

I poeti nuovi: Guido Cavalcanti

«**Fuerunt duo lumina Florentiae, unus philosophus, alter poeta**»: così scriveva **Benvenuto da Imola**, commentatore della *Commedia*, affiancando Guido Cavalcanti a Dante Alighieri. Pur nella riconduzione – che finisce per essere deformante – di Guido alla qualifica di “filosofo”, confermata peraltro dalla celebre novella di Boccaccio qui antologizzata (*Decam.*, VI 9), le parole di Benvenuto dicono bene quanto fosse chiara alla coscienza dei contemporanei la rilevanza di Cavalcanti. E in effetti «pochi poeti hanno rivoluzionato la storia della nostra tradizione lirica come Guido» (Rea-Inglese in Cavalcanti 2011: 13), per la profondità dei contenuti, la geniale rivisitazione della tradizione, l’assolutezza dell’invenzione linguistica e stilistica. Il **«primo amico»**, a cui si deve – ed è merito non secondario – di aver **introdotto Dante alla poesia**, è il grande poeta lirico del Duecento italiano.

Personaggio di potente ascendenza familiare, di parte guelfa per antica tradizione, ma insieme – probabilmente per accordo politico – marito di Bice figlia di **Farinata degli Uberti** grande capo ghibellino, protagonista anche rissoso e violento della vita politica fiorentina degli anni Ottanta e Novanta del Duecento, fu infine condannato all’**esilio** dopo scontri sanguinosi scoppiati alla vigilia della festa di San Giovanni, il 23 giugno **1300**: nella Signoria che lo inviò a Sarzana sedeva da poco anche Dante. Colpito da febbri malariche, rientrò a Firenze sul finire dell’agosto, ma ormai malato a morte; e si spense dopo pochi giorni. Il 29 agosto fu seppellito in Santa Reparata, dove oggi sorge la cattedrale di Firenze.

Solitario, elegante, disdegnoso, Cavalcanti **innova con potente genialità contenuti e forme della poesia**, secondo linee che – con Rea-Inglese (in Cavalcanti 2011: 14) – si possono così sintetizzare:

- l’**interiorizzazione** del discorso lirico, che comporta un generale ripensamento dei moduli della poesia cortese;
- il dialogo costante e profondo con **modelli filosofici di derivazione aristotelico-averroista e con modelli scritturali**, così che l’integrazione biblica diventa una delle cifre più straordinariamente innovative di questa poesia;
- la definizione di un linguaggio poetico rivoluzionario, in cui la **sintassi** diventa limpida e **piana**, il **lessico altamente selezionato** e per questo pienamente e originalmente significativo: «da lingua poetica da questo momento cambia, e per sempre» ha scritto Domenico De Robertis (in Cavalcanti 1986: XXIII).

Ne deriva, insomma, la definizione di una nuova e **moderna classicità** dei poeti d’amore, che Dante stesso non mancherà di teorizzare e di praticare (*Vita nuova* XXV; → cap. 3 par. 1.2).

Si propongono qui, come esercizio di trascrizione e di analisi linguistica, il sonetto **Biltà di donna**, nella versione del canzoniere Laurenziano Rediano 9 e del codice Chigiano; il sonetto **Chi è questa che vèn**, secondo il ms. Chigiano. Dopo le trascrizioni dal Chigiano, sono segnalate le principali differenze con le edizioni curate da De Robertis e da Rea-Inglese, in modo da misurare la distanza del testo trascritto dal singolo manoscritto col testo criticamente ricostruito; e le annotazioni linguistiche.

I sonetti che qui si presentano si collocano nella **parte iniziale del corpus cavalcantiano**, ossia in quella che più risente dei modi legati alla tradizione, in particolare di **Guido Guinizzelli** (vd. Rea 2008: 112-13), e che ancora non sviluppa i temi dello sbigottimento, del dolore e della morte per amore. Questo ha tuttavia un valore relativo, dal momento che la poesia di Cavalcanti è per sua intima natura «restia a ricomporsi in un qualsivoglia ordinamento, ovvero in una qualsiasi “storia”» (Rea-Inglese in Cavalcanti 2011: 36), e che non sono emersi dall'esame della tradizione elementi sicuri a favore di una seriazione d'autore. Si può accennare al fatto che la presenza di *Biltà di donna* e di *Fresca rosa novella* nei canzonieri delle Origini è stata considerata «un indizio non trascurabile della loro precedenza cronologica» (Pirovano 2014: 287).

NOTA FILOGOGICA. La **tradizione editoriale moderna** – in attesa di una nuova edizione critica, largamente auspicata – si fonda sul lavoro di Guido Favati (Cavalcanti 1957), rivisto da Gianfranco Contini (*PD* 1960: II 487-567), e quindi da Domenico De Robertis (Cavalcanti 1986) e da Roberto Rea e Giorgio Inglese (Cavalcanti 2011). Il *corpus* delle liriche di Guido è fissato a **52 testi** (36 sonetti, 11 ballate, 3 canzoni, una stanza isolata di canzone, un mottetto), più qualche sparso caso di rime dubbie (Pirovano 2014: 283-86). **Solo due componenti di Guido sono presenti nei canzonieri delle Origini**, che – com'è noto – non recepiscono la poesia che definiamo “stilnovista”: si tratta della ballata ***Fresca rosa novella***, trascritta nel canzoniere Palatino 418 (P 126, a c. 70r), ma attribuita a «Dante d'Alaghieri da Firençe», e del sonetto ***Biltà di donna***, nel canzoniere Laurenziano Redi 9 (L 310, c. 129r; vd. ivi: 286-87); e si noterà il silenzio, già definito «assoluto» da De Robertis, del maggiore canzoniere Vaticano (in Cavalcanti 1986: XIX).

La **tradizione testuale cavalcantiana**, come di tutto lo Stilnovo, è **eminentemente trecentesca** e poi successiva, assommando a un alto numero di manoscritti e di stampe. Fondamentali in questa tradizione sono il canzoniere Chigiano L VIII 305 (→ cap. 3 par. 1.1), il grande collettore dello Stilnovo, quindi la *Raccolta aragonese*, allestita da Lorenzo de' Medici e Agnolo Poliziano per Federico d'Aragona (1476), come rassegna illustre dell'antica e nuova poesia toscana, e il ms. Vaticano lat. 3214, confezionato per conto di Pietro Bembo; fino a tutto il Cinquecento la più accorta e avanzata filologia fiorentina si impegnò intorno al testo di Cavalcanti, come mostrano testimoni illustri quali la *Raccolta Bartoliniana* (Firenze, Accademia della Crusca, ms. 53) o la stampa Giuntina del 1527 (*Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani in dieci libri raccolte*, Impresso in Firenze per li heredi di Philippo di Giunta nell'anno del Signore. M.D.XXVII), che riserva a Cavalcanti l'intero libro VI. Un altro ramo della tradizione – di **diffusione settentrionale** – è rappresentato dal canzoniere Escorialense (ms. Lat. e.III.23 della Real Biblioteca de S. Lorenzo, El Escorial), copiato da varie mani di area veneta distribuite fra gli ultimi anni del Duecento e la prima metà del Trecento, e quindi da altri testimoni autorevoli, come il ms. Vaticano Barberianiano lat. 3953, allestito ancora nei primi decenni del secolo XIV dal notaio e poeta trevigiano Niccolò de' Rossi (vd. De Robertis in Cavalcanti 1986: 243-50; *Il Canzoniere Escorialense* 2009).

Le trascrizioni qui offerte rispettano fedelmente i grafemi degli originali, introducendo solo la distinzione delle parole e i segni paragrafematici (accenti, apostrofi, punteggiatura); viene rispettata anche la disposizione delle unità metriche. Le parentesi tonde indicano lo scioglimento delle abbreviazioni non univoche, quelle quadre le integrazioni (con la parte integrata in corsivo, se opera dell'editore), quelle uncinate le integrazioni.

[] ‘**Biltà di donna**’ di Guido Cavalcanti,
secondo il canzoniere Laurenziano Redi 9, c. 129r (L 310)
e il codice Chigiano L VIII 305, c. 58r [2]

1. REDAZIONE DEL CANZONIERE LAURENZIANO REDI 9, C. 129r (L 310)

Guido Cavalcanti.

1 **B**iltà di donna di piagente core e cavalieri armati molto genti,
 2 cantar d'augelli e ragionar d'amore, addorni legni in mar forte correnti,
 3 aire sereno quand'appare l'albore e bianca nieve scender sensa venti,
 4 rivera d'aigua e prato d'ogni fiore, oro, argento, azzurro inn ornamenti,
 5 passa la gran beltate e la piagensa dela mia donna e 'l suo gentil
 [coraggi]o,
 sì che
 6 rassenbra vile a <c>chi <c>ciò sguarda;
 7 e tanto à piò d'ogn'altra canoscensa, quanto lo c[i]elo dela terra è
 maggio.
 A ssimil di na-
 tura ben non tarda.

2. REDAZIONE DEL CODICE CHIGIANO L VIII 305, C. 58r [2]

Guido Cavalcanti.

1 **B**iltà di donna (e) di saccente chore, e cavalieri armati che sien genti;
 2 cantar d'augelli (e) ragionar d'amore; adorni legni ['n] mar forte corenti;
 3 aria serena quand'apar l'albore e bianca neve scender sença venti;
 4 rivera d'acqua (e) prato d'ogni fiore; oro argento açuro 'n ornamenti:
 5 ciò passa la beltate (e) la valença dela mia donna, il su' gentil coraggio,
 6 sì che rasembra vile a chi ciò guarda; e tant'è più d'ogn'altra canoscença
 7 quanto lo ciel dela terra è maggio. A ssimil di natura ben non tarda.

Metrica: sonetto con schema ABAB ABAB CDECDE.

Edizione di De Robertis: Cavalcanti 1986 (III): 2] 'n mar 5] e 'l su' 6] e tanto più
 d'ogn'altr'ha canoscenza

Edizione di Rea-Inglese: Cavalcanti 2011 (III): 4] aigua 5] la piagenza 6] sguarda
 6] e tanto più d'ogn'altr'ha canoscenza 7] lo cielo

ANALISI TESTUALE E LINGUISTICA. Il sonetto si svolge secondo i modi del **plazer** ('piacere' in provenzale), ossia della rassegna di ciò che più piace, per concludersi con l'affermazione della superiorità e incomparabilità della donna amata. Il

modello del *plazer* (entro il quale rientrerà anche il celebre sonetto *Guido, i' vorrei che tu e Lapo [o Lippo] e io*, rivolto da Dante proprio a Cavalcanti, e che è legato a questo testo almeno dalla fedele ripresa «e quivi ragionar sempre d'amore»: Cavalcanti 1986: XXXVIIIA) si può ricondurre al sonetto *[D]iamante, né smiraldo, né çafino* di Giacomo da Lentini, trasmesso dallo stesso canzoniere Laurenziano [L 408] che conserva anche *Beltà di donna*.

La poesia presenta in una **sintassi piana e armoniosa**, costruita su giustapposizioni e periodi paralleli, una serie di perfezioni della natura e delle virtù, tutte infine superate dalla *beltate* e dalla *valença*, dal *coraggio* e dalla *canoscença* della donna. Alcune di queste **immagini** avranno lunga eco: come lo straordinario v. 6: «e bianca neve scender sença venti», che nella sua incorrotta bellezza non mancherà di lasciare il segno nella poesia di Dante: «come di neve in alpe senza vento» (*Inf.*, XIV 30), e anche in Petrarca (*Triumphus Mortis*, I 166-67). Il paragone risale alla **Sacra Scrittura** (come molti altri punti di questo sonetto richiamano l'Antico Testamento: «saccente chore» dal *Liber Ecclesiastes*, più volte il *Liber Sapientiae* e il *Canticum canticorum*): qui *Isaia LV 10*: «Et quomodo descendit imber et nix de coelo» è gemma preziosa, da un capitolo poi riecheggiato anche nel successivo v. 13 «quanto lo ciel dela terra è maggio», da «sicut exaltantur coeli a terra» (LV 9); a testimoniare quanto in lui, «filosofo naturale, [...] eretico o creduto tale, [...] senza illusioni né trascendenze» fosse imponente la «presenza scritturale, antico e nuovo Testamento, profeti e *Liber Sapientiae*, fino alla sublimità giovannea» (De Robertis in Cavalcanti 1986: XXIV, quindi Rea 2008: 138-68 per una visione generale della mimesi del linguaggio biblico, in cui è attribuito un fondamentale ruolo di mediazione a Guido Guinizzelli).

Il **tessuto lessicale** del sonetto è di altissimo livello: sapientemente allinea francesismi (*biltà/beltà*, dall'ant. fr. *biautet*, con riduzione del dittongo di *bietà*; *rivera*, dal fr. *riviere* [vd. Cella 2003: 99-101, 526-28]) e provenzialismi (*genti* 'gentili', fr. e prov. *gent*, *augelli* [vd. Serianni 2009: 75], *albóre* 'alba', *coraggio* 'cuore' prov. *coratge*, fr. *courage* [vd. Cella 2003: 418-19, 371-73]); e termini di provenienza meridionale, solidamente attestati nella tradizione poetica (*saccente* 'sapiente' da *saccio*; *canoscença*, da *caunoscenza* con riduzione del dittongo [vd. Serianni 2009: 74]); accanto ad essi termini di origine lontana, come *aquro* 'lapislazulo', voce di origine arabo-persiana, passata poi per sineddochie a indicare il colore; e sineddochì sono anche *legni* per 'navi' e *aria* per 'cielo'. Normale nell'uso antico della lingua la forma del nominativo *maggio* per 'maggiore'.

Nella versione (cronologicamente precedente) del ms. Laurenziano Redi 9 (L), oltre al prov. *aigua*, sono da notare le evidenti tracce del **volgare pisano lasciate dal copista**: *nieve*, il passaggio [z] > [s] di *sensa*, *piagensa* (lezione peraltro recuperata a testo da Rea-Inglese, al pari di *aigua*), *canoscensa*, e *pió* (vd. Frosini 2001: 260, 279-80), caratteri assenti nella mano fiorentina del ms. Chigiano. Si noti infine come la lezione «e tanto più d'ogn'altr'ha canoscenza», messa a testo sia da De Robertis sia da Rea-Inglese, segua sostanzialmente L, pur col diverso posizionamento del predicato verbale.

[] ‘***Chi è questa che vèn’ di Guido Cavalcanti, secondo il codice Chigiano L VIII 305, c. 58r [1]***

Guido Cavalcanti.

1 Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira, e fa tremar di claritate l'are,
 2 e mena secho Amor, sì che parlare om non può, ma ciascun ne sospira?
 3 Dè, che rasembla quando li occhi gira, dichal Amor, ch'i' nol poria
 contare:
 4 cotanto d'umiltà donna mi pare, ch'ogn'altra veramente la chiam' ira.
 5 Non si poria contar la sua piagença, ch'a lle' s'inchin' ogni gentil vertute,
 6 e la beltate per suo dio la mostra. Non fu sì alta già la mente nostra,
 7 e non si pose 'n noi tanta vertute, che 'n prima ne poss'aver om
 canoscenza

Metrica: sonetto con schema ABBA ABBA CDEEDC (il più attestato in Cavalcanti)

Edizione di De Robertis: Cavalcanti 1986 (IV: 1] che fa 1] chiaritate 2] null'omo
 pote, ma ciascun sospira 3] O Deo, che sembra 3] savria contare 4] ver' di lei
 i' 6] per sua dea 7] tanta salute 7] che propriamente n'aviàn

Edizione di Rea-Inglese: Cavalcanti 2011 (IV): coincide con l'edizione De Robertis

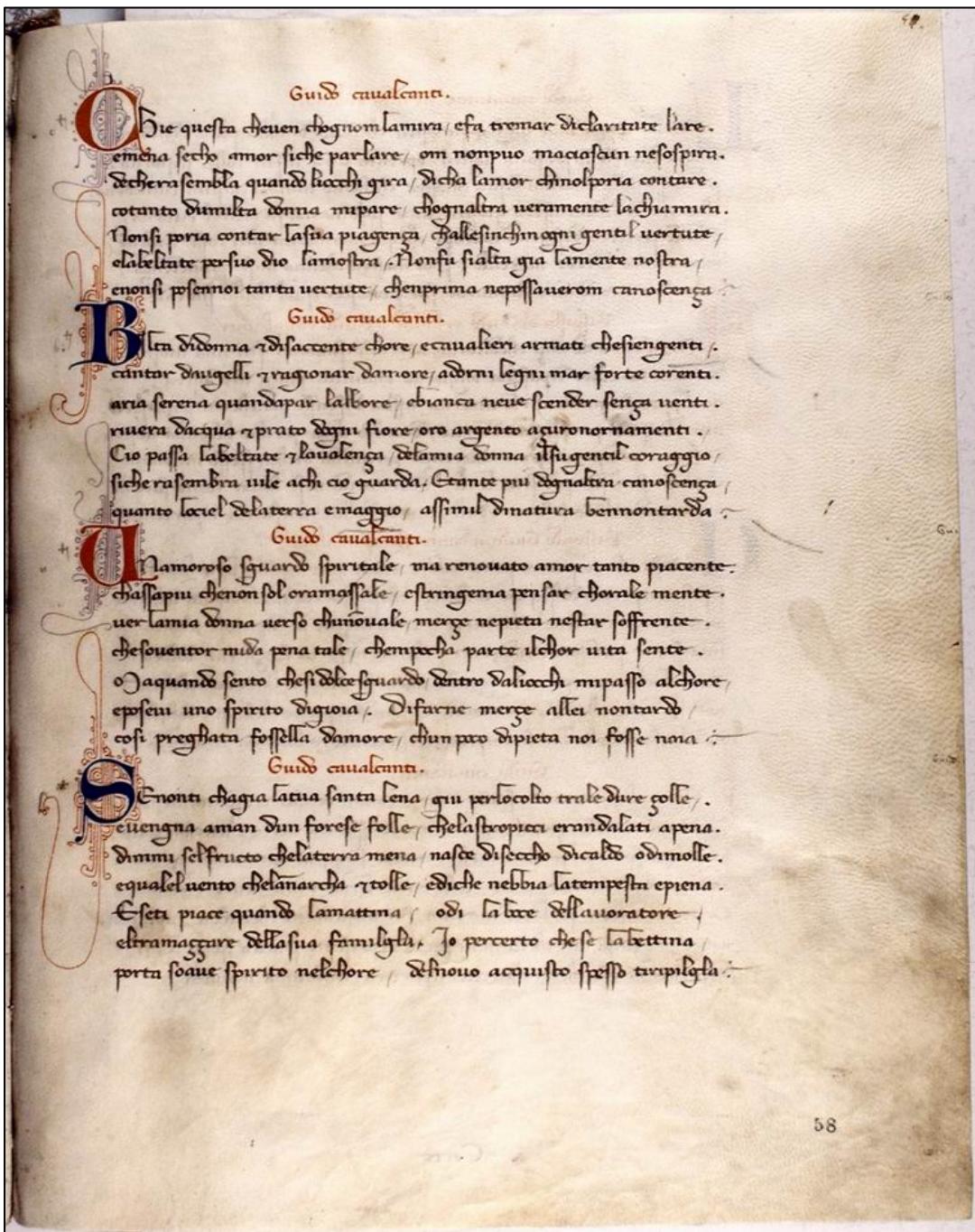
ANALISI LINGUISTICA. Nel sonetto si ritrovano elementi che ci sono ormai noti nella **lingua poetica delle Origini**: l'inclinazione per il monottongo (*vèn*; *om* in plurime attestazioni, favorito dal modello del fr. *l'on* impersonale [vd. Serianni 2009: 56-62]); il condizionale in *-ia* (*poria* ‘potrebbe’), di origine siciliana [vd. ivi: 217-18], come *canoscenza*, che ritroviamo in questo testo come nel precedente; *dichal* ‘lo dica’ con applicazione della legge Tobler-Mussafia, relativa all'enclisi del pronome dopo pausa forte. Di **influenza galloromanza** sono *rasembla* (‘rassembra’; «sembra» è la lezione del testo critico), e forse anche *piagença* (ma vd. la discussione critica in Cella 2003: 124); mentre la lezione *claritate* (‘splendore’, ‘luminosità’; «luce» chiosa De Robertis in Cavalcanti 1986) è un latinismo integrale.

Ancora sul piano delle lezioni del ms. Chigiano, si notino le **varianti**: «poria» (per «savria»), «per suo dio» («per sua dea» è la lezione critica), «tanta vertute» (contro «tanta salute» ‘perfezione’), «che 'n prima ne poss'aver om c.» (a fronte di «propriamente n'aviàn c.» ‘propriamente, adeguatamente ne abbiamo c.» [con desinenza *-ano* per *-amo*]): lezioni che, al pari del rilevantissimo «e fa» (invece di «che fa») del movimento iniziale, potrebbero essere varianti d'autore: il ms. Chigiano testimonierebbe allora, rispetto al resto della tradizione, uno **stato redazionale distinto**.

LA POESIA DA CAVALCANTI A DANTE. *Chi è questa che vèn* fa coppia nel codice Chigiano, in sequenza rovesciata rispetto alle edizioni moderne, con *Biltà di donna* (a cui lo lega anche direttamente la medesima parola-rima *canoscenza*), ed esprime la manifestazione (epifania) della donna, insieme alla proclamazione della inconoscibilità di tanta

perfezione, e dell'impossibilità di esprimerla compiutamente (vd. Pirovano 2014: 288-90). Accuratamente posta in una **prospettiva indefinita** («ogn'om» 'ognuno', «om/ciascun», «da mente nostra»), questa impossibilità della conoscenza è anche visivamente e ritmicamente sottolineata dalla **negazione** (*Non ... Non*), posta in anafora a inizio delle due terzine.

Introdotto dal magnifico attacco di ascendenza scritturale («Quae est ista quae ascendit per desertum | de deserto ..., Quae est ista quae progreditur...») è il motivo ricorrente del *Cantico dei cantici*, il libro sapienziale che celebra l'amore), questo superbo sonetto non mancò di “salare il sangue” di Dante (per usare una celebre espressione di Gianfranco Contini), particolarmente nel sonetto ***Tanto gentile e tanto onesta pare*** (*Vita nuova* XXVI), fondamentale per lo stile della loda e per tutto lo Stilnovo: «sì che parlare om non può» (edizioni moderne: «sì che parlare | null'omo pote») si ritrova in *Tanto gentile* («ch'ogne lingua deven tremando muta») al v. 3; «mostra» in posizione finale di verso in Cavalcanti trova eco in «mostrare | Mostrasi» dei vv. 6-7 di Dante; in posizione finale il sonetto della *Vita nuova* ha un «*Sospira*» che è anch'esso un prelievo da questo testo; «cotanto d'umiltà donna mi pare» ('donna umile, benigna', con valore di genitivo qualificativo) lascia traccia in «d'umiltà vestuta» del sonetto (v. 6), ma è ripreso poi anche in *Inf.*, II 76 («O donna di virtù»). Ma è soprattutto l'assoluto di Cavalcanti «e fa tremar di claritate l'are» ('fa tremare di splendore l'aria', con *are* forma contratta di *aere*) a non lasciare più la poesia di Dante: quella **vibrazione dell'aria** per l'incedere della donna, una vera «scoperta» di Cavalcanti (De Robertis in Cavalcanti 1986: 17), a illustrare il fenomeno della **“scintillazione”**, ben noto alla fisica medievale, si ripercuoterà nei raffinati usi di *tremare* della *Vita nuova* e della *Commedia*, fino a «sì che parea che l'aere ne tremesse» di *Inf.*, I 48 e allo straordinario «tremolar della marina» della spiaggia del Purgatorio (*Purg.*, I 117). E davvero non si saprebbe immaginare una fedeltà più profonda a una comune grandezza poetica.



[■] «*Sì come colui che leggerissimo era*»:
Guido Cavalcanti nel 'Decameron'

Si riporta in chiusura un passo tratto dalla **nona novella della sesta giornata del Decameron** (la cui rubrica recita: «Guido Cavalcanti dice con un motto onestamente villania a certi cavalier fiorentini li quali soprapreso [‘preso di sorpresa’] l’aveano»): il testo di Boccaccio è emblematico della fama che di Cavalcanti si era definita nel Trecento avanzato, con **contorni pressoché leggendari**: filosofo, pensatore radicale e ateo: «egli fu un de’ miglior **loici** (‘filosofici logici’, attestazione unica nel *Decameron*) che avesse il mondo e ottimo filosofo naturale», «leggiadriSSIMO e costumato e parlante uom molto» (‘ben parlante’, come competenza primaria del *gentile uomo* in qualunque *onesta brigata*); «per ciò che egli alquanto tenea della oppinione degli epicuri, si diceva tra lla gente volgare che queste sue speculazioni erano solo in cercare se trovar si potesse che Iddio non fosse» (*Decam.*, VI 9 8-9).

Una visione con ogni probabilità distorta, che tra l’altro lascia completamente in ombra la sua attività di poeta, e in ogni caso da verificare; ma significativa di un mito cavalcantiano che alimenterà a lungo suggestioni profonde, fino a tradursi nella sensibilità novecentesca come emblema della “leggerezza”, o meglio della “leggerezza pensosa”. Scrive infatti **Italo Calvino** nelle *Lezioni americane*, riprendendo la parte finale della novella, nella quale Cavalcanti si libera dei suoi inseguitori spiccando un salto sopra una delle «arche grandi marmo», ossia dei sepolcri, che si trovavano nell’area sacra fra il battistero di San Giovanni e la chiesa di Santa Reparata (oggi la cattedrale di Santa Maria del Fiore): «Se volessi scegliere un simbolo augurale per l’affacciarsi al nuovo millennio, sceglierrei questo: l’agile salto improvviso del poeta-filosofo che si solleva sulla pesantezza del mondo, dimostrando che la sua gravità contiene il segreto della leggerezza» (Calvino 1988: 13 [*Leggerezza*]).

Ecco dunque la parte finale della novella di Boccaccio (*Decam.*, VI 9 10-14).

NOTA FILOGOGICA. Il testo è da Boccaccio (2013) con lievi modifiche editoriali, come la separazione delle preposizioni articolate (*tra lle*) e la resa della disgiuntiva *nè* con accento grave, per rispettare il grado d’apertura della vocale nel fiorentino antico (Fiorelli 1953).

Ora avvenne un giorno che, essendo Guido partito d’Orto San Michele e venutosene per lo Corso degli Adimari infino a San Giovanni, il quale spesse volte era suo cammino, essendo anche grandi di marmo, che oggi sono in Santa Reparata, e molte altre dintorno a San Giovanni, e egli essendo tra lle colonne del porfido che vi sono e quelle arche e la porta di San Giovanni, che serrata era, messer Betto [scil. Brunelleschi, guelfo nero, morì di morte violenta nel 1311] con sua brigata a caval venendo su per la piazza di Santa Reparata, vedendo Guido là tra quelle sepolture, dissero: «Andiamo a dargli briga»; e spronati i cavalli, a guisa d’uno assalto sollazzevole gli furono, quasi prima che egli se ne avvedesse, sopra e cominciarongli a dire:

«Guido, tu rifiuti d'esser di nostra brigata; ma ecco, quando tu avrai trovato che Idio non sia, che avrai fatto?»

A' quali Guido, da lor veggendosi chiuso, prestamente disse: «Signori, voi mi potete dire a casa vostra ciò che vi piace»; e posta la mano sopra una di quelle arche, che grandi erano, sì come colui che leggerissimo era, prese un salto e fusi gittato dall'altra parte, e sviluppatisi da loro, se n'andò.

Costoro rimaser tutti guatando l'un l'altro, e cominciarono a dire che egli era uno smemorato e che quello che egli aveva risposto non veniva a dir nulla, con ciò fosse cosa che quivi dove erano non avevano essi a fare più che tutti gli altri cittadini, nè Guido meno che alcun di loro.

Alli quali messer Betto rivolto, disse: «Gli smemorati siete voi, se voi non l'avete inteso: egli ci ha onestamente e in poche parole detta la maggior villania del mondo, per ciò che, se voi riguarderete bene, queste arche sono le case de' morti, per ciò che in esse si pongono e dimorano i morti; le quali egli dice che son nostra casa, a dimostrarci che noi e gli altri uomini idioti e non letteati siamo, a comparazion di lui e degli altri uomini scienziati, peggio che uomini morti, e per ciò, qui essendo, noi siamo a casa nostra».

CAVALCANTI FRA LE ARCHE. Precisa e dettagliata è l'**ambientazione fiorentina** della novella, che ci porta nel cuore della città, in quel tratto fra Orsammichele (nei cui pressi si trovavano le case dei Cavalcanti), il corso degli Adimari (oggi Via Calzaiuoli) e la zona del Battistero di San Giovanni e della chiesa di Santa Reparata: questa fu poi inglobata nella più grande e maestosa cattedrale, che proprio sul finire del Duecento Arnolfo da Cambio progettava e costruiva. Anzi, la novella si svolge nell'area sacra compresa fra i due edifici più sacri di Firenze, dove si trovavano le tombe in forma di grandi arche (spesso si trattava anche di sarcofagi romani recuperati), simili a quelle che ancora si vedono nella vicina Via degli Avelli. Una Firenze di fine Duecento, dunque, pienamente dantesca; un'ambientazione che – certo non per caso – richiama quella «grande campagna» popolata di sepolcri scoperchiati («avelli» li dice anche Dante) che nel VI cerchio dell'*Inferno* ospitano gli **eretici**, ovvero i seguaci di Epicuro, «che l'anima col corpo morta fanno», fra i quali **Farinata degli Uberti** e **Cavalante de' Cavalcanti**, suocero e padre di Guido (*Inf.*, IX-X): la città di Dite, la «città del foco», che è lo specchio di Firenze, fra gli avelli, che Boccaccio riprende in un sottile e straordinario gioco di **intertestualità**.

ANALISI LINGUISTICA. Si noti per la **sintassi** la legge Tobler-Mussafia: «e cominciarongli»; la complessa costruzione del periodo iniziale, con la presenza di cinque proposizioni implicite al gerundio, fra loro coordinate per asindeto o polisindeto, con soggetti diversi, prima della principale: «essendo Guido partito ... essendo arche grandi ... e egli essendo ... messer Betto venendo ... vedendo ... dissero»; il verbo principale è coordinato *ad sensum* col soggetto collettivo «messer Betto con sua brigata»; e vd. nel secondo soggetto l'**omissione dell'articolo determinativo col possessivo**, così come poi in «di nostra brigata», «son nostra casa» (Castellani Pollidori 2004: 543-97). Ancora, la collocazione del **verbo in sede finale**, come è uso in Boccaccio: «che serrata era»; la presenza della **preposizione articolata nel complemento di materia**: «lle colonne del porfido» (vd. Migliorini 1957: 156-74).