



Cristiano Lorenzi
**«lo spero in te e 'n te sempr'ho sperato»:
sulle rime religiose del
Boccaccio**

Parole chiave: Boccaccio, Rime religiose

Abstract: «lo spero in te e 'n te sempr'ho sperato»: Boccaccio's Religious Poems. This essay aims at propounding an analysis of Boccaccio's religious poems (CIX-CXIX in Branca's edition), pointing out the relationships with other poems and works of the Certaldese: in fact, many topoi and stylistic choices often recur both in the meditative and erotic poems, and the same images are re-employed with different functions to convey opposite messages. In the article the most evident reminiscences of Dante and Petrarch's writings are also highlighted: in particular, Petrarch's quotations can provide useful indications for a late dating of some of Boccaccio's sonnets dedicated to God and the Holy Virgin.

Keywords: Boccaccio, Religious Rhymes

Contenuto in: Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca

Curatori: Antonio Ferracin e Matteo Venier

Editore: Forum

Luogo di pubblicazione: Udine

Anno di pubblicazione: 2014

Collana: Libri e biblioteche

ISBN: 978-88-8420-849-1

ISBN: 978-88-8420-976-4 (versione digitale)

Pagine: 521-537

DOI: 10.4424/978-88-8420-849-1-30

Per citare: Cristiano Lorenzi, ««lo spero in te e 'n te sempr'ho sperato»:
sulle rime religiose del Boccaccio», in Antonio Ferracin e Matteo Venier (a cura di), *Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, Udine, Forum, 2014, pp. 521-537

Url: <http://217.194.13.218:9012/forumeditrice/percorsi/scienze-bibliografiche/libri-biblioteche/giovanni-boccaccio-tradizione-interpretazione-e-fortuna/io-spero-in-te-e-2019n-te-sempr2019ho-sperato>

CRISTIANO LORENZI

«IO SPERO IN TE E 'N TE SEMPR'HO SPERATO»:
SULLE RIME RELIGIOSE DI BOCCACCIO*

Come noto, fino alla recentissima edizione di Roberto Leporatti, l'ordinamento delle rime del Boccaccio – mai stabilito dall'autore, secondo quanto emerge dalla dispersione della tradizione manoscritta¹ – è stato quello fissato quasi un secolo fa da Aldo Francesco Massèra, poi mantenuto «per pura praticità» anche da Vittore Branca, che pure criticò aspramente la scelta del precedente editore, responsabile di aver voluto «ordinare le rime secondo una biografia

* Pochi giorni prima dalla consegna della versione scritta di questa comunicazione ha visto la luce l'auspicata edizione delle *Rime* di Boccaccio a cura di R. LEPORATTI (GIOVANNI BOCCACCIO, *Rime*, Firenze, Simel - Edizioni del Galluzzo, 2013). Ci sarà presto modo di valutare la portata delle tante novità che essa reca alla vulgata del testo delle rime boccacciane; per il momento, tuttavia, non è parso opportuno modificare sostanzialmente il testo della relazione pronunciato durante i lavori del convegno: si è dunque mantenuta come edizione di riferimento per le citazioni delle rime l'ed. Branca (GIOVANNI BOCCACCIO, *Rime*, a cura di V. BRANCA, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, V/I, Milano, Mondadori, 1992, pp. 1-144; anche in vol. autonomo, con qualche aggiornamento bibliografico: GIOVANNI BOCCACCIO, *Rime*, a cura di V. BRANCA, Milano, Mondadori, 1999), seppur sempre confrontata con il nuovo testo critico. Per quanto riguarda la numerazione dei componimenti, a quella tradizionale di Massèra-Branca si è affiancata, tra parentesi quadre, la numerazione di Leporatti (che segue l'ordinamento della Raccolta Bartoliniana per le rime in essa inclusa). Per il *Filostrato*, l'*Amorosa Visione* e le *Esposizioni sopra la Comedia* si cita rispettivamente da GIOVANNI BOCCACCIO, *Filostrato*, a cura di V. BRANCA, II, Milano, Mondadori, 1964, pp. 1-228; ID., *Amorosa visione*, a cura di V. BRANCA, III, Milano, Mondadori, 1974, pp. 1-272 (redazione A); ID., *Esposizioni sopra la Comedia*, a cura di G. PADOAN, VI, Milano, Mondadori, 1965. Le citazioni dantesche provengono da DANTE ALIGHIERI, *Rime*, edizione commentata a cura di D. DE ROBERTIS, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2005 e ID., *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. PETROCCHI, 4 voll., Firenze, Le Lettere, 1994²; per i *Rerum vulgarium fragmenta* si cita da FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. SANTAGATA, nuova edizione aggiornata, Milano, Mondadori, 2004.

¹ Cfr. V. BRANCA, *La tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio. I. Un primo elenco dei codici e tre studi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1958, pp. 288 e 306-308; D. DE ROBERTIS, *A norma di stemma (per il testo delle rime del Boccaccio)*, «Studi di filologia italiana», 42 (1984), pp. 109-149, in particolare p. 109.

ideale del poeta e delle sue vicende amorose che egli aveva ricostruito del tutto arbitrariamente e fantasiosamente»².

Per quanto riguarda i componimenti di argomento morale e religioso (*Rm* CIX-CXIX)³, di cui ci occuperemo, Branca imputava all'editore marchigiano «l'assurdità» di averli relegati nell'estrema parte delle rime «per il gratuito pregiudizio della “conversione” del Boccaccio nel suo ultimo periodo»⁴. Tuttavia, in un supposto ordinamento “biografico” come quello di Massèra, pur decisamente criticabile⁵, il posizionamento nella sezione conclusiva può apparire giustificato se non per tutti, almeno per taluni testi, se è vero – come è stato rilevato – che un paio di sonetti sembrano sottendere più o meno esplicitamente alcune rime del Petrarca entrate a far parte del *Canzoniere* solo all'altezza della cosiddetta “forma Chigi”, che il Certaldese conobbe e copiò verso la metà degli anni Sessanta del Trecento: il sonetto *Quante fiate indrieto mi rimiro* (CXI [XLIV]) è infatti un palese rifacimento di *Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni* (*Rvf* 298), mentre *Assai sem raggirati in alto mare* (CX [I]) presenta richiami tematici a vari luoghi del canzoniere, tra cui il sonetto che chiude la giunta chigiana alla prima sezione *Passa la nave mia colma d'oblio* (*Rvf* 189)⁶.

² Cfr. rispettivamente *Rime di Giovanni Boccacci*, testo critico per cura di A. F. MASSÈRA, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1914 e GIOVANNI BOCCACCIO, *Rime*, a cura di V. BRANCA, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, p. 202. A onor del vero, Massèra ammetteva la provvisorietà del proprio ordinamento: «È dunque [...] indispensabile ricordarsi che il valore da assegnare alla disposizione adottata in questo volume non è, né potrebbe essere, nella maggior parte dei casi, più che provvisorio e relativo» (p. CCLVII). Più di recente A. LANZA, *Sulle “Rime” del Boccaccio: ordinamento e problemi di attribuzione*, «La parola del testo», 1 (1997), pp. 88-99 (ora in ID., *Freschi e minii del Due, Tre e Quattrocento*, Firenze, Cadmo, 2002, pp. 91-104, da cui si cita) ha proposto un diverso ordinamento «in base ai diversi registri stilistici che, sostanzialmente, corrispondono anche a differenti fasi cronologiche» (p. 92), ordinamento successivamente adottato nella sua edizione (GIOVANNI BOCCACCIO, *Le rime*, a cura di A. LANZA, Roma, Aracne, 2010).

³ Nell'ed. Leporatti gli undici sonetti non costituiscono più un unico gruppo, anche se la gran parte di essi rimane ancora strettamente connessa (questa la nuova numerazione complessiva: XXXVIII, I, XLIV, XCIII-XCVIII, LI, LXXX).

⁴ GIOVANNI BOCCACCIO, *Rime*, a cura di V. BRANCA, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, p. 202. Ma in più punti nella sua *Introduzione* Branca pare indirettamente sposare l'idea che tali componimenti siano da ascrivere all'ultima parte della vita del Certaldese: vedi infatti pp. 16-17 e 26-27.

⁵ Vedi da ultimo il monito di R. LEPORATTI, *Sonetti in morte di Fiammetta* (Boccaccio, “Rime” XXII [CV], LXII [CII], XC [XCIX], XCIX [CXXVI]), «Per leggere», 19 (2010), pp. 53-95, in particolare alle pp. 56-57, che ribadisce come la conservazione di tale arbitrario ordinamento ha fatto sì che alcuni recenti studi critici ne abbiano riconosciuto fondamento storico.

⁶ Per CXI cfr. S. CARRAI, *Esercizi petrarcheschi (con implicazioni cronologiche) del Boccaccio lirico*, «Studi sul Boccaccio», 28 (2000), pp. 185-197, alle pp. 193-195; per CX I. TUFANO,

Più in generale, gli undici componimenti in esame sono caratterizzati da un'atmosfera di meditativa riflessione e di solenne religiosità, oltre che da indubbi legami stilistici e lessicali (benché – è bene ricordarlo – non necessariamente la loro composizione sia stata del tutto sincronica), e certo per questo motivo Massèra fu indotto a raccogliarli in successione sotto la dicitura «Sonetti gnomici; atti di contrizione; preghiere»⁷.

Addentrandoci nell'analisi dei testi, per il nostro discorso varrà la pena di partire proprio dal primo sonetto secondo l'ordinamento Massèra, ovvero il CIX [XXXVIII], incentrato sul tema – *fil rouge* di tutti questi componimenti religiosi, come vedremo – del tempo che fugge inarrestabile e del rapido profilarsi della morte. Osserviamolo dunque nel dettaglio:

Dura cosa è e orribile assai
 la morte ad aspettare e paurosa,
 ma così certa e infallibil cosa
 né fu né è né, credo, sarà mai;
 e 'l corso della vita è breve, ch'hai, 5
 e volger non si può né dargli posa;
 né qui si vede cosa sì gioiosa
 che 'l suo fine non sia lagrime e guai.
 Dunque perché con operar valore
 non c'ingegniamo di stender la fama 10
 e con quella far lunghi e brevi giorni?
 Questa ne dà, questa ne serve onore,
 questa ne lieva degli anni la squama,
 questa ne fa di lunga vita adorni.

Il sonetto è una riflessione sullo scorrere del tempo, giocato sull'opposizione, lessicalmente insistita, tra la precaria durata della vita umana (*vita [...] breve* v. 5, *brevi giorni* v. 11) e l'eternità, raggiungibile attraverso il ricordo lasciato per le

La speranza e il naufragio: proposta di lettura per il sonetto "Assai sem raggirati" di Boccaccio, «Rassegna europea di letteratura italiana», 21 (2003), pp. 39-51, in particolare pp. 42-46 (la stessa Tufano a p. 39 conferma la collocazione del sonetto «tra le tormentate e tarde rime senili poiché si propone come raccoglimento religioso in vista della morte quasi imminente, snodando la sua riflessione secondo alcuni dei più ricorrenti temi petrarcheschi»). Anche Lanza nel suo ordinamento alternativo ha mantenuto in posizione finale i testi religiosi, che si collocherebbero negli anni della vecchiaia, mentre invece «certe tardive debolezze del poeta sono state sopravvalutate, al fine di costruire un Boccaccio religioso già negli anni giovanili» (A. LANZA, *Sulle "Rime" del Boccaccio: ordinamento e problemi di attribuzione*, p. 92). Come visto alla nota 3, infine, la stessa Bartoliniana (e di conseguenza l'ed. Leporatti) raggruppava la maggior parte dei sonetti religiosi nell'ultima sezione della raccolta.

⁷ *Rime di Giovanni Boccacci*, p. CCCIII.

buone opere commesse (*lungbi giorni* v. 11, *lunga vita* v. 14). Si tratta, come giustamente segnala nelle note di commento Branca, di una dichiarazione che sostanzialmente ricorre già in un passo dell'*Amorosa Visione*: «Il corto termine alla vita posto / non è da consumare in quelle cose / che 'l bene eterno vi fanno nascosto. / Levarsi ad alto, alle gloriose, / utilemente s'acquista virtute, / che lascia le memorie poi famose» (II 55-60). Ma se è vero che i termini dell'enunciato sono grosso modo gli stessi, diverso pare il tono, ben più cupo nel sonetto rispetto alle terzine del poema. Infatti, fin dall'apertura, che potrebbe peraltro risentire di uno spunto dantesco (*Rime* 24 1-4: «Chi guarderà giammai senza paura / negli occhi d'esta bella pargoletta / che m'hanno concio sì, che non s'aspetta / per me se non la morte, che mm'è dura?»), irrompe prepotentemente la parola *morte*, enfatizzata dalla posizione forte in debutto di verso, con marcata anastrofe (v. 2). Come ha sottolineato Rosario Ferreri, in questi primi versi la fine della vita «è percepita nella sua ineluttabilità fisica espressa in una serie d'aggettivi (“dura cosa”, “orribile assai”, “paurosa”, “certa ed infallibil cosa”) che lasciano trasparire lo sbigottimento del poeta di fronte all'inesorabilità della morte, avvertita come qualcosa di imminente e concreta»⁸. La seconda quartina, poi, enuncia due motivi prettamente petrarcheschi (caducità della vita e fuga del tempo), cari al Boccaccio meditativo, tanto che li ritroviamo anche in altri di questi sonetti “religiosi”. Il v. 5 («'l corso della vita è breve [...]») fa dunque il paio con il v. 12 del son. CX [I] («qui vi aspettar el fin del viver corto»: *porto*), e in entrambi i casi pare sotteso proprio l'esempio di Petrarca, presso il quale i sintagmi «vita/viver breve» e «viver corto» ricorrono con frequenza, seppur per lo più declinati in relazione alle vicende amorose: per limitarsi ai componimenti certamente ben noti al Boccaccio in quanto inclusi nella “forma Chigi”, si vedano almeno *Rvf* 71 1 («Perché la vita è breve»), 131 12 («e tutto quel per che nel viver breve»), 142 34 («ora la vita breve e 'l loco e 'l tempo»), 15 6 («al camin lungo et al mio viver corto»: *porto*)⁹. Il v. 6 («e volger non si può né dargli posa»), invece, richiama tematicamente la chiusa del son. CXI [XLVI] («e ritornar non posso al primo giorno», v. 13), con identica struttura sintattica (congiunzione + infinito + negazione + vb. *potere*).

Il sestetto finale (nel quale spicca il rimante dantesco *squama* di *Pg* XXIII 39) svolge il tema della fama sempiterna che si ottiene in terra per aver agito *con operar valore*, cioè con virtù. Il concetto è in qualche modo lo stesso che l'Alighieri fa esprimere a Giustiniano nel canto VI del *Paradiso* e soprattutto a Cunizza da Romano, presentando Folchetto da Marsiglia, nel IX:

⁸ R. FERRERI, *Innovazione e tradizione nel Boccaccio*, Roma, Bulzoni Editore, 1980, pp. 40-41.

⁹ D'altro canto, la clausola *viver corto* ricorre anche altrove tra le rime amorose del Certaldese, vale a dire nel son. XXIV [XXI] («lunga stagione in questo viver corto», v. 13), testo che per la Tufano, presenta per l'appunto consonanze con CX [I] (cfr. *infra*).

Questa picciola stella si correda
d'i buoni spiriti che son stati attivi
perché onore e fama li succeda.
(Pd VI 112-114)

Di questa luculenta e cara gioia
del nostro cielo che più m'è propinqua,
grande fama rimase; e pria che moia,
questo centesimo anno ancor s'incinqua:
vedi se far si dee l'omo eccellente,
sì ch'altra vita la prima relinqua.
(Pd IX 37-42)

In Dante, le due allocuzioni si inseriscono all'interno dell'architettura teologica dei primi tre cieli, nei quali le anime, pur beate, sono segnate da una tacca di debolezza umana (in questo caso la ricerca della gloria terrena); nel Certaldese tale sfumatura pare sparire, anche se non si può fare a meno di pensare che nel termine *fama* del v. 10 si celi un riferimento alla propria personale fama poetica (vedi, d'altro canto, quanto Boccaccio afferma nelle rime sulla poesia e in partic. in *Rm* XCI [XXIX] 9-10: «A me venuta disse: "Io son colei / che fo di chi mi segue il nome eterno»).

Che l'assunto fosse comunque sentito da Boccaccio è confermato dal fatto che, come visto, venisse svolto già nell'*Amorosa Visione*, e che torni in termini pressoché analoghi nell'*incipit* del son. CXII [XCIII], sempre in relazione al *topos* della fuga del tempo:

Fuggesi il tempo, e 'l misero dolente,
a cui si presta ad aquistar virtute,
fama perenne e eterna salute,
el danno irreparabile non sente

Tutti i sonetti di cui ci occupiamo, a eccezione di quelli dedicati alla Vergine (CXVII-CXIX), mostrano una certa unità formale, puntellati dall'ossessivo ricorrere di termini e sintagmi legati alla sfera lessicale del peccato e della colpa, per i quali il poeta chiede perdono. Ecco un minimo catalogo delle occorrenze: *fier accidenti* (CX [I] 3), *male adoperato* (CXI [XLIV] 3), *alcun desiro* (*ivi* 4), *fallace / ben temporale* (CXIII [XCIV] 10-11), *falsi viaggi* (*ivi* 12), *desio folle* (CXIV [XCV] 3), *opere mal commesse* (*ivi* 11), *terren dilette* (CXV [XCVIII] 9), *affezion carnali* (CXVI [LI] 6), *lo mio errore* (*ivi* 10), *piacer fallace* (*ivi* 11).

Come è facile immaginare, molti dei lessemi si riferiscono al peccato d'amore, all'appetito sensuale, condannati come traviatori (di qui l'aggettivazione ricorrente e fortemente negativa: *fallace*, *falso*, *folle*): si possono così mettere in

luce alcuni legami intertestuali con altri luoghi delle rime erotiche boccacciane, e nel raffronto si osserva un netto rovesciamento della considerazione del poeta per i propri giovanili slanci amorosi. Emblematico è quindi l'incipit del son. CX [I] («Assai sem raggirati in alto mare, / e quanto possan gli empiti de' venti, / l'onde commosse e i fier accidenti, / provat'abbiamo; [...]»), nel quale i *fier accidenti* sperimentati dal poeta in un tempo passato, sono senza dubbio correlativo oggettivo della passione amorosa, richiamando esplicitamente – come notato da Ilaria Tufano – il cavalcantiano «accidente che sovent'è fero»¹⁰, senza dimenticare che lo stesso Boccaccio definiva in modo analogo Amore nel son. XXI [106]: «Biasiman molti spiacevoli Amore / e dicono di lui *accidente* noioso» (vv. 1-2)¹¹.

Allo stesso modo, i due attacchi quasi speculari di CXI [XLIV] e CXIV [XCV] alludono all'amore sensuale che allontana da Dio e condanna l'uomo alla dannazione:

Quante fiate indrieto mi rimiro,
m'accorgo e veggio ch'io ho trapassato,
forse perduto e male adoperato,
seguedo in compiacermi alcun desiro

Volgiti, spirito affaticato, omai,
volgiti, e vedi dove sei trascorso,
del desio folle seguitando 'l corso,
e col piè nella fossa ti vedrai

Nel secondo sonetto il *desio* è definito appunto *folle*, “insensato”, recuperando un sintagma petrarchesco che trova posto nell'*incipit* di uno dei primi componimenti dei *Rerum vulgarium fragmenta*: «Si traviato è 'l folle mi' desio / a seguitar costei che 'n fuga è volta» (*Rvf* 6 1-2)¹²; il prelievo mi pare autorizzato dal fatto che il testo petrarchesco era ben noto al Certaldese, che lo riprende apertamente anche nel son. CVI [LXXV]¹³. Il *desio folle*, inoltre, richiama alla

¹⁰ I. TUFANO, *La speranza e il naufragio*, p. 41.

¹¹ Che in CX [I] 3-4 si alluda agli *accidenti* propriamente amorosi è ulteriormente ribadito dalla scelta del verbo *provare* («provat'abbiamo»), usato con analogo valore nel son. LXXXVII [LXVI] («S'Amor, li cui costumi già molt'anni / con sospir infiniti *provat'hai*», vv. 1-2).

¹² Il sintagma ricorre anche in *Rvf* 19 5 («et altri, col *desio folle* che spera») ed è già guittonianiano (*O tu, lass'omo* 8: «el tuo folle desire») e *Deo, con fu dolce* 6: «lo mio *folle desio*). Sul concetto di «folle amore» – tipico fin dalla tradizione provenzale – vedi, in relazione a Boccaccio, F. SUITNER, *Le rime di Boccaccio*, in ID., *Dante, Petrarca e altra poesia antica*, Firenze, Cadmo, 2005, pp. 211-242 (con il titolo *Sullo stile delle “Rime” e sulle polemiche letterarie riflesse da alcuni sonetti* già in «Studi sul Boccaccio», 12 (1980), pp. 95-128), alle pp. 218-219.

¹³ Cfr. infatti l'*incipit*: «Sì acces'et fervente è il mio desio / di seguitar colei [...]»; per la questione vedi I. TUFANO, «*Quel dolce canto*». *Lecture tematiche delle “Rime” di Boccaccio*, Firenze, Cesati, 2006, pp. 141-142.

memoria l'avvio di un altro sonetto boccacciano, il LXXXIV [LXXXIII], in cui si ripercorre il classico tema della *reprobatio amoris* (il desiderio smodato conduce alla morte): «Sì fuor d'ogni pensier, nel qual ragione / passeggi o stia, seguendo l'appetito / è il mio folle pensier del tutto uscito» (vv. 1-3). Significativo è poi il fatto che la chiusa di tale sonetto accenni già al motivo della conversione, seppure in un'ottica fortemente negativa, poiché il poeta si dichiara incapace di mutare la passione terrena in amore divino: «Così fa, lasso, negli anni migliori / il creder troppo al fervente desio / e l'invescarsi in le reti d'amore; / che, quando vuol, non può poi degli errori / disvilupparsi il misero, che Dio / e sé offende, e vive male e muore» (vv. 9-14).

Appare evidente da queste osservazioni, come, al di là dell'ovvio scarto tematico, non sempre si percepisca una così netta frattura stilistica fra rime erotiche e rime religiose: *topoi* e stilemi ricorrono spesso indifferentemente nell'uno come nell'altro caso e le stesse immagini sono reimpiegate con funzioni diverse, per veicolare messaggi opposti.

Un perfetto esempio è offerto dal sonetto mariano CXVII [LXXX], nelle cui quartine, in particolare, vengono recuperate figurazioni e movenze "amoro-se" sfruttate nelle rime e nelle altre opere napoletane, come non manca di rilevare Branca nelle note di commento:

Non treccia d'oro, non d'occhi vaghezza,
 non costume real, non leggiadria,
 non giovanett'età, non melodia,
 non angelico aspetto né bellezza
 poté tirar dalla sovran'altezza
 il Re del cielo in questa vita ria
 ad incarnar in te, dolce Maria,
 Madre di grazia e specchio d'allegrezza;
 ma l'umiltà tua [...]
 (*Rm* CXVII [LXXX] 1-9)

La stessa struttura sintattica, con la prolungata serie anaforica di negazioni, si ritrova infatti nelle parole di Troiolo a Criseida nel *Filostrato*:

Non mi sospinse ad amarti bellezza,
 la quale spesso altrui suole irretire;
 non mi trasse ad amarti gentilezza
 che suol pigliar de' nobili il disire;
 non ornamento ancora né ricchezza
 mi fé per te amor nel cor sentire;
 delle quai tutte sei più copiosa,
 che altra fosse mai donna amorosa;

ma gli atti tuoi altieri e signorili,
 il valore e 'l parlar cavalleresco,
 i tuoi costumi più ch'altra gentili,
 ed il vezzoso tuo sdegno donnesco
 (*Filostrato* IV ott. 164-165)

Ma sono soprattutto gli attribuiti che caratterizzano la Vergine a richiamare – più per tono generale che per riprese letterali – le leggiadre e raffinate descrizioni dal gusto tardogotico della donna amata, che ricorrono soprattutto nei sonetti dell'*effictio* giovanili¹⁴. Su tutti spicca il ritratto muliebre proposto nel son. X [LXIII], i cui primi versi si soffermano sugli stessi particolari della lode a Maria (capelli, occhi, costumi, voce): «Se bionde trecchie, chioma crespa e d'oro, / occhi ridenti, splendidi e soavi, / atti piacevoli e costumi gravi, / sentito motteggiare, onesto e soro / parlar in donna com' in suo tesoro, / pose natura mai o finser savi» (vv. 1-6).

Degno di nota è poi il sintagma d'esordio *treccia d'oro*, che compare anche nel son. XVI [LII] («Le parole soave e 'l dolce riso, / la treccia d'oro, che 'l cor m'ha legato») ed è preferito da Boccaccio al più tradizionale *treccia bionda* (già nella dantesca *Tre donne intorno al cor* 51 e poi in Cino e Petrarca). Peraltro, si osservi che la sirma di *Le parole soave* («In quel [*scil.* viso] mi par veder quant'allegrezza / che fa beati gli occhi de' mortali, / che si fan degni d'eterna salute. / In quel risplende chiara la bellezza, / che 'l ciel adorna et che n'impenna l'ali / a l'alto vol con penne di virtute») «sancisce la trasformazione, l'ormai avvenuto passaggio dalla seduzione incantatrice del canto, alla visione beatifica»¹⁵. Dal confronto tra i due sonetti si attua così una sorta di rovesciamento incrociato: la donna angelica è stilnovisticamente il tramite per raggiungere l'«eterna salute», mentre per contro la Vergine è ritratta quale donna carica di leggiadria, secondo i canoni estetici della lirica erotica. D'altronde, più in generale, nei sonetti mariani «la modulazione sentimentale e stilistica richiama prepotentemente all'ingenua semplicità di certe antiche invocazioni del poeta all'amata», per citare le parole di Branca¹⁶.

¹⁴ Per il Boccaccio *flamboyant* cfr. A. LANZA, *Boccaccio tardogotico: pittura e poesia nelle "Rime"*, in ID., *Freschi e minii*, pp. 105-120 (già in *L'umana compagnia. Studi in onore di Gennaro Savarese*, a cura di R. ALHAIQUE PETTINELLI, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 221-237, e prima ancora come capitolo all'interno di ID., *La letteratura tardogotica. Arte e poesia a Firenze e a Siena nell'autunno del Medioevo*, Anzio, De Rubéis, 1994, pp. 337-347), in partic. pp. 113-114. Sui sonetti dell'*effictio* vedi I. TUFANO, «*Quel dolce canto*», pp. 61-74.

¹⁵ *Ivi*, p. 64.

¹⁶ V. BRANCA, *Boccaccio poeta di Maria*, in *Mater Dei. Bollettino dell'Opera "Mater Dei"*, diretto da don G. DE LUCA, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1972, pp. 466-470 (già in «*Mater Dei*», 5 (1958), 1-3, pp. 15-19), a p. 469.

Un diverso utilizzo di immagini del repertorio erotico è attuato anche nel son. CX [I] *Assai sem raggirati in alto mare*, incentrato su una metafora nautica che si sviluppa nel giro dei quattordici versi: nel mare tempestoso della vita, la nave dell'*io* si riduce infine in porto, in attesa della morte, confortata dall'amore per Cristo. Questo è il sestetto finale:

Tempo è omai da riducersi in porto
e l'ancore fermare a quella pietra
che del tempio congiunse e dua parieti;
quivi aspettar el fin del viver corto
nell'amor di Colui, da cui s'impetra
con umiltà la vita de' quïeti.

Quella del porto come luogo di quiete salvifica è raffigurazione presente nella sirma del son. XXIV [XXI] *Quello spirto vezzoso, che nel core*, da Massèra collocato tra le rime giovanili di Boccaccio (con successivo implicito avallo di Branca), ma ascritto di recente alla maturità da Ilaria Tufano, che ne ha proposto una nuova lettura, legata al ciclo dei sonetti "in morte" di Fiammetta¹⁷:

Ma un tremor, da non so che paura
nato, lo scaccia e rompe in mezzo il porto,
ch'aver preso credea, di mia salute;
e veggio aperto ch'alcun ben non dura
lunga stagione in questo viver corto,
quantunque possa natural virtute.

Il possibile collegamento tra i due testi, indicato dalla stessa Tufano¹⁸, è rafforzato dal ricorrere del sintagma petrarchesco «viver corto», di cui abbiamo già detto in precedenza. Per quanto riguarda l'immagine del porto, lo scarto del suo valore metaforico è ben evidente: se in XXIV il porto di «salute» è lo stato di sereno equilibrio, al riparo dai tormenti del mare-amore, nel com-

¹⁷ Cfr. I. TUFANO, *La morte dell'amata e il porto della "salute". Lettura del sonetto "Quello spirto vezzoso" di Boccaccio*, in *Per Mario Petrucciani*, a cura di A. BARBUTO, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 105-116, e, più sinteticamente ma con qualche rettifica, I. TUFANO, "Quel dolce canto", pp. 120-122.

¹⁸ Cfr. ID., *La morte dell'amata*, pp. 113-116. Il parallelo tra i due sonetti è argomento a favore – secondo la studiosa – per sostenere una datazione tarda di XXIV [XXI] (o quantomeno di una sua rielaborazione), che sarebbe posteriore alla trascrizione della copia chigiana. Per il nostro discorso ciò ha importanza relativa, in quanto che la composizione dei due testi sia più o meno vicina nel tempo nulla toglie all'idea che Boccaccio, nel ritrattare esplicitamente l'amore sensuale e di conseguenza l'esperienza poetica che la sottendeva, recuperasse tessere e motivi di altri suoi componimenti erotici.

ponimento religioso esso è diventato il luogo sicuro dove ancorarsi con fiducia a Cristo, prima dell'inevitabile fine¹⁹.

Un terzo caso, per certi versi ancor più interessante di rifunzionalizzazione di motivi e stilemi, è offerto dal più volte citato son. CXI [XLIV] che, come accennavamo in apertura, è rifatto sul 298 del *Canzoniere*, presente nella "giunta chigiana". Ma il componimento petrarchesco fu doppiamente fonte d'ispirazione per il Certaldese, se è vero che anche il son. XLVI [LXXVII], con lo stesso incipit di CXI [XLIV], ha analogo modello. Mettiamo dunque a confronto i tre testi²⁰:

Quand'io mi volgo *indietro a mirar gli anni*
 ch'anno *fuggendo* i miei pensieri sparsi,
 et spento 'l foco ove agghiacciando io arsi,
 et finito il riposo pien d'*affanni*,
 rotta la fe' degli *amorosi inganni*,
 et *sol* due parti d'ogni mio ben farsi,
 l'una nel cielo et l'altra in terra starsi,
 et *perduto* il guadagno de' miei *damni*,
 i' mi riscuoto, et trovomi sì nudo,
 ch'i' porto invidia ad ogni extrema sorte:
 tal cordoglio et paura ò di me stesso.
 O mia stella, o Fortuna, o Fato, o *Morte*,
 o per me sempre dolce *giorno* et crudo,
 come m'avete in basso stato messo!
 (*Rvf* 298)

QUANTE FIATE *INDRIETO MI RIMIRO*
 e *VEGGIO* l'ore e i giorni e i mesi e gli *anni*
 ch'io ho *perduto* *SEGUENDO gl'inganni*

¹⁹ La *pietra* del v. 10, infatti, rappresenta Cristo; ci dà indiretta spiegazione di questi versi lo stesso Boccaccio nelle *Esposizioni*, come non ha mancato di rilevare Branca: «Leggesi ancora per la pietra essere assai spesso nelle sacre lettere significato Cristo, e talora l'ostinazione del dimonio. Dice il Salmista: "Lapidem, quem reprobaverunt edificantes, hic factus est in caput anguli": e vogliono i dottori per questa pietra significarsi Cristo. Fu nella edificazione del tempio di Salamone più volte da' maestri, che 'l muravano, provato di mettere, tra l'altre molte che v'erano, una pietra in lavorio, né mai si potevano abattere a porla in parte dove paresse loro che ella bene risesse; ultimamente, provandola ad un canto, il quale congiugneva due diversi pareti del tempio, trovarono questa pietra ottimamente farsi in quel canto e nella congiunzione de' due pareti. Vogliono adunque i dottori questi due pareti avere a significare due popoli de' quali Cristo compuose il tempio suo, de' quali l'uno fu di parte de' Giudei e l'altro fu de' Gentili, de' quali Cristo, come che due pareti fossero, fece una Chiesa» (*Esposizioni*, VII, all. 39-42).

²⁰ Si segnalano in corsivo le riprese tra il sonetto di Petrarca e i singoli componimenti boccacciani, mentre in maiuscoletto sono indicati i *loci* paralleli tra i due componimenti del Certaldese.

della folle speranza e del DESIRO,
 veggio il pericol corso e il martiro
 sofferto invan in gli *amorosi affanni*,
 né trovar credo chi di ciò mi sganni,
 tanto NE PIANGO e CONTRO A ME M'ADIRO.
 E maledico il dì che prima vidi
 gli occhi spietati, che Amor guidaro
 pe' miei nel cor, che lasso e vinto giace.
 O crudel *morte*, perché non m'uccidi?
 Tu sola puoi il mio dolor amaro
 finire e pormi forse in lieta pace.
 (Rm XLVI [LXXVII])

QUANTE FIATE *INDRIETO MI RIMIRO*,
 m'accorgo e VEGGIO ch'io ho trapassato,
 forse *perduto* e male adoperato,
 SEGUENDO in compiacermi alcun DESIRO,
 tante CON MECO dolente M'ADIRO
 sentendo quel, ch'a tutti *sol* n'è dato,
 esser così *fuggito*, anzi cacciato
 da me, che ora indarno NE SOSPIRO.
 E so s'è congeduto che' mia *danni*
 ristorar possa ancor di bel soggiorno
 in questa vita labile e meschina?
 Perché passato è l'arco de' mia *anni*,
 e ritornar non posso al primo *giorno*,
 e l'ultimo già veggio s'avicina.
 (Rm CXI [XLIV])

Stefano Carrai ritiene che i due componimenti di Boccaccio si configurino «come alternativi l'uno rispetto all'altro, non soltanto per l'identico *incipit* e per la compresenza delle rime in *-iro* e in *-anni*, ma per il tema stesso cui [...] essi intendono dar voce: ossia la constatazione del tempo perduto e il desiderio della morte»²¹. L'ipotesi è suggestiva (e le consonanze tra i due testi sono ancor più numerose: si veda il recupero di non pochi lessemi: *veggio, desiro, contro a me / con meco m'adiro*), tanto che non si può escludere che Boccaccio ritenesse il secondo componimento non solo alternativo al primo in senso stretto, ma palinodico: partendo dalle stesse premesse (e dalla stessa fonte petrarchesca) sviluppa infatti in modo antitetico la riflessione sul tempo sprecato: in CXI l'amore non è più soltanto causa di sofferenze come in XLVI, bensì – fatto più grave – motivo di allontanamento da Dio.

²¹ S. CARRAI, *Esercizi petrarcheschi*, p. 194.

Quel che è certo è che notiamo una progressione dell'intensità verbale e scenica dal sonetto di Petrarca ai due di Boccaccio (con un ulteriore scarto fra XLVI [LXXVII] e CXI [XLIV]: se nel primo dopo la morte è naturale augurarsi di trovare una «lieta pace», nel secondo la fine terrena «s'avicina», ma non è dato sapere quale sarà la propria sorte).

Sotto l'aspetto stilistico è rilevante sottolineare che in entrambe le prove boccacciane, al fianco della preponderante presenza sottotraccia petrarchesca, si intraveda anche l'omaggio al Dante comico, che trova posto in sede forte di rima: in XLVI [LXXVII] alla serie petrarchesca *anni: inganni: affanni* si sostituisce l'ultimo elemento *danni* con *sganni* (*If* XIX 21); mentre nella sirma di CXI [XLIV] spicca una doppia e ravvicinata citazione, ai vv. 10 e 12 (cfr. *Pg* VII 45: «però è buon pensar *di bel soggiorno*»: *giorno*; *Pg* XIII 114: «già discendendo *l'arco d'i miei anni*»: *danni*).

Al nutrito *dossier* di riprese intertestuali sottese al sonetto CXI [XLIV] andrà a mio parere aggiunto un altro tassello: non credo infatti sia mai stato proposto un confronto fra questo testo e il sonetto LXXXV [LXVII] dello stesso Boccaccio, con cui presenta indubbie concordanze:

Quand'io riguardo me, vie più che 'l vetro fragile, e gli anni fuggir com' il vento, sì pietoso di me meco divento che dir nol porria lingua non che metro, piangendo il tempo, ch'ho lasciat' arietro	5
mal operato, e prendendo spavento de' casi, i quai talora a cento a cento posson del viver tormi il cammin tetro. Né mi può doglia, per ciò, né paura la vaga donna trarmi della mente,	10
dov' Amor disegnò la sua figura. Per che, s'io non m'inganno, certamente la fine a quest' amor la sepultura darà, e altro no, ultimamente.	

Il tema – lo si nota immediatamente – è ancora lo stesso: il poeta si guarda alle spalle e medita sul tempo ormai trascorso e speso male, mentre nella chiusa si affaccia l'approssimarsi della morte. Le concordanze lessicali sono poi numerose e, si direbbe, non casuali: *riguardo* v. 1 (*rimiro* CXI 1)²², *anni* v. 2 (*anni* CXI 12),

²² Ma l'incipit *Quand'io* potrebbe rimandare di nuovo di nuovo a Petrarca, anche se non necessariamente a *Quand'io mi volgo indietro*, dato che è attacco frequente nel Canzoniere: cfr. *Rvf* 76 (*Quand'io son tutto volto in quella parte*), 143 (*Quand'io v'odo parlar sì dolcemente*) e 291 (*Quand'io veggio dal ciel scender l'Aurora*).

fuggir v. 2 (*fuggito* CXI 7), *arietro* v. 5 (*indrieto* CXI 1), *mal operato* v. 6 (*male adoperato* CXI 3), *ultimamente* v. 14 (*ultimo* CXI 14)²³. Si osservi inoltre che il sonetto rappresenta – come il CXI [XLIV] – l’ennesima riflessione, d’ispirazione petrarchesca, sulla fugacità del tempo, e specie nell’ottetto è del tutto privo di riferimenti alla condizione di amante dell’io lirico, connotandosi piuttosto come dolorosa e generale constatazione della propria fragilità umana: la donna e la figura di Amore intervengono sulla scena solo nella sirma²⁴. A maggior ragione, dunque, se ammettiamo una data di composizione bassa per CXI (essendo posteriore alla trascrizione della “giunta chigiana”, siamo almeno negli anni Sessanta), possiamo immaginare che Boccaccio decidesse di associare le forti suggestioni petrarchesche a riprese, più discrete, di suoi componimenti precedenti, segnatamente del son. LXXXV [LXVII] (oltre che dell’altro rifacimento di *Quand’io mi volgo indietro a mirar gli anni*, se – come si sarebbe indotti a credere – esso è anteriore a CXI). Ma rispetto al tempo di *Quand’io riguardo me* la condizione esistenziale del poeta è mutata; la riflessione in vista della morte induce il Certaldese a esprimere un diverso giudizio sul sé stesso che ha sprecato il tempo della sua vita in attività frivole e peccaminose: non più indulgente pietà («pietoso di me meco divento», LXXXV 3), ma – con un ribaltamento accentuato dalla simile struttura sintattica del verso – afflizione e tormento («con meco dolente m’adiro», CXI 5).

* * *

Il sonetto CXI, con la sua fortissima impronta petrarchesca impreziosita da inserti comici, prova in modo trasparente come nei testi moraleggianti degli ultimi anni l’influsso di Petrarca sia particolarmente marcato²⁵. Sebbene non manchino calchi lessicali espliciti, si tratta spesso di una consonanza «ideologica, non [...] soltanto di lingua e di stile»²⁶: si pensi, in particolare, al tema – più

²³ F. SUTNER, *Le rime di Boccaccio*, p. 227 instaura invece un rapporto tra il v. 5 («piangendo il tempo, ch’ho lasciat’arietro») e i petrarcheschi «o ver piangendo, il tuo tempo passato» (*Rvf* 353 2) e «I’ vo piangendo i miei passati tempi» (*Rvf* 365 1).

²⁴ Si tratta dunque, in qualche misura, di una variazione di quella struttura, frequente nel Boccaccio lirico e da lui portata alle estreme conseguenze, che prevede una netta contrapposizione tra le due parti del sonetto: «nelle quartine viene enunciata una regola generale, attinta spesso alla fenomenologia psicologica», mentre «all’ingresso delle terzine da quella situazione esterna si passa alla posizione dell’io» (F. SUTNER, *Le rime di Boccaccio*, p. 240).

²⁵ Cfr. GIOVANNI BOCCACCIO, *Rime*, a cura di V. BRANCA, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, 5/1, pp. 16-17; F. SUTNER, *Le rime di Boccaccio*, p. 231; L. SURDICH, *Boccaccio*, Bari, Laterza, 2001, p. 14.

²⁶ F. SUTNER, *Le rime di Boccaccio*, p. 231.

volte citato – della fugacità inesorabile del tempo e del breve volgere della vita umana.

Peraltro, proprio la presenza di non episodiche citazioni petrarchesche può fornire qualche ulteriore conferma della datazione tarda di alcuni di questi sonetti. Mi riferisco in particolare ai tre sicuri prelievi provenienti dalla canzone alla Vergine (*Rvf* 366) che si rintracciano nei sonetti CXV [XCVIII] e CXVIII [XCVI]²⁷:

O Sol, ch'allumi l'un'e l'altra vita (*Rm* CXV 1)
ch'allumi questa vita et l'altra adorni (*Rvf* 366 29)

pria sé chiudendo nel virginal claustro (*Rm* CXVIII 6)
humana carne al tuo virginal chiostro (*Rvf* 366 78)

volgi gli occhi pietosi allo mio stato,
Donna del cielo [...] (*Rm* CXVIII 9-10)
Vergine, que' belli occhi
[...] volgi al mio dubito stato (*Rvf* 366 22-25)

Sull'ultimo testo del *Canzoniere* così infatti si esprime Santagata: «la datazione è problematica: niente giustifica la data del 1358 prevalente presso gli studiosi, anzi, l'ipotesi più verosimile è che essa cada fra il 1363 (fine dell'allestimento di Ch [redazione Chigi]) e l'inizio degli anni Settanta (trascrizione su V¹ [Vat. lat. 3195]). A favore di una datazione “bassa” gioca la constatazione [...] che il culto di P[etrarca] per Maria è documentato negli ultimi anni della sua vita: Sen. X 1, del 18 marzo 1368; Test. 3, 8 del 4 aprile 1370. [...] Sembra, insomma, che una serie di intrecci ci porti verso la fine degli anni Sessanta»²⁸. Si aggiunga che la preghiera alla Vergine sarà inclusa nel *Canzoniere* solo a partire dal quarto periodo della forma Pre-Malatesta, datata da Santagata, pur con qualche dubbio, 1369-1372²⁹. Dunque, anche se non sappiamo con precisione quando Boccac-

²⁷ Il fatto che le suggestioni di una medesima canzone siano distribuiti in due componimenti diversi sembra suggerire che la direzione dell'influsso sia da Petrarca a Boccaccio, piuttosto che viceversa. I riscontri erano già segnalati, con altri, nelle note ad locc. di Branca.

²⁸ Così Santagata in FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, p. 1417; e vedi anche M. SANTAGATA, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, il Mulino, 1992, pp. 290-291. Più discretamente sembra propendere per una datazione analoga anche la Bettarini: cfr. infatti FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere. Rerum vulgariarum fragmenta*, a cura di R. BETTARINI, II, Torino, Einaudi, 2005, pp. 1614-1615.

²⁹ La canzone fu copiata da Petrarca nel codice Vat. lat. 3195 entro il 1371 o 1372: cfr. S. ZAMPONI, *Il libro del Canzoniere: modelli, strutture, funzioni*, in *Rerum vulgariarum fragmenta. Codice Vat. lat. 3195. Commentario all'edizione in fac-simile*, a cura di G. BELLONI - F. BRUGNOLO - H. W. STOREY - S. ZAMPONI, Roma-Padova, Antenore, 2004, p. 35.

cio venne a conoscenza del testo, difficilmente si potrà risalire a prima del 1368, quando il Certaldese fece visita all'amico a Padova.

Si aggiunga che la datazione di CXVIII [XCVI] si può forse allargare a CXVII [LXXX] e CXIX [XCVII], coi quali forma il trittico di lode e invocazione a Maria. I tre sonetti, infatti, sono fortemente coesi non solo sotto l'aspetto tematico, ma anche dal punto di vista formale: ne è prova macroscopica la scelta di suggellare ciascun componimento con l'aggettivo beato («sì che possiamo al tuo *beato* regno» CXVII 13, «di veder teco il tuo *beato* frutto» CXVIII 14, «del tuo Figliuol, fra la *beata* gente» CXIX 14). E non si potranno dimenticare gli studiati parallelismi, specie tra CXVIII e CXIX: su tutti gli analoghi attacchi con doppio vocativo («O luce eterna, o stella mattutina» CXVIII 1 e «O Regina degli angioi, o Maria» CXIX 1) e la riproposizione dello stesso struggente auspicio («Io spero in te e 'n te sempr'ho sperato» CXVIII 12 e «Io spero in te e ho sempre sperato» CXIX 9), di matrice biblica (cfr. Ps 7 2: «Domine Deus meus in te speravi», Ps 30 15: «ego autem in te speravi Domine», ecc.).

I tre componimenti si caratterizzano, inoltre, per l'«intreccio [...] dei tre linguaggi che per il Boccaccio erano linguaggi d'anima»³⁰, vale a dire le reminiscenze scritturali da un lato e le presenze dantesca e petrarchesca dall'altro. Esempio tra i più peculiari di questa commistione è proprio il sonetto CXVIII [XCVI], per quanto stilisticamente poco felice:

O luce eterna, o stella matutina,
 la qual chiuder non può Borea né Austro,
 della nave di Pier timone e palustro
 del biforme grifon, che la divina
 città lasciò, per farsi medicina, 5
 pria sé chiudendo nel virginal claustro,
 del mal che già commise il protoplaustro
 disubbidendo in nostra e sua ruina;
 volgi gli occhi pietosi allo mio stato,
 Donna del cielo, e non m'aver a sdegno, 10
 per ch'io sia di peccati grave e brutto.
 Io spero in te e 'n te sempr'ho sperato:
 prega per me e esser mi fa degno
 di veder teco il tuo beato frutto.

L'ottetto, dalla sintassi articolata, caratterizzata da anastrofi e marcati *enjambement* (vv. 3-4, 4-5, 5-7), si apre con una serie di immagini, per lo più liturgiche, che designano Maria quale generatrice di Cristo. Si alternano, specie in

³⁰ V. BRANCA, *Boccaccio poeta di Maria*, p. 469.

rima, suggestioni dantesche e petrarchesche: la serie rimica di *Pg* XXXII 95 e ss. *plaustru: claustru: Austro* è incrociata col citato ricordo petrarchesco di *Rvf* 366 78 («virginal chiostro»); allo stesso luogo della *Commedia* rinvia l'immagine del *biforme grifon* (cfr. infatti la «biforme fera» di *Pg* XXXII 96, simbolo di Cristo, che, come si esplicitava a *Pg* XXIX 108, è per l'appunto il «grifon»); e anche la rima *medicina: divina* potrebbe rinviare a *Pd* XX 139-141. Nelle terzine invece, nel rifarsi al *Salve regina* («Eia ergo, advocata nostra, illos tuos / misericordes oculos ad nos converte»), Boccaccio cita esplicitamente Petrarca, oltre che altri passi biblici (in partic. il v. 12).

Come già è emerso sin qui, ampia e ben documentata in tutti i testi religiosi del Certaldese è dunque anche la presenza di Dante, autorità onnipresente nella produzione lirica boccacciana, fin dalle prime prove giovanili³¹. Concludo perciò prendendo in esame i luoghi ove più si concentrano le reminiscenze scoperte e puntuali della *Commedia*, ovvero i sonetti CXIV-CXVI [XCV, XCVIII, LI], che costituiscono l'altro trittico, quello dei componimenti di invocazione a Dio. Partendo dunque da CXIV [XCV], l'*incipit* («Volgiti, spirito affaticato, omai / volgiti [...] / Prima che caggi, svegliati; che fai?»), vv. 1-5) è tipicamente comico, tanto per l'uso dell'imperativo *volgiti*, frequentemente usato da Dante (*If* IX 55, *Pg* IV 44, *Pg* XVIII 131, ecc.), quanto dell'interrogativa *che fai* (*Pg* XXXII 72: «[...] e un chiamar: "Surgi: che fai?»), che ricorrono associati in particolare a *If* X 31 («Ed el mi disse: "Volgiti! Che fai?»). La Sarteschi segnala inoltre il parallelo tra i vv. 6-8 («torna a Colui, il quale il ver soccorso / a chi vuol presta e libera *dal morso / della morte dolente* [...]») e *Pg* VII 32 («dai denti morsi de la morte avante»)³², ma si può aggiungere il raffronto tra il v. 4 («e col *piè nella fossa* ti vedrai») e *Pg* XVIII 121 («E tale ha già l'un *piè dentro la fossa*»).

Per quanto riguarda CXV [XCVIII] la memoria dantesca mi pare robusta e sinora poco indagata, suggerendo Branca una lettura più «petrarcheggiante» del sonetto. Se il verso esordiale («O Sol, ch'allumi l'un' e l'altra vita»), è senza dubbio memore di *Rvf* 366 29, come abbiamo visto, meno pertinente è il paral-

³¹ Per un minimo catalogo di riprese dantesche nei sonetti di cui ci stiamo occupando vedi almeno le note ad locc. di Branca (e pp. 16-17), e S. SARTESCHI, *Le "Rime" di Boccaccio: il culto e il modello*, in ID., *Il percorso del poeta cristiano. Riflessioni su Dante*, Ravenna, Longo, 2006, pp. 125-147 (con il titolo *La poesia di Dante nelle "Rime" di Boccaccio* già in *Autori e lettori di Boccaccio*, Atti del convegno internazionale (Certaldo, 20-22 settembre 2001), a cura di M. PICONE, Firenze, Cesati, 2002, pp. 289-323), alle pp. 144-145.

³² S. SARTESCHI, *Le "Rime" di Boccaccio: il culto e il modello*, p. 144, n. 57. F. SUITNER, *Le rime di Boccaccio*, pp. 227-228 preferisce invece un accostamento, per la verità poco stringente, con Petrarca, *Rvf* 105 42-45: «l' mi fido in Colui che 'l mondo regge, / et che' seguaci Suoi nel boscho alberga, / che con pietosa verga / mi menì a passo omai tra le Sue gregge».

lelo proposto da Branca fra il v. 3 («poi non ti parve grave il *mortal pondo*») e *Rvf* 94 4 («lascian le membra, quasi immobil pondo»): si tratta piuttosto di un prelievo dantesco da *Pd* XXVII 64 («e tu, figliuol, che per lo *mortal pondo*»), come conferma anche il ricorso delle stesse parole-rima *mondo: pondo: ascondo*. Ma la presenza dell'Alighieri è ancor più marcata: si veda infatti, al di là all'ovvio rimando di «via smarrita» (v. 4) a *If* I 3 (Branca), almeno il raffronto tra il v. 5 («se pietos'orazion fu mai udita»: *vita: aita*) e *Pg* XI 130 («se buona orazion lui non aita»: *vita*) e *Pg* IV 133 («se orazione in prima non m'aita»: *vita: udita*)³³.

Da ultimo, per CXVI [LI] (*O glorioso Re, che 'l ciel governi*) segnalo, oltre ai due rimandi proposti da Branca, provenienti dallo stesso luogo dantesco (cfr. v. 11 «e me *sviluppa* dal piacer *fallace*» con *Pd* XV 146: «*disviluppato* dal mondo *fallace*», e v. 14 «che io di qui ne *vegna alla tua pace*» con *Pd* XV 148: «*venni dal martiro a questa pace*»), il sintagma *mortal gelo* del v. 12, tratto dall'immagine di Briareo «grave a la terra per lo *mortal gelo*» (*Pg* XII 30).

³³ Significativa pare anche l'espressione «da questo fondo» al v. 6, che richiama in partic. *If* XXVII 64 («ma però che già mai di questo fondo») dove *fondo* è altresì usato come sostantivo (in Dante designa l'Inferno, mentre in Boccaccio la terra, valle di lacrime).