





SOCIETÀ FILOLOGICA  
ROMANA

# Studj romanzi

FONDATI DA ERNESTO MONACI

EDITI A CURA

DI

ROBERTO ANTONELLI

XXI

NUOVA SERIE



IN ROMA

Presso la società

· MMXXV ·

Società Filologica Romana c/o Dipartimento di Studi europei, americani e interculturali, “Sapienza”, Università di Roma, Piazzale Aldo Moro 5, 00185 Roma

Rivista annuale, anno 2025 n. 21, nuova serie.

Registrazione presso il Tribunale di Roma n. 514/2005 del 19/12/2005

ISSN 0391-1691

ISBN 979-12-5701-133-8 (carta) 979-12-5701-134-5 (e-book)

Tutti i diritti riservati © Società Filologica Romana

*Direttore responsabile:* ROBERTO ANTONELLI

*Direzione:* ROBERTO ANTONELLI, SABINA MARINETTI, MIRA MOCAN, MADDALENA SIGNORINI, PAOLO MANINCHEDDA, RICCARDO VIEL

*Comitato scientifico:* FABRIZIO BEGGIATO (Università di Roma “Tor Vergata”), CORRADO BOLOGNA (Scuola Normale Superiore di Pisa), MARIA MERCEDES BREA (Universidade de Santiago de Compostela), PAOLO CHERCHI (University of Chicago), LUCIANO ROSSI (Universität Zürich)

*Comitato editoriale:* SABINA MARINETTI (coord.), GIORGIO BARACHINI, SILVIA CONTE, SILVIA DE SANTIS, LORENZO MAININI

*Hanno collaborato:* MARGHERITA BISCEGLIA, DANIELE MEROLA, ELISA VERZILLI

*Distribuzione e abbonamenti:* Viella editore Via delle Alpi 32  
00198 Roma  
mail: abbonamenti@viella.it

*Abbonamento annuale:* Italia € 40,00  
Estero € 50,00

La rivista si avvale della procedura di valutazione e accettazione degli articoli *double blind peer review*

La pubblicazione di questo volume è stata realizzata dall'Università degli Studi di Roma “Tor Vergata” con contributo finanziato dall'Unione europea – Next Generation EU, Progetto PRIN 202283FJF7\_001 “Texts of Uncertain Authorship in Thirteenth-century Italian Lyric Poetry. Methods, Practices and Tools of Attributive Philology”



*Attribuibile?*  
*Questioni e testi di incerta paternità*  
*nella tradizione lirica medievale*

Atti del Convegno Internazionale  
(Roma, Università "Tor Vergata", 25-26 settembre 2025)

a cura di  
ROBERTO REA e SABINA MARINETTI



## INDICE

	Pag.
<i>Introduzione</i> .....	9
ROBERTO REA, <i>Per un Repertorio critico delle rime di attribuzione non certa. Un approccio sistemico al problema delle dubbie</i> .....	» 19
LUCA GATTI, <i>Tradizione e metodi: ancora sulle attribuzioni della lirica antico-francese</i> .....	» 59
ELISA VERZILLI, <i>Discordanze attributive nella lirica antico-francese: gli autori e i rimaneggiatori</i> .....	» 75
MARGHERITA BISCEGLIA, <i>Casi di scambio fra autore e destinatario nella lirica italiana del Duecento</i> .....	» 93
SABINA MARINETTI, <i>Serie alfabetiche e discordanze attributive nella tradizione dei Siciliani. Indagini in corso</i> .....	» 121
LUIGI SPAGNOLO, <i>Argomenti linguistici per le canzoni adespote del Vaticano latino 3793</i> .....	» 145
CLAUDIO GIUNTA, <i>Ancora sul rapporto tra il Laurenziano Redi 184 e il Chigiano L IV 131</i> .....	» 163
GIUSEPPE MARRANI, <i>«Non so chi fé questo». Sui vantaggi del non attribuire</i> .....	» 177
MARCO BERISSO, <i>Pater (semper?) incertus. L'attribuzione delle rime di Cecco Angiolieri</i> .....	» 195
PAOLO CANETTIERI, <i>La questione del Fiore e del Detto d'Amore: aggiornamenti</i> .....	» 211
FEDERICO RUGGIERO, <i>Un riesame delle dubbie di Onesto da Bologna</i> .....	» 229
DANIELE MEROLA, <i>Per il canone delle dubbie di Cino da Pistoia (con un riesame della canzone A forza convien ch'alquanto spiri)</i> .....	» 255

FRANCESCA CUPELLONI, <i>Su due goffi sonetti attribuiti a Dante.</i> <i>Alcune note linguistiche e testuali</i> . . . . .	Pag. 287
LAURA BANELLA, <i>Anonimato, attribuzione, appropriazione:</i> <i>note dalla tradizione manoscritta di Dante e Petrarca</i> . . .	» 301
ALESSIO DECARIA, « <i>Invenias etiam disiecti membra poetae</i> ? <i>Questioni attributive nei corpora lirici trecenteschi</i> . . . . .	» 321
BIOGRAFIE - BIOGRAPHIES . . . . .	» 341



## INTRODUZIONE

Il convegno *Attribuibile? Questioni e testi di incerta paternità nella tradizione lirica medievale*, tenutosi nei giorni 25 e 26 settembre presso l'Università di Roma "Tor Vergata," rappresenta la tappa conclusiva del progetto PRIN, svolto in collaborazione con l'Università Sapienza, *Texts of Uncertain Authorship in Thirteenth-century Italian Lyric Poetry. Methods, Practices and Tools of Attributive Philology* (PRIN 202283FJF7\_001), che si è posto l'obiettivo di definire ed esaminare per la prima volta attraverso un approccio sistemico il *corpus* dei testi poetici duecenteschi di incerta attribuzione, al fine di avviare una riflessione sui principi e sui metodi della stessa filologia attributiva.

La poesia volgare italiana del Duecento, per ragioni inerenti alle sue modalità di produzione e trasmissione, è caratterizzata, al pari di altre tradizioni romanze, da un consistente numero di testi di incerta paternità. Negli ultimi due decenni la nostra conoscenza della poesia delle Origini ha fatto notevoli passi in avanti, grazie alle nuove edizioni critiche commentate, agli studi sulla tradizione manoscritta, ai databases testuali e ad altre risorse digitali. Di fronte a tali progressi, le nuove acquisizioni in ambito di filologia attributiva sono state tuttavia limitate, circoscritte a singoli componenti o a specifiche ipotesi, in genere grazie a interventi da parte di studiosi impegnati nella preparazione di nuove edizioni. Basti pensare che, al contrario di quanto si registra per la lirica provenzale e antico francese, manca a oggi per la lirica italiana un repertorio dei testi di dubbia attribuzione. Mancano inoltre quasi del tutto indagini che considerino il fenomeno dell'incertezza attributiva all'interno

di un quadro complessivo che dia conto delle più estese dinamiche inerenti alla tradizione materiale e al contesto storico-culturale di circolazione e ricezione dei testi. Soprattutto mi pare sia mancata negli ultimi decenni una riflessione organica sui metodi e sulle prassi attributive, e non solo per la poesia del Duecento. Fondamentali indicazioni sul piano metodologico si desumono di fatto ancora dai lavori di Contini, dall'intervento fondativo sulle *Questioni attributive nell'ambito della lirica siciliana*, allo specifico paragrafo della voce *Filologia*, fino alla presa di posizione sulla questione del *Fiore*.

Ma la stessa tradizionale distinzione continiana tra argomenti esterni (tradizione manoscritta; altri documenti; elementi storico-culturali) e argomenti interni (lingua e stile) non sembra più sufficiente a dare conto della complessità del fenomeno dell'incertezza attributiva. Né tantomeno c'è accordo fra gli editori di poesia duecentesca sul peso da assegnare a tali argomenti in sede probatoria (basti pensare alle ultime risistemazioni delle dubbie dantesche). Del resto, a ben guardare, la stessa lezione continiana era tutt'altro che univoca, andando dalla «preminenza risolutiva ai criteri esterni» della stagione dei Siciliani (ossia le divergenze attributive «si cercano anzitutto di dirimere a norma di maggioranza come ogni altra divergenza di lezione») all'assioma giustificativo dell'attribuibilità del *Fiore*: «un discorso attributivo è valido quando investe argomenti linguistico-stilistici, o perlomeno testuali».

Le accresciute conoscenze degli aspetti materiali e culturali della tradizione manoscritta, e i più sofisticati strumenti di indagine attualmente disponibili, impongono una diversa considerazione degli "argomenti esterni", che vada oltre il criterio stemmatico e le dichiarazioni di affidabilità di questo o quel testimone, e che metta a sistema e faccia interagire fattori considerati talvolta isolatamente: dalle modalità di costituzione delle stesse raccolte manoscritte, alle condotte dei diversi copisti, alle circostanze della ricezione dei testi, alle ragioni culturali sottese all'allestimento delle sillogi. Quanto agli "argo-

menti interni”, gli attuali strumenti informatici e databases digitali consentono analisi linguistiche e stilistiche pressoché esaustive, e quindi molto più solide e affidabili nei risultati rispetto al passato. Ma la lirica duecentesca, tanto nelle sue origini cortesi (Siciliani) quando nei suoi sviluppi più innovativi (Stilnovo), rimane una poesia fortemente codificata in ogni suo aspetto, formale e tematico. Inoltre, continua ad apparire ambiguo come la condivisione dei medesimi tratti lessicali e sintattici possa essere considerata in termini di dipendenza intertestuale se coinvolge testi di autori certi e di fatto alla stregua di una sorta di firma autoriale se riguarda invece un testo di paternità incerta. Richiedono poi un discorso a sé i metodi computazionali di attribuzione automatica dei testi, che negli ultimi decenni hanno conosciuto notevoli sviluppi, e tuttavia, nonostante i risultati raggiunti, in Italia non hanno ancora trovato pieno riconoscimento. Un’importante iniziativa in questa direzione è rappresentata dal convegno *Filologia attributiva: metodi computazionali a confronto* tenutosi nei giorni del 21 e 22 novembre 2024 presso l’Università di Roma “Tor Vergata” sempre nell’ambito del nostro PRIN. Insomma, anche sul versante degli “argomenti interni” si impone la necessità di ripensarne l’efficacia in una prospettiva sistemica, che vada al di là del singolo caso.

A queste e altre esigenze di aggiornamento dei metodi e degli strumenti della filologia attributiva vorrebbe provare a dare una risposta questo volume, il primo nella nostra tradizione di studi specificatamente dedicato al problema dell’attribuzione dei testi nella lirica italiana delle Origini.

Nel saggio di apertura, che beneficia della ricognizione svolta dal gruppo di ricerca PRIN sull’intera tradizione lirica duecentesca, si espone il lavoro svolto ai fini della realizzazione di un Repertorio critico delle rime di attribuzione non certa, che, a differenza di quelli già esistenti della lirica trobadorica e trovierica, si propone di far interagire i dati della tradizione e i risultati delle ricerche filologiche, in modo da restituire una mappa-

tura completa dei testi coinvolti in problemi attributivi (e del relativo dibattito), sulla base di criteri quanto più possibile univoci e coerenti, ispirati al principio giuridico del «ragionevole dubbio». Allo scopo di verificarne l'efficacia ai fini della selezione dei testi di paternità non certa, tali criteri vengono applicati all'intero *corpus* delle rime della scuola poetica siciliana. Infine, il saggio mostra come un approccio sistemico consenta di avere una visione complessiva che, evidenziando costanti o anomalie, porta a riconsiderare, sul piano metodologico, alcuni principi consolidati nell'attuale prassi editoriale, come la superiore affidabilità unanimemente accordata al ms. Vaticano lat. 3793.

L'articolo di Luca Gatti offre un'articolata riflessione sul concetto di autorialità nella lirica antico-francese, che, pur distinguendosi per l'elevato numero di testi anonimi e per la prevalenza di tradizioni monotestimoniali, presenta una percentuale di testi di attribuzione discordante analoga a quella dei trovatori. Dopo un'accurata analisi quantitativa, Gatti esamina le ragioni codicologiche e analogiche delle discordanze, sottolineando l'importanza della collocazione stemmatica anche ai fini attributivi. Infine, mostra come gli editori abbiano non di rado operato scelte metodologicamente incoerenti nella definizione dei *corpora* autoriali, e richiama l'attenzione sulla necessità di valutare per ogni singolo caso tutti gli elementi disponibili (codicologici, metrici, rimici, formali, etc.).

Rivolge pure lo sguardo alla lirica oitanica il saggio di Elisa Verzilli, che esamina il rapporto tra attribuzioni discordanti e forme di rielaborazione testuale nella lirica romanza. Dopo aver osservato come in ambito italiano e occitano l'eventualità che più autori abbiano contribuito a versioni diverse di un componimento sia stata già considerata dalla critica, Verzilli intraprende una prima indagine del fenomeno del rimaneggiamento nella lirica trovierica, focalizzando l'attenzione su tredici testi in cui sono chiaramente riconoscibili versioni alternative di porzioni testuali significative, per concludere che tali prassi di rielaborazione testuale generano perturbazioni

attributive complesse, che richiedono, in quanto tali, attenta considerazione in sede editoriale.

A un'altra specifica casistica inerente al fenomeno dell'incertezza attributiva nella lirica romanza è dedicato il saggio di Margherita Bisceglia, che esamina le discordanze attributive prodotte dal possibile scambio fra autore e destinatario, a causa dello scempiamento di originarie rubriche di invio che presentavano entrambi i nomi. Dopo aver ricostruito la formulazione originaria di tale ipotesi da parte di Ernesto Monaci, e le relative obiezioni avanzate da altri studiosi, il saggio riesamina i testi siciliani di dubbia attribuzione coinvolti, istituendo alcuni confronti con la tradizione trobadorica e trovierica, per concludere che nella lirica italiana sono in realtà assai rari i casi in cui l'incertezza attributiva possa essere ricondotta con buona probabilità allo scambio tra autore e destinatario.

Sabina Marinetti muove dall'analisi del *corpus* delle canzoni siciliane tràdite dal Palatino (Banco Rari 217), che confronta con i *corpora* tramandati dalle altre due grandi sillogi duecentesche: il Vaticano lat. 3793 e il Laurenziano Rediano 9. Rileva quindi come per le canzoni in comune P faccia registrare un'elevata percentuale di discordanza attributiva: due terzi rispetto a V e circa la metà rispetto a L. Tale instabilità delle rubriche, oltre a esser plausibile conseguenza della stessa organizzazione di P, nella sezione delle canzoni prevalentemente secondo un ordine alfabetico degli *incipit*, potrebbe dipendere dalla tendenza a «una *imminutio* autoriale all'interno del connubio poeta/testo, a volte tale da determinare la "rimozione" del nome stesso del poeta, come accaduto negli oitanici C e O». Infine, Marinetti si sofferma su alcune caratteristiche organizzative e codicologiche del Vat. lat. 3793 e del Laurenziano Rediano 9 che potrebbero suggerire che il relativo antecedente siciliano presentasse pure serie di componimenti disposti secondo un ordine alfabetico.

Al fine di riconoscere l'origine delle canzoni adespote contenute nel manoscritto Vaticano lat. 3793 Luigi Spa-

gnolo si affida a un'analisi strettamente linguistica tesa a verificare quei tratti fonologici toscano-fiorentini che, collocati in contesti metricamente rilevanti e quindi verosimilmente originali, possano risultare utili a distinguere i testi siciliani da quelli siculo-toscani. Sulla base di tale criterio Spagnolo individua sette canzoni adespote siciliane (V 70, 72, 76, 263, 264, 265, 268) che potrebbero essere spostate nella sezione degli anonimi siculo-toscani, e viceversa, due canzoni siculo-toscani (V 67 e V 100), che per assenza dei tratti indagati e la presenza di tratti siciliani potrebbero essere inserite tra gli anonimi siciliani.

Claudio Giunta torna a riflettere sulla testimonianza del Chigiano L IV 131, considerata sul piano attributivo, a seguito del giudizio espresso a suo tempo da Michele Barbi, assai meno affidabile di quella dell'affine Laurenziano Rediano 184. Dando seguito a quanto già rilevato in occasione degli studi sul canzoniere di Alberto degli Albizzi, Giunta sottopone a nuovo esame le sezioni di rime di diversi autori (tra cui Niccolò Soldanieri, Fa-zio degli Uberti, Braccio Bracci) passate in rassegna da Barbi, e dimostra come il codice Chigiano, pur presentando a causa della sua suddivisione per generi diverse perturbazioni attributive per alcuni segmenti di rime (nonché attribuzioni del tutto assurde), talvolta risulti «più vicino alla fonte comune e più corretto di Lr sia quanto all'ordinamento dei testi sia quanto alla lezione».

Anche Giuseppe Marrani insiste su come una più approfondita conoscenza dei testimoni e delle dinamiche della tradizione possa ridurre l'incertezza in relazione alle questioni attributive, segnalando fra l'altro che le implementazioni attualmente in corso del repertorio elettronico *LIO*, consultabile attraverso il portale *Mirabile*, ne miglioreranno anche l'utilizzo a supporto delle ricerche su problemi di paternità. Quindi passa puntualmente in rassegna diversi testi di ambito stilnovista che sono al centro di dispute attributive, osservando infine come anche tali testi di incerta paternità, al di là dell'identificazione del loro possibile autore, siano di per sé importanti per comprendere e definire storiogra-

ficamente le dinamiche dello Stilnovo e della ricezione di momenti fondamentali di quell'esperienza lirica, a partire dalla pubblicazione della *Vita nova* dantesca.

L'intervento di Marco Berisso affronta la complessa questione dell'attribuzione dei sonetti di Cecco Angiolieri, che il codice Chigiano L.VIII.305 presenta all'interno di una sezione completamente adespota, nella quale i sonetti attribuiti da altri codici si alternano ad altri tematicamente e linguisticamente affini. Il saggio ricostruisce la storia editoriale del *corpus* poetico del rimatore senese, dai primi studi di Alessandro D'Ancona, consolidati dall'edizione di Aldo Francesco Massera, alla sistematizzazione di Mario Marti, fino ad anticipare le proposte della prossima edizione critica curata da Fabio Jermini, che per la prima volta separa i "sonetti attribuiti" dai "sonetti adespoti". Berisso invita infine a procedere oltre sulla strada della valorizzazione dei dati documentari, segnalando, all'interno dei sonetti attribuiti, «quelli che finiscono lì solo perché limitrofi (prima o dopo) alle serie di attribuzione certa o probabilissima».

A un'altra, e ancor più celebre, *vexata quaestio* attributiva, quella riguardante la paternità del *Fiore* e del *Detto d'Amore*, è dedicato l'intervento di Paolo Canettieri, il quale nella prima parte ribadisce come la continiana attribuibilità a Dante Alighieri sia stata in anni recenti fortemente indebolita da nuove prove filologiche, codicologiche e linguistiche. In corrispondenza con tali risultati, Canettieri mostra quindi come anche le analisi computazionali, condotte mediante AI con metodi stilometrici come le *Support Vector Machines* (SVM) e il *Delta di Burrows*, confermino la distanza statistica tra il *Fiore* e il *corpus* autentico di Dante, rivelando una notevole prosimità stilistica con la tradizione comico-realistica. Sulla base di tali indagini, il saggio delinea la figura autoriale di un poeta fiorentino bilingue attivo nella cerchia di Brunetto Latini, tra gli esuli guelfi in Francia.

Federico Ruggiero propone un riesame analitico del limitato *corpus* delle rime dubbie di Onesto da Bologna, assai poco considerate finora poiché non imputabili a

discordanze attributive bensì costituite da testi anepigrafi conservati in segmenti di tradizione manoscritta contigui ai componimenti certi. Nella prima parte il saggio ripercorre le scelte operate in proposito dai precedenti editori, Zaccagnini e Orlando, evidenziando ragioni e limiti dei canoni proposti. Nella seconda parte Ruggiero esamina in modo puntuale la struttura e le seriazioni dei testimoni interessati, il Magliabechiano VII 1060 e la Giuntina Galvani, al fine di verificare fino a che punto la collocazione dei testi adespoti possa fornire indicazioni ai fini attributivi. Il risultato si configura come un invito per il futuro editore a valutare un'ulteriore suddivisione tra rime «effettivamente incerte» e «rime probabilmente apocrife», sul modello della distinzione operata da De Robertis per le dubbie dantesche.

La definizione del canone delle dubbie di Cino da Pistoia, le cui rime sono ancora in attesa di un'adeguata edizione critica, è oggetto del contributo di Daniele Merola. Il saggio presenta una prima rassegna dei cambiamenti operati prima da Di Benedetto e poi da Pirovano rispetto al *corpus* ciniano fissato da Zaccagnini riguardo alle rime «restituite a Cino», a quelle «quasi certamente di Cino», a quelle ritenute effettivamente «dubbie» e a quelle riconosciute come «spurie». La seconda parte del saggio è dedicata alla canzone *A forza convien ch'alquanto spiri*, esclusa dal canone da Di Benedetto. Merola, che fornisce un nuovo testo critico della canzone con relativo apparato, sulla base di un accurato riesame della tradizione manoscritta, delle evidenze metriche e stilistiche, dei rapporti intertestuali, conclude che gli argomenti a favore della paternità ciniana appaiono piuttosto deboli, mentre presenta maggiore solidità l'ipotesi di un imitatore di origine settentrionale.

Francesca Cupelloni ritorna su due sonetti di incerta paternità dantesca: *Quando 'l consiglio degli ucce' si tenne* e *Degli occhi di quella gentil mia dama*, che presentano una serie di anomalie linguistiche, metriche e stilistiche giudicate dalla critica, sulla scia di Contini, come «goffe». Il saggio sottopone quindi ad analisi tali elementi lin-

guistici e formali, anche con l'obiettivo di valutarne il peso ai fini attributivi. Per il primo caso l'analisi rafforza «l'ipotesi Barbi-Contini-Marti con la precisazione (...) che l'attribuzione non debba necessariamente riferirsi a Pucci ma piuttosto a un rimatore della sua stessa area»; per il secondo caso Cupelloni si chiede se i tratti all'altro rispetto al fiorentino dell'età di Dante siano «da ascrivere alla complessa stratigrafia linguistica di copia che caratterizza i tre testimoni» oppure «possano dirci qualcosa *ex negativo* sull'autore (non fiorentino?) del testo».

Laura Banella riporta l'attenzione sulla tradizione manoscritta per esplorare lo stretto rapporto di correlazione che intercorre fra anonimato, errata attribuzione e appropriazione, in particolare in quelle raccolte liriche che si configurano come «ecosistemi» costruiti attorno all'autorità di Dante e Petrarca. Banella offre quindi tre differenti esempi: il caso dei codici di Giovanni da Carpi, che si serve dell'anonimato per appropriarsi degli stessi testi; il caso del Magliabechiano VII 1060, che mette insieme testi noti in forma anonima, attribuzioni errate e anonimi veri e propri in continuità formale e tematica con gli autori maggiori; e infine il caso di una serie conservata nel Riccardiano 1100, il cui anonimato è forse intenzionale e dettato da ragioni contingenti.

Orienta infine la riflessione sulle dinamiche di trasmissione dei testi anche il saggio di Alessio Decaria, che richiama l'attenzione sulle modalità per cui la disposizione dei componimenti in serie o sequenze all'interno di canzonieri possa costituire un fattore determinante anche sul piano attributivo. Muovendo dalla dibattuta ballata stilnovista *Inn-abito di saggia messaggiera* e quindi passando in rassegna diversi casi di autori trecenteschi, tra cui Matteo Frescobaldi, Decaria ribadisce l'importanza di individuare le ragioni costitutive delle seriazioni dei testi all'interno delle sillogi miscellanee, non solo ai fini attributivi ma anche in sede di ricostruzione storiografica.

Come si può vedere, e come si potrà meglio apprendere dalla lettura diretta, pressoché nessuno dei

contributi contenuti nel presente volume, pur prendendo in considerazione casi concreti, insiste a dare soluzioni per vecchie o nuove questioni attributive né tantomeno avanza nuovi possibili nomi per testi di paternità discussa. Tale constatazione, considerato il titolo del convegno, potrà apparire come un preoccupante segnale di bersaglio mancato. Ma tornare a interrogarsi sulle cause, contingenti e intenzionali, della discordanza attributiva; sulle sue peculiari manifestazioni nelle diverse tradizioni romanze; sulla maggiore o minore affidabilità riconosciuta dagli editori ad alcuni testimoni; sui criteri adottati per definire le sezioni di dubbio; sulle modalità di costituzione delle seriazioni testuali nella tradizione manoscritta; sulle ragioni e sul valore dell'anonimato; sulle ricadute storiografiche dell'attribuzionismo; sul peso che può avere l'analisi linguistica ai fini attributivi; sul contributo che potrà venire dall'Intelligenza Artificiale, significa, nell'insieme, avviare una solida riflessione che possa riorientare le pratiche della nostra filologia attributiva. Che è il risultato cui si voleva tendere.

R.R.



PER UN REPERTORIO CRITICO  
DELLE RIME DI ATTRIBUZIONE NON CERTA.  
UN APPROCCIO SISTEMICO AL PROBLEMA DELLE  
DUBBIE

*Abstract*

This paper proposes the creation of a Critical Repertory for 13th-century Italian poetry of uncertain authorship, a tool that is only partially analogous to those available for Troubadour and Trouvère poetry. By applying the legal principle of “reasonable doubt”, the author categorizes uncertain texts based on conflicting manuscript evidence and scholarly debate. The methodology is tested through a comprehensive analysis of the Sicilian poetry *corpus*. The study thus demonstrates how a systemic approach enables a re-evaluation of certain principles adopted by editors, such as that of the superior authority attributed to ms. Vat. lat. 3793.

*Keywords:* Attributive Philology; Sicilian Poetry; Critical Repertory; Gianfranco Contini; Vaticano latino 3793.



1. Per ogni indagine inerente al *corpus* delle rime di incerta paternità della poesia dei trovatori si può consultare il *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trobadorica* curato da Carlo Pulsoni.<sup>(1)</sup> Il repertorio, strutturato in due sezioni: «per manoscritti» e «per trovatori», «risponde all’esigenza di una schedatura realmente ‘neutra’ della situazione attributiva dei componimenti provenzali di paternità dubbia, basata unicamente sulle rubriche dei codici, visto che le classificazioni finora

---

(1) Cfr. C. PULSONI, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trobadorica*, Modena, Mucchi, 2001.

esistenti sono costrette a fornire sempre una soluzione in positivo, anche nei casi d'incertezza attributiva».<sup>(2)</sup> Un analogo strumento, realizzato con i medesimi presupposti e finalità, è disponibile anche per la lirica trovierica, grazie alle cure di Luca Gatti.<sup>(3)</sup>

Non si può dire lo stesso per la nostra lirica delle origini. Nonostante le importanti edizioni, gli studi e i databases prodotti negli ultimi vent'anni, le nostre conoscenze in ambito di filologia attributiva sono migliorate soltanto in modo frammentario.<sup>(4)</sup> In particolare, non esiste attualmente uno strumento specifico, quale un repertorio, che restituisca una mappatura completa e quanto più possibile oggettiva del fenomeno delle rime di incerta attribuzione, che costituisce – com'è ben noto – una questione non marginale nel panorama della poesia italiana del Duecento. In altre parole, a oggi, non sapremmo indicare in modo univoco, vale a dire in base a criteri chiari e condivisi, quali e quanti siano i testi di non sicura attribuzione nell'arco della tradizione che va dai Siciliani allo Stilnovo. Come si dirà meglio

(<sup>2</sup>) *Ibid.*, p. 8.

(<sup>3</sup>) Cfr. L. GATTI, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trovierica*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2019.

(<sup>4</sup>) Più ampie riflessioni metodologiche (ossia non limitate a singoli testi) in materia attributiva per la poesia duecentesca si trovano negli interventi di G. GORNI, *Metodi vecchi e nuovi nell'attribuzione di antichi testi volgari italiani*, in *L'attribuzione: teoria e pratica. Storia dell'arte, musicologia, letteratura*. Atti del Seminario (Ascona, 30 settembre - 5 ottobre 1992), a c. di O. BESOMI, C. CARUSO, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1994, pp. 183-209; di M. L. MENEGHETTI, *Stemmatica e problemi d'attribuzione fra provenzali e siciliani*, in *La filologia romanza e i codici*. Atti del Convegno (Messina, 19-22 dicembre 1991), a c. di S. GUIDA, F. LAELLA, 2 voll., Messina, Sicania, 1993, vol. I, pp. 91-129; di P. STOPPELLI, *L'equivoco del nome. Rime incerte tra Dante Alighieri e Dante da Maiano*, Roma, Salerno Editrice, 2020 (in part. nel primo capitolo *Metodologia delle attribuzioni letterarie*, alle pp. 11-22). A questi si può aggiungere, per quanto dedicata alla tradizione petrarchesca del secolo successivo, la recente raccolta di studi *Le rime disperse di Petrarca. Problemi di definizione del corpus, edizione e commento*, a c. di R. LEPORATTI, T. SALVATORE, Roma, Carocci, 2022. Fa naturalmente storia a sé la bibliografia dantesca, per la quale ci si limita a segnalare il recente numero di «Critica del testo» XXVI (2023), *Dante conteso*, a c. di S. MARINETTI, M. L. MENEGHETTI, R. TAGLIANI, R. VIEL, Viella Editrice.

più avanti, tale dato non può infatti coincidere con la somma dei testi compresi nelle sezioni riservate alle rime “Dubbie” delle singole edizioni, né si può ricavare dalla mera escussione della tradizione manoscritta, ora peraltro pressoché integralmente accessibile grazie a uno strumento di fondamentale utilità quale l’archivio informatico *LIO*, consultabile in *open access* attraverso la piattaforma *Mirabile*.<sup>(5)</sup>

Si tralascia di soffermarsi in questa sede sui fattori codicologici, contenutistici o analogici che possono aver dato luogo a fenomeni di discordanza attributiva nella nostra tradizione lirica, così come di descrivere le diverse tipologie di rime dubbie.<sup>(6)</sup> Vale forse però la pena, in via preliminare, accennare brevemente almeno a una questione spesso evocata quando si parla di problemi di identità autoriale nella letteratura del Medioevo volgare: mi riferisco all’“alterità” del concetto di *authorship*, cui non di rado ci si appella, in particolare quando ci si trova di fronte a ipotesi attributive riguardanti testi adespoti medievali. L’anonimato, il non-firmato, viene infatti in genere riconosciuto come una condizione “normale” nella letteratura volgare dei primi secoli, nella quale «l’identità autoriale viene spesso messa in ombra, marginalizzata, cancellata da un testo che si presenta pienamente oggettivato e si propaga per le trafilie orali-scritte di una tradizione impersonale». <sup>(7)</sup> Sulla base di tale presupposto, i no-

---

(5) Il database del progetto *LIO* (<https://lio-liricaitalianaorigini.it/>), nel quale i testi sono attribuiti in base all’edizione di riferimento, può essere interrogato mediante il portale *Mirabile* all’indirizzo <https://www.mirabileweb.it/romanzo/lio>. Sempre attraverso *Mirabile* si può inoltre accedere alle pagine del progetto *TRALIRO* ([https://www.mirabileweb.it/content/repertorio\\_traliro](https://www.mirabileweb.it/content/repertorio_traliro)), che offrono, per gli autori fin qui schedati, un sintetico quadro complessivo dei testi coinvolti in problemi attributivi.

(6) Le cause delle perturbazioni nell’attribuzione dei testi nella tradizione lirica italiana coincidono nella sostanza con quelle individuate da PULSONI, *Repertorio* cit., pp. 14-25. Sulle tipologie di dubbie ai fini della costituzione di un repertorio in ambito di lirica italiana si tornerà più avanti.

(7) Così A. BARBIERI, *Autorialità e anonimato nella letteratura francese medievale: considerazioni preliminari e appunti di metodo (con particolare riguardo*

stri tentativi di attribuire testi pervenuti come adespoti (o anche con attribuzioni discordanti) rischierebbero di apparire come una forzatura del contesto originario di produzione, circolazione e fruizione di quelle medesime opere. In proposito si deve tuttavia operare un fondamentale distinguo. L'anonimato risulta essere di fatto condizione connaturale di alcuni generi (su tutti la *chanson de geste*) e di alcune tradizioni culturali (si pensi ai filoni popolareggianti della poesia oitanica),<sup>(8)</sup> ma non lo è affatto nel caso della lirica aulica italiana duecentesca, come del resto non lo è in quella trobadorica (in particolare rispetto a quella trovierica, più aperta a tipologie testuali di carattere non aulico).<sup>(9)</sup> Che in linea generale, i poeti duecenteschi, dal Notaro agli Stilnovisti avessero una forte consapevolezza della propria *authorship*, peraltro non di rado apertamente rivendicata, credo non richieda dimostrazione. Quanto ai copisti, pare altrettanto evidente la generale istanza dei curatori delle prime sillogi di attribuire il componimento che intendevano trascrivere. L'anonimato doveva essere per loro, non diversamente di quanto accade per noi, un atto di resa di fronte ai guasti della tradizione, al netto naturalmente di errori, omissioni occasionali o intenti specifici (ad es. – com'è noto – nel Vaticano lat. 3793<sup>(10)</sup>

---

alla tradizione trovierica), in A. BARBIERI, A. FAVERO, C. GAMBINO, *L'eclissi dell'artefice. Sondaggi sull'anonimato nei canzonieri medievali romanzi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 35-84, a p. 43.

(8) Si veda ancora l'ottimo saggio di BARBIERI, *Autorialità e anonimato* cit. e relativi rimandi.

(9) Si vedano nel medesimo volume le riflessioni di C. GAMBINO, *Anonimi per caso, anonimi per scelta e nomi censurati: osservazioni sull'assenza del nome d'autore nella tradizione manoscritta trobadorica*, in BARBIERI, FAVERO, GAMBINO, *L'eclissi dell'artefice* cit., pp. 11-33. A conferma di tale sostanziale differenza fra le due tradizioni basti un semplice dato numerico: «per i trovieri 1802 testi su 2862 (il 63% ca.) sono anonimi, per i trovatori 246 su 2406 (il 10% ca.)» (cfr. GATTI, *Repertorio* cit., pp. 9 ss.). Si veda ora in proposito anche il saggio di GATTI in questo volume.

(10) Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano lat. 3793; d'ora in poi anche V.

gli anonimi, che erano verosimilmente tali anche nella relativa fonte, vengono utilizzati per riempire gli spazi bianchi alla fine di ogni fascicolo senza alterare il disegno storiografico).<sup>(11)</sup> Come caso emblematico di tale istanza attributiva, basta forse ricordare come quasi tutti i sonetti anonimi del Laurenziano Redi 9<sup>(12)</sup> dovuti alla seconda mano pisana (L<sup>A2</sup>), siano introdotti in rubrica da formule come «sonetto di...» oppure «risposta al [sonetto] ditto per...», che lasciano chiaramente intendere che il copista si ripromettesse, prevedesse o auspicasse l'inserimento del nome dell'autore.<sup>(13)</sup>

Come accennato, i repertori della lirica trobadorica e trovierica assumono come principio costitutivo «una schedatura totalmente neutra» dei componimenti, «basata unicamente sulle rubriche dei codici»: ogni testo è stato introdotto in base al criterio documentario dell'attribuzione discordante delle sue testimonianze (il tipo *x vs y*).<sup>(14)</sup> Questa scelta, del tutto oggettiva e condivisibile, si origina dalla necessità di risolvere la sostanziale opacità o inerzia che presentavano i repertori storici di tali *corpora*, i quali, nei casi di discordanza attributiva, assegnavano comunque il componimento a un poeta privilegiando il criterio della maggioranza delle testimonianze o del *codex optimus* o dell'ultimo editore.<sup>(15)</sup> Quando, nell'ambito del progetto PRIN 2022 *Texts of Uncertain*

<sup>(11)</sup> Cfr. R. ANTONELLI, *Struttura materiale e disegno storiografico del canzoniere vaticano*, in *I canzonieri della lirica italiana delle origini*, 4 voll., a c. di L. LEONARDI, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2000-2001, vol. IV, *Studi critici*, pp. 3-23, a p. 9.

<sup>(12)</sup> Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Laurenziano Redi 9; d'ora in poi anche L.

<sup>(13)</sup> Si noti che per i testi attribuiti non si trovano invece mai indicazioni inerenti al genere; si veda in proposito A. FAVERO, *I componimenti privi di rubrica attributiva nei canzonieri Banco Rari 217, Laurenziano Redi 9, Vaticano Latino 3793*, in BARBIERI, FAVERO, GAMBINO, *L'eclissi dell'artefice* cit., pp. 85-167, a p. III.

<sup>(14)</sup> Si veda, oltre il già citato PULSONI, *Repertorio* cit., p. 8, anche GATTI, *Repertorio* cit., p. 8.

<sup>(15)</sup> Si vedano ancora PULSONI, *Repertorio* cit., pp. 1-7 e GATTI, *Repertorio* cit., pp. 5-9.

*Authorship in Thirteenth-century Italian Lyric Poetry. Methods, Practices and Tools of Attributive Philology*,<sup>(16)</sup> si è iniziata a valutare, mediante una serie pressoché esaustiva di sondaggi preliminari sul *corpus* della poesia duecentesca e sulla relativa tradizione, la possibilità di realizzare anche per la lirica italiana un Repertorio conforme al modello elaborato da Pulsoni e Gatti, si è dovuto prendere atto del fatto che il solo criterio documentario dell'attribuzione discordante, per quanto abbia l'indubbio vantaggio di offrire una schedatura neutra, non consente di rispondere in modo adeguato alla domanda di fondo: quante e quali sono le poesie di paternità non certa nella tradizione lirica del Duecento? C'è infatti una questione con cui bisogna fare i conti, che riguarda le caratteristiche intrinseche della nostra poesia rispetto alle altre tradizioni romanze: la sua sostanziale continuità fino alla modernità e la conseguente ampiezza della tradizione manoscritta, trainata, per così dire, da due figure autoriali, quali Dante e Petrarca, che hanno assunto una centralità senza corrispondenti nel canone della poesia volgare dei primi secoli. Applicare il principio di una schedatura basata unicamente sulle rubriche dei codici significherebbe includere, per limitarci al caso più clamoroso, 256 componimenti spuri illegittimamente attribuiti a Dante da almeno un manoscritto,<sup>(17)</sup> oppure innumerevoli altre false attribuzioni – torneremo più avanti su questo concetto – che coinvolgono poeti duecenteschi più o meno illustri, come ad esempio il caso dell'assegnazione a Guido Orlandi da parte del Vat. lat. 3214

---

<sup>(16)</sup> Il progetto è coordinato dal sottoscritto come P.I. per l'unità dell'Università di Roma "Tor Vergata," di cui fa parte anche Sabina Marinetti, in collaborazione con Paolo Canettieri, Responsabile dell'Unità dell'Università Sapienza di Roma. Un primo e fondamentale lavoro di ricognizione sul *corpus* della lirica duecentesca finalizzato all'individuazione dei testi di paternità non certa è stato effettuato da Margherita Bisceglia, Daniele Merola, Elisa Verzilli.

<sup>(17)</sup> Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a c. di D. DE ROBERTIS, 3 voll., Firenze, Le Lettere, 2002, vol. I, t. II, pp. 965-982 e vol. III, pp. 575-583.

(c. 135r)<sup>(18)</sup> del celebre sonetto cavalcantiano a Dante *l' vegno 'l giorno a te infinite volte*.<sup>(19)</sup> Inoltre, un simile repertorio non comprenderebbe i testi adespoti, in genere monotestimoniali, per i quali la critica, sulla base di ragioni codicologiche, storico-letterarie o contenutistiche, ha proposto ipotesi attributive plausibili: penso, ad esempio, alla canzone, su cui pure torneremo, *Membrando l'amoroso dipartire*, tradita adespota dal Vaticano 3793 (69, c. 20r) e opportunamente inclusa da Antonelli tra le dubbie del Notaro.<sup>(20)</sup>

Si impone dunque la necessità di selezionare i testi di incerta attribuzione sulla base di un criterio che tenga conto non solo dei dati della tradizione ma anche dei risultati della ricerca filologica. Come anticipato, tale criterio non può tuttavia coincidere con la somma dei testi compresi nelle sezioni di “Dubbie” delle varie edizioni. Come si sa, gli editori possono infatti assumere in proposito condotte estremamente diverse, con esiti del tutto divergenti. Questo vale sia per differenti edizioni del medesimo autore: basti pensare alla revisione del canone delle dubbie dantesche operata da De Robertis rispetto a quello di Barbi e Contini,<sup>(21)</sup> recepita solo parzialmente da Giunta,<sup>(22)</sup> e infine respinta da Grimaldi, il quale è

(18) Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3214; d'ora in poi V<sup>2</sup>.

(19) Il sonetto è attribuito a Cavalcanti da tutti gli altri testimoni; cfr. GUIDO CAVALCANTI, *Le Rime*, a c. di G. FAVATI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1957, pp. 288-290; e DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a c. di DE ROBERTIS cit., vol. III, pp. 311-312; si veda anche la relativa scheda del LIO: [https://www.mirabileweb.it/title-rom/i-vegno-l-giorno-a-tte-nfinite-volte-guido-cavalca-tite/LIO\\_37040](https://www.mirabileweb.it/title-rom/i-vegno-l-giorno-a-tte-nfinite-volte-guido-cavalca-tite/LIO_37040).

(20) Cfr. *Poeti della Scuola Siciliana*, vol. I, GIACOMO DA LENTINI, ed. critica a c. di R. ANTONELLI; vol. II, *Poeti della corte di Federico II*, ed. critica dir. da C. DI GIROLAMO; vol. III, *Poeti siculo-toscani*, ed. critica dir. da R. COLUCCIA, Milano, Mondadori, 2008 [d'ora in poi PSS], vol. I, pp. 557-580.

(21) Cfr. DANTE, *Rime*, a c. di DE ROBERTIS cit., vol. II, t. II, pp. 927-1071 (cap. V, *Problemi d'attribuzione: certezze, accertamenti, dubbi*) e l'edizione commentata DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a c. di D. DE ROBERTIS, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2005, pp. 513-557.

(22) Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a c. di C. GIUNTA, Milano, Mondadori, 2014, pp. 595-670.

sostanzialmente tornato al canone di Barbi.<sup>(23)</sup> E vale, sul piano metodologico, per edizioni di poeti diversi: si pensi da una parte, all'edizione di Bonagiunta egregiamente curata da Menichetti, che presenta un'accurata sezione di "Dubbie",<sup>(24)</sup> e dall'altra – *si parva licet* – all'edizione di Lapo Gianni del sottoscritto, che ha invece rinunciato del tutto a inserire una sezione di "Dubbie", limitando l'edizione ai testi di sicura attribuzione.<sup>(25)</sup> Ma forse il caso più emblematico di tale eterogeneità di condotte è quello dell'edizione mondadoriana del *Poeti della Scuola siciliana*, cui si dedicherà la seconda parte di questo saggio.

Un Repertorio che si proponga di individuare le rime di attribuzione non certa della lirica duecentesca dovrà essere dunque il prodotto dell'interazione fra i dati della tradizione e i risultati delle ricerche degli studiosi, in modo da poter elaborare una mappatura completa dei testi coinvolti in problemi attributivi sulla base di criteri quanto più possibile univoci e coerenti. Dovrà essere insomma inevitabilmente un Repertorio "critico", che preveda, per ogni testo, una breve scheda, che, oltre a riportare le coordinate documentarie essenziali, presenti una sintesi tendenzialmente neutra del dibattito relativo alla questione attributiva, che possa dare conto in modo analitico delle ragioni dell'inclusione di quel testo fra i componimenti di paternità non certa e offrire agli studiosi un quadro aggiornato del dibattito critico, con relativi rimandi bibliografici.

Questo, naturalmente, implica un'assunzione di responsabilità da parte dei curatori, i quali, per ridurre

---

<sup>(23)</sup> Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Le Opere*, vol. I, *Vita nuova. Rime*, a c. di D. PIROVANO, M. GRIMALDI, intr. di E. MALATO, t. II. *Rime della maturità e dell'esilio*, a c. di M. GRIMALDI, Roma, Salerno Editrice, 2019, pp. 1271-1380.

<sup>(24)</sup> Cfr. BONAGIUNTA ORBICCIANI DA LUCCA, *Rime*, ed. critica e commento a c. di A. MENICHETTI, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2012.

<sup>(25)</sup> Cfr. LAPO GIANNI, *Rime*, a c. di R. REA, Roma, Salerno Editrice, 2019.

quanto più possibile il rischio di soggettività nell'individuazione dei testi da includere, debbono affidarsi a un criterio di selezione il più possibile obiettivo. Tale criterio può essere ispirato, a mio avviso, al principio giuridico del «ragionevole dubbio». Com'è noto, nel processo penale italiano il giudice può condannare l'imputato solo se la sua colpevolezza è accertata «oltre ogni ragionevole dubbio», scartando cioè ogni ipotesi alternativa dei fatti che sia razionale e verosimilmente plausibile, e non soltanto una mera congettura, ossia un'ipotesi puramente speculativa.<sup>(26)</sup> Allo stesso modo nel Repertorio critico andranno inclusi tutti quei testi la cui paternità non possa essere accertata «oltre ogni ragionevole dubbio», che non vuol dire naturalmente «oltre ogni possibile dubbio».

Sono stati quindi individuati tre criteri di selezione che riflettono altrettante tipologie di testi di paternità non certa, definite facendo interagire e vagliando criticamente i dati della tradizione e le ipotesi degli editori:

- a) Testi caratterizzati da due o più attribuzioni discordanti nella tradizione, la cui paternità è considerata sostanzialmente incerta dalla critica.
- b) Testi caratterizzati da due o più attribuzioni discordanti nella tradizione, ritenuti attribuibili dalla critica sulla base di argomentazioni plausibili, ma per i quali può comunque permanere un ragionevole margine di dubbio.
- c) Testi adespoti nella tradizione manoscritta (in genere monotestimoniale), giudicati attribuibili dalla critica sulla base di argomentazioni plausibili; oppure, vi-

---

<sup>(26)</sup> È l'articolo 533, comma 1, del Codice di Procedura Penale italiano. Sul valore e l'applicazione del principio del «ragionevole dubbio» in ambito giuridico e processuale si vedano, tra gli altri, C. STELLA, *Giustizia e modernità. La protezione dell'innocente e la tutela delle vittime*, Milano, Giuffrè, 2001; G. UBERTIS, *Argomenti di procedura penale*, vol. IV, *Fatto e valore*, Milano, Giuffrè, 2016; P. FERRUA, *La prova nel processo penale. Struttura e procedimento*, Torino, Giappichelli, 2017.

ceversa, testi attribuiti dalla tradizione (sempre di solito monotestimoniale), che presentano tuttavia caratteristiche tali da rendere improbabile o comunque fortemente sospetta la loro attribuzione.

Queste categorie, che implicano gradi diversi di incertezza attributiva, sono state elaborate – è bene precisare – unicamente allo scopo di operare sulla base di criteri univoci e coerenti la selezione dei componimenti da includere nel Repertorio, il quale presenterà le schede relative ai testi disposte in ordine alfabetico per *incipit*, senza serbare traccia alcuna della tipologia di provenienza.

2. Al fine di verificare la tenuta dei criteri individuati per costituire il Repertorio, si è provato ad applicarli a un numero di componimenti sufficientemente ampio. Si presta molto bene allo scopo la poesia dei siciliani: si tratta di un *corpus* definito e omogeneo, documentato da una tradizione manoscritta ben nota e indagata a fondo anche sul piano materiale;<sup>(27)</sup> la sua storia editoriale è scandita da lavori metodologicamente importanti per gli sviluppi della stessa filologia delle origini;<sup>(28)</sup> e infine fa registrare una serie di studi specificatamente dedicati ai problemi attributivi, che, per ampiezza e

---

<sup>(27)</sup> I testi considerati, come si dirà meglio sotto, sono quelli editi criticamente nei primi due volumi dei *PSS* e ora schedati in modo pressoché completo anche nel *LIO*. Riguardo agli studi sui testimoni manoscritti mi limito a ricordare il fondamentale volume di *Studi critici* curato da Lino LEONARDI (*I canzonieri della lirica italiana delle Origini* cit., vol. IV), dedicato alle tre grandi sillogi duecentesche del Palatino 418 (ora Banco Rari 217), del Laurenziano Redi 9 e del Vaticano Latino 3793.

<sup>(28)</sup> Per rimanere al secondo Novecento, basterà ricordare l'edizione dei *Poeti del Duecento*, a c. di G. CONTINI, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960; quella di B. PANVINI, *Le rime della scuola siciliana*, 2 voll., Firenze, Olschki, 1962-1964, vol. I. *Introduzione, testo critico, note*; vol. II, *Glossario*; quella di GIACOMO DA LENTINI, *Poesie*, ed. critica a c. di R. ANTONELLI, vol. I, *Introduzione, testo, apparato*, Bulzoni, Roma, 1979, fino alla già più volte citata edizione complessiva dei *Poeti della Scuola siciliana* uscita nei Meridiani Mondadori nel 2008.

profondità di analisi hanno pochi equivalenti nella nostra tradizione critica (con l'ovvia eccezione della bibliografia dantesca): basti ricordare su tutti l'intervento di Contini sulle *Questioni attributive nell'ambito della lirica siciliana*, presentato al Congresso internazionale di Studi federiciani del 1950 e stampato nei relativi atti del 1952, che tutt'ora costituisce un riferimento imprescindibile in materia.<sup>(29)</sup>

Il lettore meno avvertito, sfogliando l'ultima e più autorevole edizione dei poeti della corte federiciana, quella mondadoriana dei *Poeti della Scuola siciliana*, potrebbe pensare che il problema delle rime di incerta paternità sia tutto sommato marginale per tale tradizione lirica. I primi due volumi dell'edizione, dedicati rispettivamente a Giacomo da Lentini e agli altri poeti della corte di Federico, comprendono infatti centocinquanta testi (inclusi trenta anonimi), dei quali le poesie esplicitamente stampate come di dubbia paternità, vale a dire collocate in apposite sezioni autoriali e precedute nella numerazione dalla consueta "D.", sono complessivamente quattro: tre per Giacomo da Lentini e una per Rinaldo d'Aquino.<sup>(30)</sup> È evidente lo scarto rispetto alla precedente edizione di Panvini del 1962, che, per quanto nell'ambito di un canone che annoverava anche diversi toscani, includeva comunque ben trenta componimenti in una sezione generale di «Poesie di dubbia attribuzione».<sup>(31)</sup>

---

<sup>(29)</sup> Cfr. G. CONTINI, *Questioni attributive nell'ambito della lirica siciliana*, in *VII Centenario della morte di Federico II imperatore e re di Sicilia*. Atti del Convegno internazionale di studi federiciani (Università di Palermo, Catania e Messina, 10-18 dicembre 1950), a c. del Comitato esecutivo, Palermo, Stabilimento d'Arti Grafiche A. Renza, 1952, pp. 367-95, poi in ID., *Frammenti di filologia romanza. Scritti di ecdotica e linguistica (1932-1989)*, a c. di G. BRESCHI, 2 voll., Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2007, vol. I, pp. 205-234, da cui si cita. Tra gli interventi complessivi più recenti si veda anche MENEGHETTI, *Stemmatica e problemi d'attribuzione* cit.

<sup>(30)</sup> Cfr. *PSS* I, pp. 555-595 e II, pp. 230-232.

<sup>(31)</sup> Cfr. PANVINI, *Le rime della scuola siciliana* cit., vol. I, pp. 399-458 (e *Introduzione*, pp. XLIII-XLIX).

Prima di entrare nel merito di tale questione, è però importante ricordare la sostanziale differenza di condotta tra gli editori dei due volumi. L'edizione del Notaro, curata da Antonelli, prevede una sezione di *Dubbe attribuzioni* in cui sono presenti tre testi: la canzone *Membrando l'amoroso dipartire* e i due sonetti *Lo badalisco a lo specchio lucente* e *Guardando basalisco velenoso*, «assegnati a Giacomo dalla tradizione manoscritta in modo non dirimibile mediante il solo ricorso ai rapporti fra i manoscritti». <sup>(32)</sup> Inoltre, nella *Nota al testo* compresa nell'*Introduzione* generale, lo stesso editore specifica le ragioni per cui altri componimenti, come *Guiderdone aspetto avere*, siano stati inseriti «nel gruppo delle canzoni di certa attribuzione», nonostante la permanenza di alcune perplessità. Infine, sempre nella *Nota al testo*, si fornisce «sia per completezza informativa, sia come elemento della fortuna del Notaro» l'elenco di una decina di testi falsamente attribuiti a Giacomo, completo dei relativi manoscritti. <sup>(33)</sup> Diverso è l'orientamento degli editori del secondo volume, diretto da Di Girolamo, al cui interno si costituisce di fatto come un *unicum* il componimento *Un oseletto che canta d'amore*, stampato come dubbio in chiusura della sezione delle rime di Rinaldo d'Aquino. Per tutti gli altri poeti si deve desumere che si è inteso rinunciare a segnalare le rime dubbie isolandole in apposite sezioni, come da consolidata consuetudine editoriale, <sup>(34)</sup> anche quando i medesimi editori nella *Discussione testuale e attributiva* che introduce il singolo componimento presentano poi di fatto lo stesso come di paternità incerta. Mi limito a dare qui qualche esempio, senza entrare nel merito delle relative questioni attributive.

<sup>(32)</sup> Così ANTONELLI in *PSS*, I, p. xc.

<sup>(33)</sup> *Ibid.*, p. cvii.

<sup>(34)</sup> Cfr. ad es. C. BRAMBILLA AGENO, *L'edizione critica dei testi volgari*, Padova, Antenore, 1975, p. 254: «Quando un problema di attribuzione non è risolvibile, si costituisce un'appendice di componimenti "dubbi"».

Il sonetto *Meglio val dire ciò ch'omo à 'n talento* (PSS 7.11) è tràdito da V (29, c. 7v; compare una seconda volta adespoto al n. 348, c. 113r) e da L<sup>b2</sup> (118<sup>bis</sup>, c. 102v) incorporato come terza stanza nella canzone *Poi li piace ch'avanzi suo valore* di Rinaldo d'Aquino (PSS 7.3). Comes accoglie il testo tra le rime certe dello stesso Rinaldo d'Aquino, tuttavia nella *Discussione testuale* relativa alla canzone rimanda al giudizio di Gresti, che definisce la questione «per il momento, aperta» giacché «le motivazioni a favore della paternità rinaldiana risultano assai deboli (l'inserimento nella canzone risulta alquanto forzato)»,<sup>(35)</sup> e quindi nella *Nota* al sonetto ribadisce che «i rilievi stilistici e tematici» apportati dai precedenti studiosi «non costituiscono un sufficiente elemento positivo per l'attribuzione a Rinaldo d'Aquino».<sup>(36)</sup> La canzone *Poi ch'a voi piace, Amore* (PSS 14.3) è trasmessa anonima da V (177, c. 56v; in rubrica si legge un originario «Ser guilg...» abraso e quindi «Messer Rinaldo daquino» poi pure cancellato) e V<sup>1</sup> (c. 5r, soltanto i vv. 1-3); è invece attribuita a Federico II, e limitata alle prime tre stanze, nel Banco Rari 217 (n. 50, c. 29r),<sup>(37)</sup> Chigiano L.VIII.305 (230, c. 78r),<sup>(38)</sup> V<sup>2</sup> (c. 93r) e altri collaterali. Rapisarda la stampa tra le rime dell'imperatore ma sottolinea che «dubbia, e discussa, è l'attribuzione a Federico», quindi ripercorre le posizioni di Monaci e Santangelo fino alla

<sup>(35)</sup> Cfr. PSS II, p. 165, con rinvio a P. GRESTITI, *Sonetti anonimi del Vaticano Lat. 3793*, Firenze, Accademia della Crusca, 1992, p. 18.

<sup>(36)</sup> Cfr. PSS II, pp. 226-227. Nel commento, a proposito del rimante «movimento» del v. 5 si rimanda all'occorrenza pure in rima di *Venuto m'è in talento* 15, «a possibile conferma di paternità, vista la rarità del rimante» (p. 228). Nella recensione al volume Gresti ha ribadito il suo convincimento circa l'anonimato del sonetto e concluso che comunque «sarebbe stato più prudente inserirlo nella sezione dei testi dubbi» (cfr. P. GRESTITI, recensione a PSS, in «Vox Romanica», 68 [2009], pp. 243-266, alle pp. 254-255).

<sup>(37)</sup> Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 217 (già Palatino 418); d'ora in poi anche P.

<sup>(38)</sup> Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiano L.VIII. 305; d'ora in poi anche Ch.

decisiva presa di posizione di Contini: «attribuzione controversa, uno contro uno (...): “non liquet”»,<sup>(39)</sup> con il quale – conclude – «qui non si può fare a meno di convenire».<sup>(40)</sup> Similmente, la canzone *Per la fera membranza* (PSS 14.4) è tramandata adespota da P (51, c. 29r) e attribuita dal Trissino<sup>(41)</sup> a «Re Federigo», tra le cui rime è inserita dall'editore.<sup>(42)</sup> Tuttavia, esaminando la questione attributiva, dopo aver ricordato come per Contini l'attribuzione a Federico fosse «poco plausibile per ragioni linguistiche», l'editore sottolinea che «più che per indizi linguistici, spesso infidi per l'alto grado di ibridazione delle lingue medievali, l'esclusione sarà forse da operare per ragioni strettamente ecdotiche», rinviando a Monteverdi sul fatto che la *Poetica* del Trissino attinge a un affine di P, «il che vale a spiegare l'errore di attribuzione: in P la canzone, anonima, segue *Poiché ti piace* attribuita a Federico, la cui rubrica Trissino avrebbe intesa riferita anche alla successiva *Per la fera rimembranza*». Infine, dopo aver ricordato come anche Antonelli abbia giudicato «più che sospetta l'attribuzione», conclude, dopo l'esame di ulteriori proposte, che la paternità federiciana «rimane molto dubbia».<sup>(43)</sup> Ai fini del nostro discorso,

<sup>(39)</sup> Cfr. CONTINI, *Questioni attributive* cit., p. 227.

<sup>(40)</sup> Cfr. PSS II, pp. 466-468; sulla stessa linea gli editori di FEDERICO II DI SVEVIA, *Rime*, a c. di L. CASSATA, L. SPAGNOLO, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2008, dove si osserva che «data la differenza, sia di contenuto sia di stile, tra questa e gli altri testi di certa o dubbia paternità federiciana (...), non è azzardato formulare l'ipotesi che il copista di P abbia anticipato la presumibile rubrica 'Rex fredericus' di *Per la fera membranza* (P 51), e che Trissino, avendo consultato un altro testimone, abbia tradotto tale rubrica ('Re Federigo')» (p. LV).

<sup>(41)</sup> Cfr. *La Poetica di M. Giovan Giorgio Trissino*, stampata in Vicenza per Tolomeo Ianiculo, nel MDXXIX di aprile (cc. 25v e 54r); d'ora in poi anche Tr.

<sup>(42)</sup> Cfr. PSS II, pp. 480-486.

<sup>(43)</sup> *Ibid.*, pp. 480-481, con rinvii a CONTINI, *Questioni attributive* cit., p. 207; A. MONTEVERDI, *Studi e saggi sulla letteratura italiana dei primi secoli*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, pp. 35-58; R. ANTONELLI, *Repertorio metrico della scuola poetica siciliana*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1984, p. LXXXVIII; P. DRONKE, *La poesia*, in *Federico II e le scienze*,

tali peculiari condotte editoriali confermano, mi pare, quanto osservato sopra circa la sostanziale eterogeneità dei criteri adottati dagli editori di poesia duecentesca in relazione alle rime di dubbia paternità e quindi gli evidenti limiti che presenterebbe un Repertorio realizzato unicamente sulla base delle edizioni, al di là ovviamente della loro autorevolezza.

Secondo i criteri che abbiamo precedentemente delineato, dei centocinquanta componimenti che costituiscono il *corpus* dei *Poeti della Scuola siciliana* andrebbero inclusi nel Repertorio trentatré testi di paternità non certa:<sup>(44)</sup>

1. *Allegramente canto* (PSS 13.1, Iacopo Mostacci)
2. *Amor, da cui move tuttora e vene* (PSS 10.3, Pier della Vigna)
3. *Amor, non saccio a cui di voi mi chiami* (PSS 25.6, adespoto [Giacomo da Lentini/Abate di Tivoli?])
4. *Amore, avendo interamente voglia* (PSS 19.1, Mazzeo di Ricco)
5. *Assai cretti celare* (PSS 11.1, Stefano Protonotaro)
6. *Come lo giorno quand'è dal maitino* (PSS 21.1, Percivalle Doria)
7. *Di sì fina ragione* (PSS 13.5, Iacopo Mostacci)
8. *Gioiosamente canto* (PSS 4.2, Guido delle Colonne)
9. *Guardando basilisco velenoso* (PSS 1D.3, Giacomo da Lentini?)
10. *Guiderdone aspetto avere* (PSS 1.3, Giacomo da Lentini)
11. *In un gravoso affanno* (PSS 7.2, Rinaldo d'Aquino/Ruggeri d'Amici)
12. *La dolce cera piacente* (PSS 17.6, Giacomino Pugliese)
13. *La mia vit'è sì fort'e dura e fera* (PSS 4.3, Guido delle Colonne)

---

a c. di A. PARAVICINI BAGLIANI, P. TOUBERT, Palermo, Sellerio, 1994, pp. 43-66, alle pp. 60-61.

(44) Non si annoverano in questo computo i testi inclusi nel terzo volume dell'edizione dei PSS caratterizzati da attribuzioni discordanti che coinvolgono poeti siciliani.

14. *Lo badalisco a lo specchio lucente* (PSS 1D.2, Giacomo da Lentini?)
15. *Lo gran valore e lo pregio amoroso* (PSS 19.6, Mazzeo di Ricco)
16. *Lo mio core che si stava / Oramai lo meo core che stava* (PSS 2.2, Ruggeri d'Amici)
17. *Madonna mia, a voi mando* (PSS 1.13, Giacomo da Lentini)
18. *Meglio val dire ciò ch'omo à 'n talento* (PSS 7.11, Rinaldo d'Aquino)
19. *Membrando l'amoroso dipartire* (PSS 1D.1, Giacomo da Lentini?)
20. *Misura, providenza e meritanza* (PSS 14.5, Federico II)
21. *Nonn-aven d'allegranza* (PSS 25.3, adespoto [Mazzeo di Ricco?])
22. *Oi lasso! non pensai* (PSS 15.1, Ruggerone da Palermo)
23. *Or come pote sì gran donna entrare* (PSS 1.22, Giacomo da Lentini)
24. *Ormai quando flore* (PSS 7.10, Rinaldo d'Aquino)
25. *Per la fera membranza* (PSS 14.4, Federico II)
26. *Poi ch'a voi piace, Amore* (PSS 14.3, Federico II)
27. *Poi no mi val merzé né ben servire* (PSS 1.16, Giacomo da Lentini)
28. *Poi tanta caunoscenza* (PSS 10.1, Pier della Vigna)
29. *S'eo trovasse Pietanza* (PSS 20.2, Re Enzo)
30. *Tempo vene che sale chi discende* (PSS 20.4, Re Enzo)
31. *Un oseletto che canta d'amore* (PSS 7D.1, Rinaldo d'Aquino?)
32. *Uno piagente sguardo* (PSS 10.4, Piero della Vigna)
33. *Vostra orgogliosa cera* (PSS 8.1, Arrigo Testa)

Tale selezione può essere senz'altro soggetta a qualche minimo aggiustamento, ma è sufficiente, credo, a restituire di per sé un panorama radicalmente differente rispetto all'attuale edizione di riferimento della lirica siciliana. Per chiarire meglio il lavoro di individuazione dei testi, si presentano alcuni esempi per ognuna delle tipologie evidenziate:

- a) *Testi caratterizzati da due o più attribuzioni discordanti nella tradizione, la cui paternità è considerata sostanzialmente incerta dalla critica.*

Rientrano appieno in questa tipologia, che è senz'altro quella meno controversa, i casi citati di *Meglio val dire ciò ch'omo à 'n talento* (PSS 7.11), *Poi ch'a voi piace, Amore* (PSS 14.3) e *Per la fera membranza* (PSS 14.4), la cui paternità – come appena mostrato – è giudicata incerta da pressoché tutti gli ultimi editori. Nella stessa categoria si può senz'altro includere il sonetto, stampato opportunamente tra le dubbie del Notaro, *Lo badalisco a lo specchio lucente* (PSS 1D. 2), adespoto in V (907, c. 169v), attribuito a Giacomo da L<sup>a</sup> (351, c. 134v) e dal Parmense (c. 47v),<sup>(45)</sup> e a un non meglio precisato «Meser monaldo» dal Barberiniano lat. 3953 (72, p. 137).<sup>(46)</sup> Tale situazione, «sarebbe già sufficiente a stabilire una forte propensione per il Notaro» secondo Antonelli, che evidenzia come nella stessa direzione porti l'analisi dei rimanti e di altri tratti interni, «pur se continua a insospettare l'accumulazione di immagini da bestiario».<sup>(47)</sup> Lo stesso vale per l'altro sonetto inserito tra le dubbie del Notaro, *Guardando basalisco velenoso* (PSS 1D.3), la cui «attribuzione a Giacomo è molto probabile, malgrado non soccorrano tutti gli elementi positivi rilevati nel precedente sonetto».<sup>(48)</sup> Come ultimo esempio, più di confine con la tipologia successiva, si può ricordare il caso della canzone *Lo mio core che si stava* (PSS 2.2), assegnata a Ruggeri d'Amici da V (19, c. 4v), ma attribuita a Bonagiunta da P (45, c. 26v; con *incipit* «Oramai lo meo core che stava»). Tralasciando argomenti ormai superati,<sup>(49)</sup> permangono

<sup>(45)</sup> Parma, Biblioteca Palatina, Parmense 1081; d'ora in poi Parm.

<sup>(46)</sup> Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberiniano Latino 3953; d'ora in poi anche B.

<sup>(47)</sup> Cfr. PSS I, pp. 582-583.

<sup>(48)</sup> *Ibid.*, p. 586.

<sup>(49)</sup> Secondo A. PARDUCCI, *I rimatori lucchesi del secolo XIII. Testo critico*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1905, la canzone sarebbe da attri-

le perplessità di Santangelo circa la sicilianità la rima *fi-nora 2: dimora 5* (da cui probabilmente l'esclusione dall'edizione curata da Panvini),<sup>(50)</sup> come riconosciuto pure da Monteverdi, che riteneva opportuna la collocazione della canzone tra le rime siciliane di dubbia attribuzione, per la sua presenza «nel nucleo primo e fondamentale del più venerando dei nostri canzonieri, tra le poesie dei siciliani più antichi».<sup>(51)</sup> All'autorevolezza di V si richiama anche Fratta, incline ad assegnare la canzone a Ruggeri;<sup>(52)</sup> e da ultimo Menichetti, il quale pur inserendola tra le dubbie di Bonagiunta, ne considera l'appartenenza al lucchese «molto improbabile», anche per «il lessico e i modi espressivi», aggiungendo che, per quanto nei siciliani *dimora* rimi in *-ura*, «non è forse inammissibile una pronuncia 'letteraria' con l'*o* aperto (come da etimo)».<sup>(53)</sup>

b) *Testi caratterizzati da due o più attribuzioni discordanti nella tradizione, ritenuti attribuibili dalla critica sulla base di argomentazioni plausibili, ma per i quali può comunque sussistere un ragionevole margine di dubbio.*

Come già osservato, è questa la tipologia dai contorni più sfocati, giacché presuppone, ai fini dell'inclusione nel Repertorio, un'attenta e complessiva valutazione ("al di là di ogni ragionevole dubbio") dei dati della tradizione e di tutti gli elementi utili apportati dai singoli editori. Un primo esempio può essere rappresentato dalla canzone *Amor, da cui move tutora e vene* (PSS 10.3), assegnata a Pier della Vigna da V (40, c. 11r)

---

buire a Ruggeri poiché inviata «a lo Regno» (v. 36), ossia nei possedimenti imperiali del meridione, la qual cosa «male davvero ci spiegheremmo» se l'autore fosse il toscano Bonagiunta (pp. LXXV-LXXVI).

<sup>(50)</sup> Cfr. S. SANTANGELO, *Le tenzoni poetiche nella letteratura italiana delle origini*, Genève, Olschki, 1928, p. 252, n. 12.

<sup>(51)</sup> Cfr. A. MONTEVERDI, *Cento e Duecento. Nuovi saggi su lingua e letteratura italiana dei primi secoli*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1971, pp. 251-252.

<sup>(52)</sup> Cfr. PSS, II, pp. 16-17.

<sup>(53)</sup> Cfr. BONAGIUNTA DA LUCCA, *Rime*, a c. di A. MENICHETTI, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2012, pp. 307-314, si cita da p. 308.

e P (II, c. 9r; mancano la quarta e quinta stanza), a Stefano Pronototaro da L<sup>br</sup> (122, c. 104r) e a Giacomo da Lentini da Ch (237, c. 80r; manca la quinta stanza) e collaterali. Al di là del peso che si vuole riconoscere agli argomenti della più recente editrice, per la quale l'attribuzione a Piero della Vigna «trova conferma, oltre che nell'autorità di V, nell'*incipit*, simmetrico all'altro di Piero, *Amore, in cui disio ed ò speranza*»,<sup>(54)</sup> rimane rilevante, ai fini del suo inserimento nel Repertorio, la testimonianza discordante da parte di testimoni di per sé autorevoli, quali la mano fiorentina del Laurenziano e il Chigiano, che qui peraltro si distingue dal Palatino.<sup>(55)</sup> Un simile discorso può essere fatto per *In un gravoso affanno* (PSS 7.2), attribuita a Rinaldo d'Aquino da V (28, c. 7r), a Ruggeri d'Amici da P (31, c. 19v; senza la IV stanza) e infine a Giacomo da Lentini da Ch (239, c. 81r) e affini. Nonostante il credito dato anche in questo caso alla testimonianza di V, «notoriamente più affidabile in fatto di attribuzioni»,<sup>(56)</sup> resta significativa, come nell'esempio precedente, la discordanza attributiva fra testimoni autorevoli, anche al di là di ulteriori elementi che si potrebbero considerare (i consistenti contatti con la poesia del Notaro).<sup>(57)</sup> Analogamente, non è del tutto al di là di ogni ragionevole dubbio neppure la paternità di *Guiderdone aspetto avere* (PSS 1.3), per la quale all'assegnazione al Notaro da parte di V (3, c. 1) si oppone quella a Rinaldo d'Aquino di P (27, c. 17v), assieme a Ch (232, c. 78v) e ai suoi soliti collaterali. Antonelli riconosce che «a rigore, proprio sulla base dei rapporti tra i manoscritti stabiliti nel saggio continiano potrebbe essere ancora dubbia la paternità lenitiniana» della canzone, ma conclude che «la corret-

<sup>(54)</sup> Cfr. PSS II, pp. 285-86.

<sup>(55)</sup> Su questo componimento, che fa parte di un gruppo particolare, si tornerà comunque più avanti.

<sup>(56)</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>(57)</sup> Sull'autorevolezza comunemente riconosciuta a V si veda pure più avanti.

tezza e l'autorità di V in materia di attribuzioni, e per contro la scarsa attendibilità di P e Ch (...), sembrano rendere lecito l'inserimento di *Guiderdone aspetto avere nel gruppo delle canzoni di certa attribuzione*». <sup>(58)</sup>

c) *Testi adespoti nella tradizione manoscritta (in genere monotestimoniale), giudicati attribuibili dalla critica sulla base di argomentazioni plausibili; oppure, viceversa, testi attribuiti dalla tradizione (sempre di solito monotestimoniale), che presentano però caratteristiche tali da rendere improbabile o comunque fortemente sospetta la loro attribuzione.*

Anche questa categoria, come la precedente, non presenta margini nitidi, con la conseguenza che diversi casi possono essere considerati di confine rispetto a una loro inclusione nel Repertorio. Come esempio si può citare il già ricordato *Membrando l'amoroso dipartire* (PSS 1D.1), trådito adespoto dal solo V (69, c. 20r) e annoverato tra le dubbie di Giacomo da Lentini da Antonelli, il quale, dopo aver osservato che «non si può comunque far gravare totalmente l'intero peso di un'attribuzione così importante» sul proposito espresso dall'autore al v. 30 «di ritornare a Lentino di maio», ritenuto decisivo per l'attribuzione già da Gaspari e altri, estende l'analisi a tutta una serie di elementi interni, riguardanti soprattutto il sistema dei rimanti, per concludere infine che «sembra difficile negare la paternità della canzone a Giacomo da Lentini». <sup>(59)</sup> Senza dubbio meno probanti, ma comunque tali da permettere di formulare una cauta ipotesi attributiva e quindi giustificare l'introduzione nel Repertorio, sono gli argomenti prodotti per la paternità di *Amor, non saccio a cui di voi mi chiami* (PSS 25.6), attestato adespoto nel solo V (72, c. 21r-v) e inviato nel congedo a Giacomo (vv. 55-60). La menzione del nome del Notaro è stata letta come un'autocitazione ironica

<sup>(58)</sup> Cfr. PSS I, p. xc (da cui si cita) e pp. 67-71.

<sup>(59)</sup> *Ibid.*, pp. 563-564.

da parte dello stesso autore, che firmerebbe un vero e proprio controcanto amoroso, da Folena e altri;<sup>(60)</sup> Giacomo è invece l'effettivo destinatario del componimento, inviatogli da un poeta a lui vicino, secondo Antonelli, che ipotizza il nome dell'Abate di Tivoli in base ai contatti con la sua tenzone con il Notaro.<sup>(61)</sup> Infine, come esempio di ulteriore caso limite, che tuttavia richiede maggiori riflessioni, possiamo citare *Quand'om à un bon amico leiale* (PSS I.38), attribuito al Notaro dal suo unico testimone L<sup>b2</sup> (43I, c. 144v), e quindi incluso fra le rime certe, ma non senza qualche perplessità, dato che, come rilevò già da Santangelo, il sonetto «risulta abbastanza isolato nelle rime di Giacomo sia a livello tematico che linguistico» e presenta consistenti contatti in particolare con l'Amico di Dante.<sup>(62)</sup>

Può essere utile al chiarimento dei criteri di selezione dare anche qualche esempio in negativo, vale a dire inerente a tipologie di testi il cui coinvolgimento in questioni di paternità sulla base delle rubriche dei codici o delle ipotesi avanzate da editori non risulta «al di là di ogni ragionevole dubbio». Non saranno compresi nel Repertorio:

a) testi unanimemente riconosciuti come spuri; come ad es. *Re glorioso* dato in rubrica a «Notar Giacomo» dal tardo Magliabechiano VII.640;<sup>(63)</sup>

<sup>(60)</sup> Cfr. G. FOLENA, *Cultura e poesia dei Siciliani*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. CECCHI, N. SAPEGNO, I. *Le origini e il Duecento*, Milano, Garzanti, 1965, pp. 273-347, a p. 314.

<sup>(61)</sup> Cfr. R. ANTONELLI, *Rima equivoca e tradizione rimica nella poesia di Giacomo da Lentini. I. Le canzoni*, in «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani», 13 (1977), pp. 20-126, a p. 103 e PSS I, p. 369 (nota a I.18b, v. 13). Per un riesame della questione si veda Spampinato Beretta nella *Discussione testuale e attributiva di PSS II*, pp. 847-848.

<sup>(62)</sup> Si veda in proposito ANTONELLI in PSS I, pp. 549-550.

<sup>(63)</sup> Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII.640. Vd. PSS I, p. CVII.

b) testi oggetto di discordanza attributiva imputabile a testimonianze evidentemente inattendibili; come il sonetto *A vano sguardo e a falsi sembianti*, assegnato a Cino da Pistoia dall'autorevole Barberiniano lat. 3953 (n. 125, p. 155), ma dato falsamente a Giacomo ancora dal Magliabechiano VII.640 (c. 9r-v);<sup>(64)</sup>

c) testi oggetto di proposte di attribuzione o disattribuzione avanzate in contrasto con le evidenze della tradizione in base a ipotesi meramente congetturali, e perciò di fatto respinte dalla successiva tradizione critica. Quest'ultima tipologia, che concerne le argomentazioni di editori e studiosi, è più eterogenea. La canzone *Dolce coninzamento* (PSS 1.17) è assegnata in rubrica da V (18, c. 4v), suo unico testimone, al Notaro, ma poiché si trova staccata rispetto dal gruppo delle sue rime (nn. 1-16), da cui la separa una canzone di Ruggeri d'Amici, è stata attribuita a quest'ultimo da Panvini. Antonelli rileva «che la proposta non è stata di fatto accettata e appare ormai superata» e colloca opportunamente la canzone tra le rime certe di Giacomo.<sup>(65)</sup> Da escludere sarà pure l'altrettanto celebre *Dolze meo drudo, e vaténe* (PSS II, 14.1), trådita dal solo V (48, c. 13r), con attribuzione a «Re federigo». L'ipotesi di Riera di attribuirlo a Iacopo Mostacci, autore della canzone immediatamente precedente, in base all'idea che le attribuzioni di V per questa sezione vadano tutte scalate di una posizione, appare essere di fatto, come sottolinea Rapisarda, «un'indimostrabile supposizione» (ma di tale questione si dirà meglio più avanti). Altrettanto speculative appaiono le considerazioni interne avanzate da Panvini, il quale riteneva inverosimile che l'imperatore potesse dichiarare di dover ubbidire a «quelli che m'ã in potestate» (vv. 19-20).<sup>(66)</sup> Come già osservato da Contini, cui

<sup>(64)</sup> Cfr. *Poeti del Duecento* cit., vol. II, p. 668.

<sup>(65)</sup> Cfr. PANVINI, *Le rime della scuola siciliana* cit., vol. I, pp. 33-35; e PSS I, pp. 337-38.

<sup>(66)</sup> Cfr. PANVINI, *Le rime della scuola siciliana* cit., vol. I, p. XLVI; si

rinvia pure Rapisarda, la canzone va senz'altro attribuita a Federico con ragionevoli margini di certezza, poiché si tratta di un'«attribuzione unica e perciò non controversa».<sup>(67)</sup> Riguardo invece al caso opposto di testi traditi adespoti per cui sono state avanzate proposte attributive non sufficientemente fondate, si può citare – al di là dei casi di anonimi assegnati in passato sulla base del criterio dell'ascrizione «all'ultimo autore messo in epigrafe», giustamente liquidato come arbitrario da Contini –,<sup>(68)</sup> la canzone *Amor voglio blasmare* (PSS 25.4), per la quale Cassata ipotizza un'attribuzione a Federico II sulla base del tono «intenso e altero», che però di fatto non è elemento sufficiente a giustificare un'attribuzione, come osserva anche Spampinato Berretta, la quale sottolinea a sua volta, senza però arrivare a formulare una vera e propria proposta attributiva, i contatti intertestuali con il messinese Mazzeo di Ricco.<sup>(69)</sup>

3. Il lavoro critico appena esemplificato, funzionale alla costituzione del Repertorio, comporta, com'è evidente, un approccio sistemico, che, rispetto a quello consueto incentrato su singole questioni attributive, consente di avere una visione complessiva e integrata dei dati della tradizione e delle soluzioni editoriali. Tale mappatura lascia emergere, per via comparativa, possibili costanti o anomalie nel sistema delle attribuzioni, permettendo così di mettere meglio a fuoco e talvolta di riconsiderare alcuni principi od orientamenti metodologici che caratterizzano la prassi degli editori.

Il principio, o postulato, più evidente, cui pressoché tutti gli editori di poesia siciliana si appellano in que-

---

vedano in proposito M. BERISSO, rec. a B. PANVINI, *Poeti italiani della corte di Federico II*, Napoli, Liguori, 1994, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», s. VIII, 90 (1995), pp. 181-185, a p. 185; e PSS II, p. 440.

<sup>(67)</sup> Cfr. CONTINI, *Questioni attributive* cit., p. 211 e PSS II, pp. 439-441.

<sup>(68)</sup> Cfr. CONTINI, *Questioni attributive* cit., pp. 205-206.

<sup>(69)</sup> Cfr. PSS II, pp. 828-29.

stioni attributive più o meno intricate, è quello della superiore autorevolezza della testimonianza del Vaticano, ratificata da Contini, a partire dal confronto con il Palatino, nel suo fondamentale saggio del 1952: «P è una raccolta insieme caotica e selettiva (...): se ne ricava non soltanto che in materia attributiva a tutta parità di condizioni V è più attendibile di P, ma anche che P disponesse di una relativamente maggior larghezza delle fonti (...) rispetto a quelle di V». <sup>(70)</sup> Non possono ovviamente sussistere dubbi sul fatto che il Vaticano 3793 rappresenti per «lo straordinario rigore storico-culturale dell'ordinamento» un «vero monumento letterario e critico della poesia prestilnovista», come sapientemente illustrato, con tutte le implicazioni che ne discendono, da Roberto Antonelli, in particolare nel noto saggio del 2001. <sup>(71)</sup> Il presente discorso – è bene precisare – non intende quindi in alcun modo mettere in discussione il primato culturale del Vaticano né tantomeno proporre “correzioni” all’attuale quadro delle attribuzioni della scuola siciliana, ma vuole avviare una riflessione di carattere metodologico sul peso assegnato alle rubriche di V rispetto al problema dei testi di incerta paternità.

Nei primi due volumi dei *PSS* si registrano quindici testi di attribuzione discordante in cui gli editori hanno dato credito al nome trasmesso in rubrica da V. <sup>(72)</sup> L'e-

<sup>(70)</sup> Cfr. CONTINI, *Questioni attributive* cit., pp. 223-224.

<sup>(71)</sup> Cfr. ANTONELLI, *Struttura materiale* cit., p. 9; cui si aggiungano almeno ID., *Il Vat. Lat. 3793 e il suo copista. Studiare i descritti: prime riflessioni*, in «Studj romanzi», X (2014), pp. 141-154, e ID., *Il cod. Vat. lat. 3793 e il suo copista*, 2, in «Studj romanzi», XII (2016), pp. 207-229.

<sup>(72)</sup> Si lasciano fuori dal computo alcuni casi particolari che coinvolgono la testimonianza di V non utili ai fini del presente discorso: quello di *Come lo giorno quand'è dal mattino* (*PSS* 21.1), probabile rifacimento da parte di Semprebene di una canzone di Percivalle Doria (secondo l'ipotesi di CONTINI, *Questioni attributive* cit., p. 223 e *Poeti del Duecento* cit., vol. I, p. 161; accolta da Calenda in *PSS*, vol. II, pp. 753-754); l'analogo e più discusso caso di *S'eo trovasse pietanza* (*PSS* 20.2), per cui, sempre secondo

same puntuale di ognuno di tali casi permette di operare una distinzione di fondo:

- a) in sette casi l'attribuzione trasmessa da V viene accolta dagli editori sulla base di argomenti di carattere ecdotico (maggioranza stemmatica o altre ragioni inerenti alla trasmissione manoscritta):

*Allegramente canto* (PSS 13.1, Iacopo Mostacci)

*Amor, da cui move tuttora e vene* (PSS 10.3, Pier della Vigna)

*Amore, avendo interamente voglia* (PSS 19.1, Mazzeo di Ricco)

*Assai cretti celare* (PSS 11.1, Stefano Protonotaro)

*Madonna mia, a voi mando* (PSS 1.13, Giacomo da Lentini)

*Oi lasso! non pensai* (PSS 15.1, Ruggerone da Palermo)

*Vostra orgogliosa cera* (PSS 8.1, Arrigo Testa da Lentino)

- b) in otto casi l'attribuzione trasmessa da V viene accolta dagli editori sulla base del principio della sua "autorevolezza" o "maggiore affidabilità", che può essere evocato senza ulteriori argomenti oppure con il supporto di argomenti interni:

*Di sì fina ragione* (PSS 13.5, Iacopo Mostacci)

*Gioiosamente canto* (PSS 4.2, Guido delle Colonne)

*Guiderdone aspetto avere* (PSS 1.3, Giacomo da Lentini)

*In un gravoso affanno* (PSS 7.2, Rinaldo d'Aquino)

*La dolce cera piasente* (PSS 17.6, Giacomino Pugliese)

---

G. CONTINI, *Ancora sulla canzone «S'eo trovasse pietanza»*, in ID., *Frammenti di filologia romanza* cit., pp. 265-280, a p. 277, Semprebene risulterebbe pure «collaboratore o rimaneggiatore o rifacitore; o se si preferisce "autore di variazioni" su una canzone di Re Enzo»; ma si vedano le perplessità espresse da MENEGHETTI, *Stemmatica e problemi d'attribuzione* cit., pp. 94-95; per Calenda, cui si rinvia per la successiva bibliografia, la questione rimane aperta (cfr. PSS, vol. II, pp. 728-731). A questi si aggiungano altri due casi in cui l'attribuzione di V si oppone a una seconda testimonianza adespota: *Or come pote sì gran donna entrare* (PSS 1.22) e *Sovente Amore n'a ricuto manti* (PSS 2.1).

*Lo gran valore e lo pregio amoroso* (PSS 19.6, Mazzeo di Ricco)

*Lo mio core che si stava* (PSS 2.2, Ruggeri d'Amici)

*Poi tanta caunoscenza* (PSS 10.1, Pier della Vigna)

Dei sette componimenti dubbi per i quali il credito riconosciuto a V appare supportato da argomenti ecdotici, quattro richiedono un discorso a sé. Si tratta delle canzoni *Allegramente canto* (PSS 13.1, Iacopo Mostacci); *Amor, da cui move tuttora e vene* (PSS 10.3, Pier della Vigna); *Assai cretti celare* (PSS 11.1, Stefano Protonotaro); *Oi lasso! non pensai* (PSS 15.1, Ruggerone da Palermo). Tali canzoni fanno parte della serie di sedici poesie siciliane (in realtà diciotto) trascritte dalla prima mano fiorentina del Laurenziano (L<sup>bi</sup>), dal n. 109 (*Amor non vole ch'io clami* di Giacomo da Lentini) al n. 124 (*Tutor la dolze speranza* di Giacomino Pugliese), per completare la sezione antologica delle canzoni del tredicesimo quaderno, ben sei fogli e mezzo, da c. 99r a c. 104v, lasciati bianchi dalla mano pisana. Come riconobbe a suo tempo già Caix,<sup>(73)</sup> la sezione di canzoni siciliane di L<sup>bi</sup> «dipende da un modello vicinissimo a – se non da identificare con – quello seguito dal fiorentino V per i suoi primi fascicoli, modello di cui L<sup>bi</sup> riproduce sostanzialmente l'ordinamento, estraendone testi che non siano già stati trascritti dalla mano pisana».<sup>(74)</sup> Nel caso dei quattro testi in oggetto il Vaticano e il Laurenziano presentano però in rubrica delle divergenze attributive, che, considerata l'accertata dipendenza dal medesimo antecedente, risulta essere un fatto «abbastanza strano».<sup>(75)</sup> Un'ulteriore sin-

<sup>(73)</sup> Cfr. N. CAIX, *Le origini della lingua poetica italiana. Principii di grammatica storica italiana ricavati dallo studio dei manoscritti con una introduzione sulla formazione degli antichi canzonieri italiani*, Firenze, Le Monnier, 1880, p. 24.

<sup>(74)</sup> Cfr. L. LEONARDI, *Il canzoniere Laurenziano. Struttura, contenuto e fonti di una raccolta d'autore*, in *I canzonieri della lirica italiana delle Origini* cit., vol. IV, pp. 155-214, a p. 206.

<sup>(75)</sup> Così S. DEBENEDETTI, *Di alcune differenze di attribuzione tra il Vat. 3793 e il Laur. Red. 9*, in «Studj Romanzi», XXXI (1947), pp. 5-21, a p. 7.

golarità, pure rilevata da tempo dagli studiosi, è costituita dal fatto che in L<sup>bi</sup> le canzoni trascritte consecutivamente *Allegramente canto*; *Amor, da cui move* e *Assai cretti celare* (nn. 121; 122; 123) riportano il nome dell'autore che in V – dove presentano la medesima successione (nn. 39; 40; 42) – si trova assegnato al componimento immediatamente precedente. Lo stesso vale per *Oi lasso! non pensai*, che però in L<sup>bi</sup> occupa una posizione diversa rispetto all'ordinamento di V, giacché si trova al n. 117 (ossia prima della serie in questione), mentre in V si incontra al n. 49 (quindi dopo la medesima serie). La seguente tabella può aiutare a comprendere meglio la situazione:

V	L <sup>bi</sup>
22. GuCol <i>La mia gran pena e lo gravoso affanno</i>	
23. GuCol <i>Gioiosamente canto</i>	116. GuCol <i>Gioiosamente canto</i>
24. ReGio <i>Donna, audite como</i>	117. <b>FedII</b> <i>Oi lasso! non pensai</i>
25. OdCol <i>Distretto core e amoroso</i>	
26. <i>Oi lassa 'namorata!</i>	
27. RinAq <i>Venuto m'è in talento</i>	
28. RinAq <i>In un gravoso affanno</i>	
29. RinAq <i>Poi li piace ch'avanzi suo valore</i>	118. RinAq <i>Poi li piace ch'avanzi suo valore</i>
29a. RinAq <i>Meglio val dire ciò ch'omo à 'n talento</i>	118a. RinAq <i>Meglio val dire ciò ch'omo à 'n talento</i>
30. RinAq <i>Per fin amore vao sì allegramente</i>	
31. RinAq <i>Amor, che m'à 'n comando</i>	
32. RinAq <i>Giamài non mi conforto</i>	
33. RinAq <i>In gioia mi tegno tuta la mia pena</i>	
34. RinAq <i>Amorosa donna fina</i>	119. RinAq <i>Amorosa donna fina</i>
35. ArTest <i>Vostra orgogliosa cera</i>	
36. PaSerz <i>Contra lo meo volere</i>	
37. PVign <i>Poi tanta caunoscenza</i>	
38. <b>PVign</b> <i>Amore, in cui disio ed ò speranza</i>	120. PVign <i>Amore, in cui disio ed ò speranza</i>
39. <b>StePro</b> <i>Assai cretti celare</i>	121. <b>PVign</b> <i>Assai cretti celare</i>

## V

L<sup>br</sup>

40. PVign *Amor, da cui move tutora e vene* 122. **StePro** *Amor, da cui move tutora e vene*
41. **JacAq** *Al cor m'è natà e prende uno disio*
42. **JacMo** *Allegramente canto* 123. **JacAq** *Allegramente canto*
43. **JacMo** *Amor, ben veio che mi fa tenere*
44. **JacMo** *A pena pare ch'io saccia cantare*
45. **JacMo** *Umile core e fino e amoroso*
46. **JacMo** *Di sì fina ragione*
47. **JacMo** *Mostrar voria in parvenza*
48. **FedII** *Dolze meo drudo, e vaténe!*
49. **RugPa** *Oi lasso! non pensai*
50. **RugPa** *Ben mi deggio alegrare*
51. **FedII** *De le mia dissianza*
52. *Di dolor convien cantare*
53. *De la primavera*
54. **CieAlc** *Rosa fresca aulentissima*
55. **GiaPug** *Morte, perché m'ài fatta sì gran guerra*
56. **GiaPug** *Tutor la dolze speranza* 124. **GiaPug** *Tutor la dolze speranza*
57. **GiaPug** *Donna, per vostro amore*
58. **GiaPug** *Lontano amor mi manda sospiri*
59. **GiaPug** *Donna, di voi mi lamento*
60. **GiaPug** *La dolce cera piasente*
61. **GiaPug** *Quando veggio rinverdire*
62. **GiaPug** *Ispendiente*

Non è qui possibile ripercorrere per intero la storia del dibattito circa il credito da dare a V oppure a L per i quattro componimenti in questione, che, aperto dal Caix, ha visto poi, tra gli altri, interventi di Debenedetti, Contini, Panvini e Monteverdi.<sup>(76)</sup> Importa però

<sup>(76)</sup> Ai rimandi agli interventi di Caix e Debenedetti appena citati, si aggiungano CONTINI, *Questioni attributive* cit., pp. 216-222; PANVINI, *Le rime della scuola siciliana* cit., vol. I, pp. XLIII-XLIX; A. MONTEVERDI, *Scuola siciliana*

notare che gli ultimi editori rimandano tutti in sostanza all'intervento di Contini, al quale bisogna dunque tornare.<sup>(77)</sup>

Pur ricordando le posizioni di Caix a sostegno della testimonianza di L e di Debenedetti a favore di quella di V, Contini, che affronta il problema ai fini della più generale questione dei rapporti tra i manoscritti della lirica siciliana, decide di muovere dalla confutazione della tesi di un'allieva di Santangelo, Clelia Riera, la quale, convinta della paternità federiciana della canzone *Oi lasso! non pensai*, giudicava attendibili le attribuzioni del Laurenziano, ipotizzando che il copista del Vaticano, saltata per errore la rubrica del n. 39, avesse di conseguenza anticipato tutte le successive rubriche fino appunto al n. 49 *Oi lasso! non pensai*.<sup>(78)</sup> Scrive in proposito Contini:<sup>(79)</sup>

si potrebbe rovesciare la forma della sua constatazione, osservando che in quattro casi (117, 121, 122, 123) L ha un'attribuzione coincidente con la precedente di V: ciò tuttavia non è passibile d'una spiegazione unica, in quanto le canzoni

---

e questioni attributive, in «Cultura neolatina», XXIII (1963), pp. 90-100; e si vedano anche le più recenti osservazioni di MENEGHETTI, *Stemmatica e problemi d'attribuzione* cit., pp. 97-98.

(77) Per *Allegramente canto* Fratta rimanda alle conclusioni di Contini, «pur riconoscendovi qualche eccesso induttivo», aggiungendo «un elemento interno di cospicuo interesse che sembra una netta conferma: la presenza alla fine di ogni *cobla* (...) di espressioni proverbiali o comunque di tono gnomico» (cfr. *PSS*, vol. II, pp. 379-380; ma tale elemento, peraltro tutt'altro che evidente, non può essere dirimente); per *Assai cretti celare* Pagano rimanda alla dimostrazione di Contini dell'«errore» di Lb (cfr. *PSS*, vol. II, pp. 327-328); per *Oi lasso! non pensai* Calenda osserva che grazie a Contini «la questione attributiva si è praticamente risolta accogliendo la designazione *difficilior* del solitamente affidabilissimo V, manomessa da Lb» (cfr. *PSS*, vol. II, pp. 497-498). Più sfumato il caso di *Amor, da cui move tutora e vene*, per il quale Macciocca, oltre che rinviare a Contini, evidenzia l'accordo di V e P a favore di Pier della Vigna, contro Stefano Protonotaro di Lb e Giacomo da Lentini di Ch (cfr. *PSS*, vol. II, pp. 285-286).

(78) Cfr. C. RIERA, *I poeti siciliani di casa reale (Re Giovanni, Federico II, Re Enzo)*. *Testo critico*, Palermo, Stella, 1934.

(79) Cfr. CONTINI, *Questioni attributive* cit., p. 220.

intermedie (118 e 119 di Rinaldo, 120 di Piero) sono esenti da quella caratteristica. Ma proprio questo rivela l'errore metodologico: (...). Misurare Lb su V era l'unico procedimento corretto, quello seguito dal Debenedetti: Lb è una parca scelta dalla fonte comune, e di necessità, fosse pur superiore di lezione, c'informa con troppa minore autorità della struttura dell'ascendente (...). L Trascelse in ordine dalla fonte comune fino a 117 poi (riflettendo forse, aggiungo io, al molto spazio a disposizione) tornò indietro per trascrivere sempre in ordine tutto il rimanente. Ovi i corollari: che per 117 (=V 49) L scartò fosse errore fosse intenzione (quanto segue fra propendere per il secondo termine) lo sconosciuto Ruggerone in vantaggio del celebre Federico, autore della precedente (V 48); per 121 e 122 intese normalizzare la consecuzione dell'antigrafo, invertendo le attribuzioni (...); per 123 identificò Jacopo Mostacci, a lui ignoto, col precedente (V 41) Iacopo d'Aquino.

Secondo l'analisi di Contini «l'errore metodologico» risiede dunque nell'aver ricercato «una spiegazione unica» al problema: in altre parole i quattro casi non farebbero sistema ma andrebbero considerati singolarmente. Contini preferisce quindi individuare quattro possibili ragioni imputabili a una condotta deliberatamente attiva del copista di Lb<sup>i</sup> alla constatazione che in tutti e quattro i casi lo stesso Lb<sup>i</sup> presenti in rubrica un nome che in V è nella rubrica del componimento precedente. Se è vero che in filologia – come lo stesso Contini ha spesso magistralmente dimostrato – bisogna privilegiare l'ipotesi più economica, tale approccio può suscitare qualche perplessità. Tanto più che, a ben guardare, le singole spiegazioni addotte per motivare la condotta di Lb<sup>i</sup> non appaiono invero così stringenti, a partire dall'idea che il copista soltanto dopo aver scelto di trascrivere *Oi lasso! non pensai* (117) si fosse reso conto che ci fosse spazio a disposizione per ben altri sette componimenti e quindi «tornò indietro per trascrivere sempre in ordine tutto il rimanente». Così come è tutt'altro che ovvio che, contrariamente a quanto dimostra la fedele trascrizione di tutte le altre rubriche, il medesimo copista assuma una condotta disinvoltamente attiva riguardo tali testi:

scartando, per la stessa 117, «lo sconosciuto Ruggerone in vantaggio del celebre Federico», autore della precedente (attitudine possibile in caso di dubbio attributivo, ma qui presupporrebbe che il copista assegni deliberatamente a Federico un testo togliendolo all'autore indicato nella rubrica del suo modello); decidendo di normalizzare «la consecuzione dell'antigrafo invertendo le attribuzioni» per *Assai cretti celare* (121) e *Amor, da cui move* (122); sostituendo infine per *Allegramente canto* (123) Iacopo Mostacci dell'antigrafo, poiché gli rimarrebbe ignoto (nonostante il medesimo antigrafo riportasse ben sei suoi componimenti), con il più familiare (?) Iacopo d'Aquino (per quanto compaia con un unico componimento). Ma, a ben guardare, il discorso di Contini pare vacillare già nella sua premessa, quando afferma che il problema attributivo «non è passibile d'una spiegazione unica, in quanto le canzoni intermedie (118 e 119 di Rinaldo, 120 di Piero) sono esenti da quella caratteristica», ossia dallo slittamento di rubrica. Tale obiezione non può avere valore, poiché le «canzoni intermedie» nel Vaticano (29 e 34 di Rinaldo, 38 di Piero), e quindi nel modello comune, sono di fatto precedute da componimenti del medesimo autore e quindi in tali casi un eventuale slittamento lascerebbe inalterato il nome in rubrica:

## V

L<sup>br</sup>

28. **RinAq** *In un gravoso affanno*

29. **RinAq** *Poi li piace ch'avanzi suo valore*

(...)

33. **RinAq** *In gioia mi tegno tuta la mia pena*

34. **RinAq** *Amorosa donna fina*

(...)

37. **PVign** *Poi tanta caunoscenza*

38. **PVign** *Amore, in cui disio ed ò speranza*

118. **RinAq** *Poi li piace ch'avanzi suo valore*

119. **RinAq** *Amorosa donna fina*

120. **PVign** *Amore, in cui disio ed ò speranza*

Insomma, la « spiegazione unica » non solo è del tutto ammissibile, ma appare di gran lunga quella oggettivamente più economica.<sup>(80)</sup>

Alla luce di quanto osservato, il rinvio alle argomentazioni di Contini che accomuna gli ultimi editori non può essere considerato risolutivo. È invece ipotesi plausibile che le attribuzioni in questione di L<sup>bi</sup> derivino da uno spostamento in avanti delle rubriche dell'antecedente comune, che V avrebbe invece trascritto fedelmente.<sup>(81)</sup> Tuttavia, questa non è una spiegazione che va « al di là di ogni ragionevole dubbio », ossia l'unica ragionevolmente possibile. Per comprendere le cause della selezione e dell'ordinamento dei componimenti siciliani trascritti dalla mano fiorentina del Laurenziano potrebbe essere forse utile tornare a riflettere sui rapporti con i componimenti già copiati dalla mano pisana (L<sup>a</sup>) nel precedente fascicolo X, nonché sulla questione della pluralità di fonti dello stesso codice. Ai fini del discorso che qui preme, mi limiterei a concludere che i quattro componimenti in questione, che comunque costituiscono un caso a sé, non possono, allo stato attuale delle nostre conoscenze, essere elevati a prova generale di una superiore autorevolezza del Vaticano. Tanto più che, come si vedrà, si registrano altrettanti casi in cui gli editori danno, giustamente, pieno credito a L<sup>b</sup> di fronte a testimonianze adespote di V.

Negli altri tre casi dei sette inizialmente individuati, la scelta della testimonianza di V si può invece giustificare in base a ragioni ecdotiche, vale a dire stemmati-

---

<sup>(80)</sup> Rimangono difficilmente ricostruibili le ragioni per cui *Oi lasso! non pensai*, oltre a essere attribuita a Federico, venga anticipata nell'ordinamento; per quel che interessa qui, ci si può arrestare alle conclusioni di DEBENEDETTI, *Di alcune differenze* cit., p. 10: « è inutile indugiarsi intorno a un problema senza uscita e, in fondo, non di grande importanza ». Ma si veda ora in proposito il saggio di Sabina Marinetti in questo volume.

<sup>(81)</sup> MONTEVERDI, *Scuola siciliana* cit., p. 98, n. 25 per spiegare un eventuale slittamento di rubriche nel Laurenziano, ha ipotizzato che « nel perduto canzoniere originario il nome dell'autore fosse indicato, oltre che nell'*incipit*, anche nell'*explicit* d'ogni canzone ».

che, giacché ci troviamo in presenza di tre testimonianze indipendenti. Nel caso di *Amore, avendo interamente voglia*, V (78, c. 23r) e L<sup>az</sup> (62, c. 77rb-vb) concordano nell'attribuzione a Mazzeo di Ricco, contro P (12, cc. 9v-10r), che lo assegna a un non altrimenti noto Ranieri di Palermo. Una situazione sostanzialmente analoga si osserva per *Madonna mia, a voi mando*, che in V si trovava in una carta poi caduta del secondo fascicolo ma è comunque registrato tra le rime del Notaro nell'indice, e a Giacomo da Lentini è dato pure da L<sup>az</sup> (57, cc. 75v-76r), anche in questo caso in opposizione a P (40, cc. 23v-24r) che lo attribuisce a Ruggeri d'Amici. Meno limpida la situazione di *Vostra orgogliosa cera*, assegnato da V a un non altrimenti noto «Notaio Arigo Testa da Lentino» (35, c. 9r-v), da L<sup>az</sup> a Giacomo da Lentini (61, c. 77r: «Notar Jacomo»), da P a un enigmatico «Arrigus diuitis» (62, cc. 34v-35r). Secondo Contini, «poiché i testimoni risultano indipendenti, Arrigo è provato da V P, il “Notaio...da Lentino” da V e L (in quanto quest'ultimo trivializzi in Giacomo), se non addirittura per l'ultima parte da *diuitis* P (corruzione paleografica?); esce confermato nell'insieme V, restandovi isolato “Testa”». <sup>(82)</sup> L'ultimo editore, Calenda, concorda, ma con condivisibile cautela. <sup>(83)</sup> Ai fini del discorso che qui interessa, direi che almeno nei primi due casi la conferma di L<sup>az</sup> (seconda mano pisana) permette di individuare sul piano stemmatico la testimonianza di V come corretta. Ci si può tuttavia domandare se due o tre casi siano di per sé sufficienti a sancire come principio generale per l'intera poesia siciliana la superiore affidabilità di V in materia attributiva (peraltro in base ai casi in questione la medesima autorevolezza andrebbe riconosciuta a L<sup>a</sup>).

La domanda appare legittima nella misura in cui si registrano, come anticipato, altri otto casi in cui la scelta di dare credito alla testimonianza di V è di fatto

<sup>(82)</sup> Cfr. CONTINI, *Questioni attributive* cit., p. 231, n. 39.

<sup>(83)</sup> Cfr. PSS II, pp. 235-236.

giustificata dagli editori richiamandosi al principio della sua autorità, senza altri elementi a supporto oppure evidenziando riscontri interni di carattere tematico o stilistico, che considerati di per sé non paiono però poter assumere valore probatorio.

Per la canzone *Di sì fina ragione* (PSS 13.5), tradita da V (46, cc. 12v-13r) sotto il nome di Iacopo Mostacci e da P (22, c. 15r-v) sotto quello di Ruggeri d'Amici, l'editore dà pieno credito a V: liquidate come «effimere e malcerte suggestioni stilemiche» i riscontri segnalati da Minetti con la canzone *Sovente Amore* di Ruggeri d'Amici, evidenzia «la rigorosa conformità di questa canzone al sistema ideologico del Mostacci», confrontando il proposito di *celar* dei primi sei versi con quanto dichiarato dal medesimo in *Mostrar voria*, vv. 1-6 e 24-28, in opposizione con Ruggeri d'Amici *Sovente Amore*, vv. 7-9 e 18.<sup>(84)</sup> Tuttavia, difficilmente potrà apparire probante a fini attributivi un rinvio al «sistema ideologico» per autori siciliani caratterizzati da un *corpus* esiguo e a proposito di un tema formulare quale quello del *celar*, che – come si sa – può essere declinato in modo assai variabile anche dal medesimo poeta. Ci sarebbe poi un'altra riflessione da fare, di carattere più strettamente ecdotico. Lo stesso Fratta riconosce «la pessima qualità della lezione di V» e si affida prevalentemente a P per la restituzione del testo.<sup>(85)</sup> Poiché la medesima posizione è assunta anche da altri editori per testi dove pure viene dato pieno credito a V sul piano attributivo, appare legittimo chiedersi se sia davvero del tutto piano che un copista possa essere considerato affidabile per la lezione della rubrica ma non per quella del relativo componimento. Un caso analogo è costituito dalla canzone *La dolce cera piacente* (PSS 17.6), assegnata da V (60, c. 17v) a Giacomino Pugliese, da P (35, c. 21r) e Ch (242, cc. 82v-83r) a Pier della Vigna. Per Brunetti «la candidatura di

<sup>(84)</sup> *Ibid.*, pp. 419-420.

<sup>(85)</sup> *Ibidem.*

Giacomino è stata sostenuta ed è sostenibile sulla base della consueta affidabilità delle rubriche di V (...) e per ragioni di ordine stilistico (...).<sup>(86)</sup> Anche qui tuttavia si osserva che «il testo offerto da V appare più guasto (...) e probabilmente contaminato» e quindi «si sceglie a base dell'edizione il ms. P», considerato invece inaffidabile sul piano attributivo. La canzone *Poi tanta causoscenza* (PSS 10.1) è data da V (37, c. 10r) a Pier della Vigna; da P (49, c. 28r-v) a Iacopo Mostacci; da Ch (237, cc. 80v-81r), che qui si differenzia dallo stesso P, a Giacomo da Lentini. Contini osserva che, poiché la riunione di P e Ch non è provata e quindi non spendibile per l'attribuzione, «permangono come argomenti solo la generale organicità di V, il carattere generalmente infido di P e di Ch».<sup>(87)</sup> Sulla stessa linea Macciocca, che ne conferma l'attribuzione a Pier della Vigna in quanto «rimangono dirimenti la rubrica di V, generalmente precisa, e i notevoli riscontri con altre canzoni di Piero». Tuttavia, come evidenziato anche per i casi precedenti, viene seguita la lezione di P, «essendo erronea in V».<sup>(88)</sup> Nella medesima casistica generale rientrano pure *Guiderdone aspetto avere* (PSS 1.3 Giacomo da Lentini), *In un gravoso affanno* (PSS 7.2 Rinaldo d'Aquino) e *Lo mio core che si stava* (PSS 2.2 Ruggeri d'Amici), già discussi sopra al momento di illustrare i criteri di selezione del Repertorio. Meno netta la situazione di *Lo gran valore e lo pregio amoroso* (PSS 19.6 Mazzeo di Ricco), attribuito da V a Mazzeo di Ricco (83, c. 24v) e da P a un non altrimenti noto Rosso di Messina (34, cc. 20v-21r): per

<sup>(86)</sup> Cfr. PSS II, p. 617.

<sup>(87)</sup> CONTINI, *Questioni attributive* cit., p. 221, n. 24.

<sup>(88)</sup> Cfr. PSS II, pp. 265-266. Si veda in proposito Decaria nella relativa scheda del *TRALIRO*: «va rilevato, però, che per la lezione viene assunta a testo la lezione di P e che i riscontri offerti nel commento non paiono più stringenti di quelli che rinviano ad altri rimatori, anzi, in due casi si assiste a contatti assai precisi con un testo di Rinaldo d'Aquino, *Per fin amore vado sì allegramente*» ([https://www.mirabileweb.it/author-rom/jacopo-mostacci-1240-1262--author/TRALIRO\\_237186](https://www.mirabileweb.it/author-rom/jacopo-mostacci-1240-1262--author/TRALIRO_237186)).

Latella «i dubbi attributivi sono da sciogliere senz'altro a favore del più preciso V, anche per la non remota possibilità di un fraintendimento o di una difficoltà di lettura della rubrica dell'antigrafo da parte di P: significativa la coincidenza della località nei due apografi e la parziale sovrapponibilità dei nomi Ricco e Rosso».<sup>(89)</sup> Infine, può essere vista come un caso limite ai fini del nostro discorso la canzone *Gioiosamente canto* (PSS 4.2 Guido delle Colonne), assegnata, da una parte, da V (23, cc. 5v-6r) e L<sup>bi</sup> (116, C. 102r-v), a Guido delle Colonne; dall'altra da P (26, c. 17r-v), Ch (243, c. 83r) e V<sup>2</sup> (11, 96r-v) a Mazzeo di Ricco (solo le stanze I, IV e II); inoltre appare «di rilievo, perché presumibilmente indipendente (ma il confronto non può andare oltre la I stanza, unica trådita), l'attribuzione a Guido di Bb».<sup>(90)</sup> Per Contini, seguito da Calenda, il componimento «va restituito a Guido senza esitazione», giacché «l'autorevolezza del sistematico V e la conformità dell'immagine dell'assassino (v. 24) con quella di *Amor, che lungiamente* v. 7 (...), fanno inclinare verso Guido, a cui anche pationo alludere le dense, ricche e dotte immagini»; circa la diversa lunghezza, «non si potrebbe escludere (...) che la versione corta rappresentasse uno stadio primitivo».<sup>(91)</sup> Tuttavia, fatto salvo quanto osservato sulla testimonianza del Barbieri, si deve notare che, dal momento che V e L<sup>bi</sup> discendono da un comune esemplare, così come, dall'altra parte, P, Ch e V<sup>2</sup>, sul piano stemmatico la situazione risulta paritaria.

Mi sembra infine importante richiamare l'attenzione su un ulteriore dato. Difronte a soli tre casi, fra i quindici considerati, in cui – come abbiamo visto – il principio di una superiore affidabilità di V è confortato da una terza testimonianza indipendente, si registrano ben

<sup>(89)</sup> Cfr. PSS II, p. 701.

<sup>(90)</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>(91)</sup> G. CONTINI, *Le rime di Guido delle Colonne* (1954), in *Id.*, *Frammenti cit.*, vol. I, pp. 235-264, alle pp. 236 e 240-241.

dieci casi di testi traditi come adespoti da V ma attribuiti in rubrica da P o L, ai quali gli editori, in tali occasioni, danno giustamente fiducia:

1. *A l'aire claro ò vista ploggia dare* (PSS 1.26 Giacomo da Lentini): V 389 (c. 117r) ad.; Lb<sup>2</sup> 380 (c. 138r) «Notar Giacomo»; P 169 (c. 77r) ad.
2. *Amando con fin core e con speranza* (PSS 10.5 Pier della Vigna): V 167 (cc. 53v-54r) ad.; P 14 (cc. 10v-11r) «Messer Piero da le Vigne»;
3. *Assai mi placeria* (PSS 11.2 Stefano Protonotaro): V 292 (c. 94v) ad.; L<sup>a</sup> 67 (c. 79r-v) «Istefano di Messina»; B 14 (p. 48) «Stefano Protonotaro da Mesina»;
4. *In amoroso pensare* (PSS 7.9 Rinaldo d'Aquino): V 302 (c. 97r) ad.; P 30 (c. 19r) «Messer Rainaldo d'Aquino»; Ch 232 (c. 79r) *et al.* «Messer Rinaldo d'Aquino»; V<sup>2</sup> 12 (cc. 96v-97r) «Messere Rinaldo da Monte Nero»;
5. *La mia vit'è sì fort'e dura e fera* (PSS 4.3 Guido delle Colonne): V 77 (c. 22v) ad.; P 36 (c. 21r-v) «Messer Guido iudice dale Colonne»;<sup>(92)</sup>
6. *Lo badalisco a lo specchio lucente* (PSS 1D.2 Giacomo da Lentini): V 907 (c. 169v) ad.; L<sup>a</sup> 351 (c. 134v) «Notar Iacomo»; Parm (c. 47v) «Notar Iachomo»; B 72 (p. 137) «Meser Monaldo»;<sup>(93)</sup>
7. *Ogn'omo ch'ama de' amar so 'nore* (PSS 1.25 Giacomo da Lentini): V 388 (c. 117r) ad.; L<sup>b2</sup> 410 (c. 142r) «Notar Giacomo»;
8. *Poi ch'a voi piace, Amore* (PSS 14.3 Federico II): V 177 (c. 56v) «Ser guilg» abraso, quindi «Messer Rinaldo daquino» pure cancellato); V<sup>1</sup> (c. 5r) soltanto i vv. 1-3; P 50 (c. 29r) «Rex Fredericus» solo le prime tre

---

<sup>(92)</sup> L'attribuzione non è immune da dubbi; si veda l'equilibrata sintesi di Decaria nella scheda *TRALIRO* ([https://www.mirabileweb.it/author-rom/guido-delle-colonne-1242-1280--author/TRALIRO\\_236718](https://www.mirabileweb.it/author-rom/guido-delle-colonne-1242-1280--author/TRALIRO_236718)).

<sup>(93)</sup> Per la discussione attributiva si veda sopra.

- stanze; Ch 230 (c. 78r) «Lo mperadore Federigho»; V<sup>2</sup> (c. 93r) «Federigo Imperadore» *et al.*;<sup>(94)</sup>
9. *Poi no mi val merzé né ben servire* (PSS 1.16 Giacomo da Lentini); V<sup>16</sup> (c. 4r) ad. (solo vv. 13-45); L<sup>b1</sup> 113 (c. 101r) «Notar Giacomo»; P 71 (cc. 39v-40r) «Giudice Guido dale Colonne» (senza quinta stanza); V<sup>2</sup> 18 (99v-100r) ad. (senza quinta stanza)<sup>(95)</sup>
10. *Uno piagente sguardo* (PSS 10.4 Piero della Vigna); V 73 (c. 21v); P 21 (c. 14v) «Messer piero dale vigne».

Come anticipato, la presente ricognizione non ha lo scopo di proporre attribuzioni alternative rispetto a quelle degli ultimi editori, bensì sollevare un interrogativo di carattere metodologico. Se, come si è cercato di mostrare, solo per pochissimi testi siciliani di incerta paternità l'autorevolezza del Vaticano è supportata da evidenze ecdotiche, pare opportuno domandarsi fin dove sia legittimo ricorrere all'argomento della sua superiore affidabilità per tutti gli altri casi controversi senza correre il rischio di scivolare in una tautologica petizione di principio. Tornando al saggio di Contini da cui abbiamo preso le mosse – e che senza dubbio rimane la pietra angolare delle ricerche riguardanti le questioni di paternità in ambito siciliano –, sarebbero forse da estendere anche all'ambito attributivo le ineccepibili conclusioni del suo discorso, nelle quali, dopo aver dimostrato come «seriamente verosimile» l'esistenza di un archetipo comune a L, P e V, lo studioso riconosce che per ogni silloge è comunque «ammissibile una dualità, se non pluralità, di esemplari» e quindi che «è componimento per componimento che bisogna studiare, a caso vergine».<sup>(96)</sup>

<sup>(94)</sup> Per la discussione attributiva si veda sopra.

<sup>(95)</sup> Si tratta in realtà di un caso particolare, che potrebbe essere escluso dal presente elenco, poiché nell'indice di V<sup>1</sup> i vv. 1-2 sono annoverati tra le rime del Notaro; cfr. CONTINI, *Questioni attributive* cit., pp. 218-219 n. 21.

<sup>(96)</sup> *Ibid.*, pp. 233-234. Per quel che riguarda l'archetipo comune, le conclusioni continiane vanno integrate con R. ANTONELLI, *Interpretazione*,

Da tale assunto non dovrebbe essere immune lo stesso principio della maggiore autorevolezza delle rubriche di V, che, almeno in linea teorica, dovrebbero valere, in termini di testimonianza, né più né meno delle sue singole lezioni testuali. Detto questo, se non emergono altri elementi di giudizio, si può anche scegliere di lasciare pressoché inalterato il quadro delle attuali attribuzioni, a patto che vengano diversamente esplicitate le ragioni di fondo, ossia che si premetta che per tutti quei casi in cui non si può giungere a conclusioni sufficientemente solide in base ad argomenti esterni e interni si adotta bederianamente l'indicazione delle rubriche del Vaticano in ragione dell'eminenza del suo ruolo storico-culturale.

A ogni modo, quello che qui premeva mostrare è che una mappatura complessiva dei testi di attribuzione non certa della nostra poesia duecentesca, funzionale alla realizzazione di uno strumento quale il Repertorio critico, permette di rileggere i dati della tradizione e le scelte degli editori in modo sistemico, e può essere utile a ripensare metodi, postulati e pratiche della nostra filologia attributiva.

ROBERTO REA

Università di Roma "Tor Vergata"





TRADIZIONE E METODI:  
ANCORA SULLE ATTRIBUZIONI DELLA LIRICA  
ANTICO-FRANCESE (\*)

*Abstract*

The essay offers a comprehensive reflection on authorship in Old French Lyric poetry, integrating multiple levels of analysis. First, a quantitative approach is adopted to examine data related to the textual tradition – including the total number of transmitted compositions and the distribution of attributions in the rubrics – in order to outline an initial overview. The analysis then turns to the structure of the tradition from a stemmatic perspective, with particular attention to the attributive rubrics. Finally, the study addresses the methodological consequences of attribution problems for editorial practice.

*Keywords:* Old French Lyric; Authorship; Textual Tradition; Stemmatology; Editorial Practice



La tradizione della lirica antico-francese, se si prende come riferimento il repertorio di Robert White Linker – che include anche la produzione polifonica –, consta di circa tremila testi, tramandati da una trentina di canzonieri (alludo solo ai principali): 264 sono gli autori annoverati.<sup>(1)</sup> Si tratta dunque di una tradi-

---

(\*) In questo contributo riprendo, con ripensamenti, modifiche e varianti, alcune argomentazioni in L. GATTI, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trovierica*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2019, pp. 9-40 e ID., *Per un'analisi quantitativa delle tradizioni liriche d'oil e d'oc*, in «Cognitive Philology», 8 (2015), in rete.

(1) Cfr. R. W. LINKER, *A Bibliography of Old French Lyrics*, University of Mississippi, Romance Monographs, 1979.

zione tutt'altro che esigua. Il dato che colpisce immediatamente è l'altissima percentuale di componimenti anonimi: nel *corpus* dei trovieri il 63% circa dei testi è privo di attribuzione, contro il 10% circa nella lirica trobadorica. La distinzione non è puramente strumentale, vale a dire frutto di mero accidente: infatti, si può notare che la presenza di attribuzioni è una caratteristica tipica del filone "aristocratico" della lirica francese, quello che maggiormente avvicina la produzione dei trovieri a quella dei trovatori; al contrario, l'anonimato è molto frequente nella produzione di tono popolareggiante.<sup>(2)</sup>

I componimenti anonimi in lingua d'*oïl* risultano, in generale, più diffusamente attestati rispetto a quelli in lingua d'*oc*. Tuttavia, la tradizione manoscritta dei trovieri si presenta in larga parte monotestimoniale: il 56% dei testi è infatti conservato da un solo manoscritto e, tra questi, ben l'83% è privo di qualsiasi indicazione autoriale. Va detto, fin da subito, che alla crescita del numero di testimoni non sembra corrispondere un aumento proporzionale del numero di paternità concorrenti: anzi, i testi più ampiamente diffusi mostrano una maggiore stabilità attributiva, mentre il fenomeno della discordanza attributiva fra due o più autori si mantiene sorprendentemente costante (cioè non sembra legato alla dimensione della tradizione manoscritta). Ciò è vero per entrambe le tradizioni galloromanze. In particolare, se si escludono gli anonimi, si registrano 192 casi di discordanza attributiva su 1058 testi nella lirica d'*oïl* (18%) e 397 su 2129 nella lirica d'*oc* (19%).<sup>(3)</sup> Questo dato, fra gli altri, suggerisce una forte comparabilità tra i due *corpora*,

(<sup>2</sup>) Cfr. A. BARBIERI, *Anonimato nella letteratura francese medievale*, in A. FAVERO, A. BARBIERI, F. GAMBINO, *L'eclissi dell'artefice. Sondaggi sull'anonimato nei canzonieri medievali romanzi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, pp. 35-84, alle pp. 42-43.

(<sup>3</sup>) Per le discordanze attributive nella lirica trobadorica lo studio di riferimento è C. PULSONI, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trobadorica*, Modena, Mucchi, 2001.

non solo per motivi quantitativi: vi sono anche aspetti strutturali profondi legati alla loro trasmissione, come la presenza di canzonieri che mescolano testi in lingua d'oc e d'oïl.<sup>(4)</sup> Nonostante le evidenti differenze – con una tradizione dei trovieri fondamentalmente autoctona e quella dei trovatori caratterizzata da un significativo scarto temporale tra la fase di composizione dei testi e quella della relativa *mise en chansonnier*, nonché con una ben più ampia diffusione geografica –<sup>(5)</sup> entrambe le tradizioni convergono su un punto cruciale: per poco meno del 20% dei componimenti si riscontrano, nelle rubriche, attribuzioni diverse relative a uno stesso testo.

Nell'alveo della tradizione della lirica antico-francese, il vaglio dei casi in cui uno stesso componimento è attribuito a due o più autori differenti, oppure si contrappone a una parte della tradizione che lo tramanda in forma anonima, consente di avanzare alcune considerazioni preliminari. Una parte di queste discrepanze risulta spiegabile sulla base di ragioni codicologiche

---

(4) Due canzonieri francesi che includono sezioni di componimenti occitanici sono M (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 844) e U (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 20050). Per quanto riguarda le sillogi provenzali, invece, va ricordato senz'altro il Canzoniere Estense (Modena, Biblioteca estense universitaria, a.R.4.4), che prevede una sezione dedicata alla poesia oitanica (siglata H). Ometto in questa sede l'elenco puntuale degli scampoli di tradizione mista, rinviando ai due contributi che seguono per una trattazione completa: M. RAUPACH, *Französische Trobadortyrik. Zur Überlieferung provenzalischer Lieder in französischen Handschriften*, Tübingen, Niemeyer, 1979 e S. RESCONI, *Le liriche francesi trascritte nei canzonieri provenzali allestiti in Italia: per un'interpretazione complessiva del "corpus"*, in *I trovieri e il Veneto. Miscellanea di studi*, a c. di L. GATTI, F. SANGIOVANNI, Padova, 2023 («Quaderni di Francigena»), pp. 109-131. Per la bibliografia relativa ai canzonieri antico-francesi si rinvia a GATTI, *Repertorio delle attribuzioni* cit., pp. 43-86: qui si segnalano soltanto gli studi apparsi dopo il 2019, se pertinenti alla discussione.

(5) Sulle caratteristiche della tradizione dei trovieri si veda *infra*; per quella dei trovatori, oggetto di una vastissima bibliografia, si rimanda al contributo complessivo di S. ASPERTI, *La tradizione occitanica*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, dir. P. BOITANI, M. MANCINI, A. VARVARO, 6 voll., vol. II, t. II, *Il Medioevo volgare*, Roma, Salerno, 2002, pp. 521-554.

oppure analogiche; va tuttavia sottolineato che tali cause non sono necessariamente alternative tra loro, dacché possono coesistere più fattori.

Quanto alle prime, occorre innanzitutto considerare che l'impiego di una pluralità di fonti da parte dei compilatori – la cui effettiva presenza andrà verificata attraverso un attento esame della struttura e della lezione di ciascun canzoniere – può dar luogo a discrepanze nelle attribuzioni. Un caso particolare è rappresentato dal canzoniere T (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12615), la cui struttura – con sezioni autoriali, anche brevi, dedicate allo stesso troviero e ripetute nel corso del canzoniere – lascia ipotizzare una compilazione avvenuta in più riprese, con la trascrizione progressiva dei materiali via via disponibili: la presenza di uno stesso componimento, copiato in sezioni differenti e attribuito a trovieri distinti, si giustificherà in virtù dell'assetto di due fonti diverse. È inoltre possibile che i compilatori abbiano attinto a più tradizioni, alcune dotate di attribuzioni autoriali e altre prive di esse: il canzoniere P (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 847), ad esempio, presenta talvolta lo stesso componimento sia nella sezione dedicata ai testi attribuiti sia in quella riservata ai testi anonimi.

Si tratta, com'è prevedibile, di fenomeni tipici di canzonieri in parte o fortemente contaminati. Resta da chiarire che l'impiego di più fonti da parte dei compilatori non costituisce necessariamente un'anomalia: in un *atelier* avere sott'occhio diversi modelli contemporaneamente doveva essere più comune di quanto oggi siamo portati a immaginare. In particolare, per canzonieri organizzati alfabeticamente secondo l'iniziale dell'*incipit*, come C (Bern, Burgerbibliothek, ms 389) e O (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 846), oppure per i loro modelli, tale *iter* sembra pressoché obbligato.

In generale, è significativo osservare come alcuni componimenti che presentano *incipit* differenti nella tradizione risultino attribuiti a più autori, proprio in corrispondenza delle variazioni del verso iniziale. Del

resto, le variazioni d'*incipit* nei componimenti possono talvolta dipendere semplicemente dalla perdita di una o più *coblas* iniziali, dalla presenza di una versione alternativa che inizia da una strofa diversa rispetto a quella consueta, oppure, ancora, dall'impiego di una fonte differente. L'attacco costituiva – com'è ovvio – un elemento intuitivo e fondamentale per l'identificazione del testo, e una sua modifica poteva facilmente generare confusione.

Alcune discrepanze attributive si riscontrano proprio nei punti di giunzione tra le sezioni – in particolare alla fine o all'inizio –, quando, ad esempio, i primi componimenti di una sezione sono erroneamente attribuiti al trovatore di quella precedente, oppure quando i testi conclusivi vengono assegnati, per errore, all'autore successivo.<sup>(6)</sup> Si tratta, in ogni caso, di errori relativamente poco diffusi, soprattutto quando la loro portata è limitata e coinvolge un solo componimento. Errori di questo tipo ricorrono frequentemente nelle tavole, con incidenza talvolta ristretta e talvolta assai estesa, come mostra l'analisi di due tavole antiche di canzonieri pervenuteci: M e a (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 1490).

Come si diceva, le interferenze nell'attribuzione della paternità possono talvolta essere spiegabili con ragioni analogiche. Nello specifico, i principali fattori che possono aver tratto in inganno i rubricatori oppure gli estensori dei modelli sembrerebbero consistere nella ricorrenza di *incipit* simili in componimenti posti in stretta

---

(<sup>6</sup>) A tal riguardo, è utile riprendere le categorie proposte da PULSONI, *Repertorio delle attribuzioni* cit., p. 18: «Considero “errore seriativo di tipo progressivo” quel tipo di errore per cui i primi componimenti di una sezione risultano attribuiti al trovatore della sezione precedente; all'opposto per “errore seriativo regressivo” si intende l'attribuzione al trovatore successivo degli ultimi componimenti di una sezione precedente. Essendo tali sviste tuttora visibili in alcuni canzonieri, è ipotizzabile che alcune divergenze attributive, oggi inspiegabili, abbiano la loro origine proprio nello scivolamento attributivo a seguito dei numerosi passaggi di copia».

prossimità, oppure nell'affiorare di testi caratterizzati da temi affini.

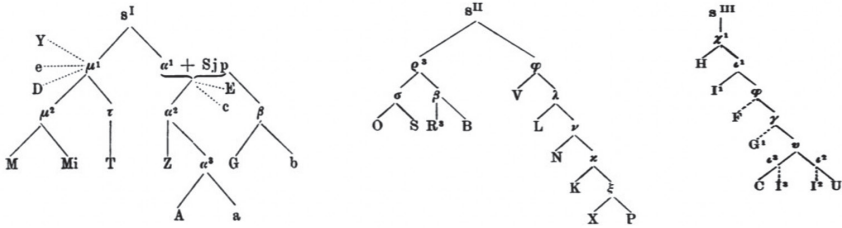
Ora, un dato di particolare rilievo riguarda la tipologia generale delle discordanze: a differenza di quanto osservabile nella poesia occitanica – dove lo scambio di autore avviene frequentemente per omonimia o per semplice coincidenza della lettera iniziale del nome –,<sup>(7)</sup> nella tradizione dei trovieri questa dinamica è scarsamente attestata. Nella maggioranza dei casi, i nomi dei trovieri coinvolti in controversie attributive non condividono la lettera iniziale, né tantomeno si somigliano. Le eccezioni, poco numerose e circoscritte, non inficiano la regola generale e paiono prive di particolare risonanza. Ciò impone una riflessione più ampia che consideri la tradizione nel suo complesso.

Il contributo più rilevante allo studio della tradizione manoscritta dei trovieri è rappresentato da un lavoro monografico di Eduard Schwan risalente al sec. XIX:<sup>(8)</sup> lo studioso tedesco adotta un approccio che può definirsi “macrostemmatico”, focalizzandosi sull'organizzazione dei canzonieri e sulla disposizione dei componimenti per ricostruire tre principali famiglie (i dati testuali servono tutt'al più a confermare *ex post* la struttura così delineata):<sup>(9)</sup>

(7) Cfr. *ibid.*, p. 13.

(8) E. SCHWAN, *Die altfranzösischen Liederhandschriften: ihr Verhältniss, ihre Entstehung und ihre Bestimmung. Eine litterarhistorische Untersuchung*, Berlin, Weidmann, 1886. Tra i contributi più recenti sulla tradizione si segnala quello di L. BARBIERI, *Contaminazioni, stratificazioni e ricerca dell'originale nella tradizione manoscritta dei trovieri*, in *La tradizione della lirica nel medio-evo romanzo. Problemi di filologia formale*. Atti del Convegno Internazionale (Firenze-Siena, 12-14 novembre 2009), a c. di L. LEONARDI, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. 179-240.

(9) I tre gruppi di manoscritti sono descritti rispettivamente in SCHWAN, *Die altfranzösischen Liederhandschriften* cit., pp. 19-86 (s<sup>I</sup>), pp. 86-173 (s<sup>II</sup>), pp. 173-222 (s<sup>III</sup>). Gli stemmi di seguito riportati si trovano alle pp. 72, 171 e 222. Il modello, sul versante dei trovatori, è quello di G. GRÖBER, *Die Liedersammlungen der Troubadours*, in «Romanische Studien», 2 (1877), pp. 337-670.



All'area piccarda sembrerebbe corrispondere, in generale, la famiglia s<sup>I</sup> individuata da Schwan. La famiglia s<sup>II</sup> è invece meno stabile da un punto di vista geografico: vi si trovano testimoni che la critica tende ad associare all'area parigina, anche in ragione dell'assenza di tratti linguistici fortemente marcati, e altri che sembrano riflettere una linea più genericamente orientale (oppure borgognona). Infine, il terzo gruppo, definito da Schwan s<sup>III</sup>, raccoglie prevalentemente manoscritti di area lorenese.

Pare opportuno verificare in che modo tali stemmi si pongano in relazione con i gruppi di manoscritti che si profilano sulla base delle attribuzioni comuni: si osserva, infatti, come in molti casi le attribuzioni concorrenti non siano spiegabili come semplici "errori", ma riflettano tradizioni diverse, seguendo ciascuna le distinte famiglie di manoscritti (s<sup>I</sup>, s<sup>II</sup> e s<sup>III</sup>).<sup>(10)</sup> Ora, non tutte le famiglie sono equiparabili quanto al numero di attribuzioni: i canzonieri della famiglia s<sup>I</sup> mostrano più frequentemente fenomeni di divergenza attributiva, con più attribuzioni per lo stesso componimento, mentre quelli della famiglia s<sup>II</sup> tendono a presentare una sola attribuzione,

(10) Ad esempio, *Molt ai esté longuement esbahiz* (Linker 65.50), anonimo in I (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 22495) L (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 765) O U V (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 24406), è attribuito a Gace Brulé da s<sup>I</sup> (M), allo Chastelain de Coucy da s<sup>II</sup>, in K (Paris, Bibliothèque nationale de France, Arsenal 5198) Me (Canzoniere di Mesmes, ricostruzione ipotetica) P X (Paris, Bibliothèque nationale de France, n. a. fr. 1050), a Guillaume de Viés Maisons da s<sup>III</sup> (C).

di solito diversa e non riconducibile a quelle presenti in s<sup>I</sup>.<sup>(11)</sup> Questo aspetto, forse, si può spiegare almeno in parte con il ruolo propulsivo esercitato dall'area piccarda nel processo di costruzione e organizzazione dei canzonieri: un'area che, rispetto ad altre, si mostra senz'altro più attiva, almeno in termini di progettualità autoriale.

Come già anticipato, si assiste talvolta a una sorta di diffrazione attributiva: solo una parte delle attribuzioni discordanti – lo si è visto – può essere giustificata da ragioni codicologiche o analogiche. Una possibile spiegazione risiede nella trasmissione anonima di alcuni testi nelle fonti.<sup>(12)</sup> Un elemento che sembra confermare

<sup>(11)</sup> *Joie ne guerredons d'amours* (Linker 261.2) ha due attribuzioni in s<sup>I</sup> (Chrétien de Troies per T, Guiot de Dijon per M) e una sola, e diversa, in s<sup>II</sup> (Tresorier de Lille per KNPX): lo stesso vale per *J'ai oublié paine et travaux* (Linker 8.1), *Nouvele amours ou j'ai mis mon penser* (Linker 38.12), *D'Amors, qui m'a tolu a moi* (Linker 39.2), *Fine amour et bonne esperance* (Linker 65.35), *Se par mon chant m'i pooie alegier* (Linker 88.3), *L'autrier par un matinet / erroie en l'ost a Chinon* (Linker 145.4), *De joli cuer enamouré* (Linker 147.1), *On ne peut pas a deus seigneurs servir* (Linker 214.2), *Puis qu'il m'estuet de ma douleur chanter* (Linker 223.13), *Joie ne guerredons d'amours* (Linker 261.2), nonché *Li plus desconfortés du mont* (Linker 262.5). Molto meno diffusa è la situazione inversa (due attribuzioni in s<sup>II</sup> opposte a una sola in s<sup>I</sup>): cfr. *Quant il ne pert feuille ne flours* (Linker 73.20), *Delés un pré verdoiant* (Linker 213.2) e *Amours qui fait de moi tout son comant* (Linker 250.1).

<sup>(12)</sup> Cfr. S. RESCONI, *Le seriazioni nel processo di formazione dei canzonieri francesi: alcuni aspetti significativi*, in «Carte Romanze», 2 (2014), pp. 383-419, a p. 387. Non contraddice l'ipotesi sopra avanzata il caso di *Fine Amours claimme en moi par hiretage* (Linker 205.1), canzone che, dal punto di vista della tradizione manoscritta, mostra la consueta suddivisione nelle tre famiglie di Schwan (Ma = s<sup>I</sup>, KNPX = s<sup>II</sup>, CU = s<sup>III</sup>, con i codici O e R, Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1591, che presentano alcune oscillazioni – spesso indipendenti – rispetto a tali gruppi). Quanto all'attribuzione, diversamente da quanto accade di norma, le rubriche non seguono la ramificazione stemmatica: così, Maurice de Craon compare in Ka (s<sup>II</sup> + s<sup>I</sup>), Amauri de Craon in CN (s<sup>III</sup> + s<sup>II</sup>) e Pierre de Craon in MPRX (s<sup>I</sup> + s<sup>II</sup>). Il soggetto del testo richiama una tradizione poetica antica e legata ai signori di Craon; questo riferimento può aver spinto i rubricatori, di fronte a un componimento probabilmente già anonimo nella tradizione, a proporre attribuzioni diverse. Cfr. infatti i vv. 1-10: «Fine Amours claimme en moi par hiretage / droit: s'est raisons, quar bien et loiaument / l'ont servie de Creon, lor aage, / li bon seigneur, qui tindrent ligement / pris et valour et tout enseignement; / s'en chanterent, et je tout ensemment / vueill que de chant et d'amour lor retraie, / et

questa ipotesi è che la famiglia s<sup>III</sup>, da cui provengono sicuramente alcuni dei canzonieri più antichi, presenta in effetti un numero sensibilmente inferiore di attribuzioni;<sup>(13)</sup> va inoltre considerato che la prima produzione lirica in lingua d'oil di cui abbiamo testimonianza, in forma di traccia (dunque antecedente alla compilazione dei canzonieri), è anglonormanna e senza autore.<sup>(14)</sup>

La situazione, nel complesso, si differenzia in modo significativo da quella della tradizione trobadorica, in cui le discrepanze attributive sono spesso dovute a singole attestazioni isolate. Nella tradizione dei trovieri, al contrario, le “varianti di autori” – l’uso dell’espressione è voluto – tendono a distribuirsi lungo linee coerenti con l’articolazione stemmatica. Si tratta dunque, come già detto, di un fenomeno che sembra agire a monte.

Finora l’analisi si è concentrata sulle attribuzioni considerate in senso astratto, ossia indipendentemente dai testi cui si riferiscono. Benché nel *grand chant courtois* l’individuazione di tratti stilistici e formali riconducibili a un singolo autore sia complessa e metodologicamente problematica, non si può escludere che, in diversi casi, tali elementi emergano con sufficiente chiarezza. È certo però che l’autorialità risulti puntualmente verificabile nei testi dialogici – nei quali i *partenaires* si chiamano direttamente per nome, spesso con forme estese o epiteti inequivocabili che identificano chiaramente ciascun interlocutore –, oppure in presenza di *autonominat*io,

---

del seurpluz me met en sa manie, / de cuer, de cors, et d'ounour et de vie, / com a ma douce, droite seignourie.» (ed. L. GATTI, *Per “Fine Amours claimme en moi par hiretage”* (Linker 205,1), in «Cognitive Philology», 12 (2019), in rete, cui si rinvia anche per la discussione attributiva).

<sup>(13)</sup> Com'è noto, C è prodigo di paternità, talvolta fantasiose, dovute all'intervento di un rubricatore comunque successivo alla confezione del codice: sul canzoniere cfr. L. GATTI, *Author Ascriptions and Genre Labels in C*, in *A Medieval Songbook. Trouvère MS C*, ed. by E. E. LEACH, J. W. MASON, M. P. THOMSON, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2022, pp. 75-81.

<sup>(14)</sup> Su questo tipo di produzione cfr. S. RESCONI, *Tracce, ricontestualizzazioni, canali di trasmissione peculiari: percorsi tra le liriche oitaniche trascritte al di fuori dei canzonieri francesi*, in «Critica del testo», XVIII (2015), fasc. 3, pp. 169-198.

figura retorica che talvolta costituisce una cifra stilistica di determinati trovieri. Si distinguono, a questo proposito, due dinamiche: da un lato, casi di “tradizione quiescente”, in cui l’attribuzione tramandata è in evidente contraddizione con quanto affermato nel testo; dall’altro, esempi di “tradizione attiva”, nei quali alcuni rami della tradizione intervengono direttamente sulle parti di testo connotate da una valenza autoriale, riscrivendole e formulando così una nuova attribuzione.<sup>(15)</sup> Il secondo fenomeno è particolarmente significativo, in quanto mostra una capacità di intervento consapevole e mirato da parte dei copisti, i quali appaiono non come meri trascrittori, ma come soggetti dotati di autonomia critica e progettuale. In linea di massima si è portati a riconoscere nei copisti dei canzonieri antico-francesi un elevato grado di competenza: le attribuzioni che trasmettono (o che non trasmettono), infatti, paiono talvolta rispondere a una logica editoriale consapevole.<sup>(16)</sup>

In sintesi, la tradizione della lirica antico-francese, tanto sul piano testuale quanto su quello paratestuale, riflette una marcata tendenza alla trasmissione in nuclei compatti. A una conclusione analoga giungeva anche Schwan, quando affermava che le ultime componenti identificabili di questa tradizione sono le raccolte (*Liedersammlungen*), pur diversamente ordinate, e non tanto i fogli di canzoni (*Liederblätter*) ipotizzati da Gröber, la cui esistenza – anche in Francia – sembrerebbe trovare

<sup>(15)</sup> Sulla differenza tra i due tipi di tradizione cfr. A. VÄRVARO, *Critica dei testi classica e romanza. Problemi comuni ed esperienze diverse*, in «Rendiconti dell’Accademia di Archeologia, Lettere e Belle arti di Napoli», 45 (1970), pp. 73-117, p. 86.

<sup>(16)</sup> Emblematico è il caso del *corpus* lirico di Conon de Béthune, troviero di certo invisibile per ragioni politiche alla Corona di Francia: nei testimoni di s<sup>II</sup> la sua attribuzione è sistematicamente eliminata, dando luogo a un vero e proprio “anonimato per scelta” (cfr. L. FORMISANO, *La lyrique d’oïl dans le cadre du mouvement troubadouresque*, in *Les chansons de langue d’oïl. L’art des trouvères*, études réunies par M.-G. GROSSEL, J.-C. HERBIN, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2008, pp. 101-115, a p. 105).

qualche conferma solo in riscontri testuali tratti dalle stesse liriche.<sup>(17)</sup> La presenza massiccia di attribuzioni discordanti conduce inevitabilmente a una riflessione sulla tradizione e sulle modalità con cui i testi ci sono pervenuti: in parte, le divergenze attributive sembrano riconducibili al momento stesso della formazione delle *Liedersammlungen*, in cui si fissano paternità già differenziate; altre oscillazioni possono invece essere comprese alla luce delle cosiddette *Gelegenheitssammlungen* – per mantenere il lessico di Gröber –, vale a dire raccolte occasionali e circoscritte di componimenti, che con ogni probabilità circolavano anche in forma autonoma e che potevano confluire – talora in modo non privo di criticità – in antologie di più ampio respiro.<sup>(18)</sup> I *Liederblätter*

---

(17) Cfr. SCHWAN, *Die altfranzösischen Liederhandschriften* cit., pp. 263-264: «Die Analysis der einzelnen Handschriften und Handschriftengruppen hat uns stets auf Sammlungen (sei es der Lieder eines Dichters oder der Lieder mehrerer Dichter, sei es von Liedern einer bestimmten Gattung oder Liedern verschiedener Gattungen) als letzte ermittelbare Bestandteile geführt; Liederblätter, welche Gröber für die letzten Quellen der Liedersammlungen ansieht, haben sich nicht nachweisen lassen. Doch haben solche Liederblätter jedenfalls auch in Frankreich existiert, dies beweisen die zahlreichen Geleite, in denen der Jongleur aufgefordert wird, das Lied der Dame zu überbringen, die es erlernen möge». In merito all'esistenza dei *Liederblätter*, fra i vari passi censiti dallo studioso, basti qui riportare Gontier de Soignies, *A la douçor des oiseaus* (Linker 92.1), vv. 71-76: «Qui k'ait les mos ajostés, / Gontiers les mist en escrit; / si sera li briés portés / vers ma dame a cort respit. / Diex! de boine eure fui nés / s'ele mon messaige lit[.]» (GONTIER DE SOIGNIES, *Il canzoniere*, ed. critica a c. di L. FORMISANO, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980).

(18) La più antica raccolta di testi lirici in lingua d'oïl a noi pervenuta, leggibile nel foglio di guardia del manoscritto Rawlinson G.22 della Bodleian Library, è probabilmente ciò che resta di una *Gelegenheitssammlung*: cfr. L. FORMISANO, *Le chansonnier anglo-français du ms. Rawlinson G.22 de la Bodléienne*, in *Anglo-Norman Anniversary Essays*, ed. by I. SHORT, Anglo-Norman Text Society, London, pp. 135-147. Indizi sulla circolazione di *Gelegenheitssammlungen* si possono ricavare fra l'altro dalla presenza, in alcuni canzonieri, di sequenze di brani privi di rubrica attributiva ma che, nella restante tradizione, risultano assegnati a un medesimo autore: è il caso, ad esempio, di U – che conserva una serie compatta di testi di Colin Muset – e di za (Zagreb, Hrvatski Državni Arhiv, Metropolitana – knjižnica Zagrebačke nadbiskupije, MR 92).

potrebbero avere svolto un ruolo ulteriore, ma la loro incidenza concreta risulta difficilmente ricostruibile.

Alla luce di una tradizione così delineata, si potrebbe forse sostenere che, nella misura in cui le attribuzioni autoriali seguono lo stemma, esse possano essere considerate alla stregua di una lezione testuale, come già aveva ipotizzato Gianfranco Contini, con tutta la prudenza del caso.<sup>(19)</sup> D'altra parte, per Franca Brambilla Ageno un tale appianamento non era ritenuto possibile: ogni attribuzione, infatti, andrebbe valutata autonomamente.<sup>(20)</sup>

Il punto di vista continiano risulta condivisibile nella misura in cui è la stessa morfologia della tradizione a suggerire un possibile atteggiamento critico;<sup>(21)</sup> d'altra parte, considerando che, in generale, nei testi lirici – proprio per la loro brevità – l'individuazione di errori è già di per sé problematica, in una tradizione siffatta tale operazione risulta ancor più complessa e, di

<sup>(19)</sup> Cfr. G. CONTINI, *Breviario di ecdotica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1986, p. 56: «Le divergenze attributive che insorgono tra i canzonieri medievali, in numero straripante gli occitanici e gli oitanici, tanto più parco i tedeschi, gli italiani e gli iberici, si cercano anzitutto di dirimere a norma di maggioranza come ogni altra divergenza di lezione».

<sup>(20)</sup> Cfr. F. BRAMBILLA AGENO, *L'edizione critica dei testi volgari*, 2<sup>a</sup> ed. riveduta e ampliata, Padova, Antenore, 1984, p. 298; dello stesso avviso è PULSONI, *Repertorio delle attribuzioni* cit., p. 121 («un'attribuzione non può essere messa alla stregua di una lezione testuale e dunque scartata secondo il criterio lachmanniano di eliminazione delle lezioni singolari»).

<sup>(21)</sup> La tradizione della lirica antico-francese presenta infatti una struttura relativamente stabile, con gruppi costanti di testimoni già ben riconoscibili ai piani alti. Come già osservato, questa, in sintesi estrema, è la descrizione cui approda Schwan, che pure si occupava delle strutture generali e non ha ricavato stemmi a partire dai singoli testi: ma il quadro, anche a fronte di un vaglio lachmanniano dell'intera tradizione, a mio avviso non pare destinato a mutare in modo drastico (ed è per questo che, forse, l'opera di Schwan è invecchiata così bene, a differenza di quella di Gröber per i trovatori, con la revisione operata da d'Arco Silvio Avalle a partire dall'edizione di Peire Vidal: cfr. PEIRE VIDAL, *Poesie*, ed. critica e commento a c. di d'A. S. AVALLE, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960; d'A. S. AVALLE, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, Torino, Einaudi, 1961, poi Id., *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nuova ed. a c. di L. LEONARDI, Torino, Einaudi, 1993).

conseguenza, il numero di stemmi “reali” rimane assai esiguo: in questa prospettiva, il ricorso all’autorità di Ageno appare non soltanto opportuno, ma in certa misura necessario. L’esperienza diretta mi induce a un’estrema cautela: ogni proposta autoriale tramandata va esaminata con rigore, valutando tutti gli indizi disponibili – codicologici, metrici, rimici, formali, etc. – e, quando possibile, confrontando le informazioni delle rubriche con i dati offerti dallo stemma o dalla *varia lectio*. Solo un’analisi fondata su una casistica ampia e solida può consentire un giudizio attendibile, distinguendo tra componimenti di paternità certa, attribuibili, dubbi o non attribuibili.<sup>(22)</sup>

Per i primi, vale a dire quelli di paternità certa, almeno per la tradizione francese, sarà necessario proporre un’ulteriore distinzione. Come già osservava Maria Sofia Lannutti, accade talvolta che quasi tutta l’opera di un troviero sia conservata da una sola famiglia di manoscritti e, per questo motivo, la tradizione risulti nel complesso poco sicura, anche in assenza di divergenze attributive tra i codici che la tramandano.<sup>(23)</sup> Si tratta, dunque, di un aspetto problematico, che in qualche misura finisce per ridimensionare il campo di validità dei componimenti di attribuzione certa, per così dire, dal

---

<sup>(22)</sup> Ho adottato tale soluzione nell’edizione critica del trovatore Arnaut Catalan, in cui gran parte del volume è dedicata alla *recensio* e alle discussioni attributive: cfr. L. GATTI, *L’uno e gli ‘altri’ Arnaldo. Per la ricostruzione della figura e dell’opera di Arnaut Catalan*, Strasbourg, ELiPhi, 2024. Inoltre, «[a] fine di fornire un quadro complessivo sulla tradizione, dei componimenti non accolti (...) è comunque offerto un testo critico prelevato da edizioni preesistenti, con scelta di varianti», *ibid.*, p. IX.

<sup>(23)</sup> Cfr. GUIOT DE DIJON, *Canzoni*, ed. critica a c. di M. S. LANNUTTI, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 1999, p. XVIII, n. 3. In generale, è stato inoltre osservato come i tre centri – piccardo-settentrionale, franciano e orientale – seguano logiche marcatamente particolaristiche, tendendo a privilegiare poeti locali: per un approfondimento su questi aspetti cfr. D. A. CEPRAGA, *Tradizioni regionali e tassonomie editoriali nei canzonieri antiofrancesi*, in «Critica del testo», VII (2004), fasc. 1, pp. 391-424 e L. GATTI, *Note al canzoniere di Gace Brulé: questioni onomastiche alla luce della tradizione manoscritta*, in «Cognitive Philology», 14 (2021), in rete.

momento che è necessario valutare sempre la fisionomia complessiva del *corpus* preso in esame.

A mio avviso, nell'alveo delle 264 figure autoriali – almeno quelle rilevate da Linker – molto rimane da fare; d'altronde, è parimenti difficile esprimersi sulla massa di componimenti antico-francesi anonimi, soprattutto quando rientrano in generi fortemente stereotipati e non presentano tratti discorsivi peculiari, oppure quando si tratta di testi legati alla polifonia. Naturalmente non mancano le eccezioni, ma tutto ciò ci riconduce alla domanda fondamentale: dove e come cercare l'autore, o gli autori?<sup>(24)</sup>

Non avrebbe senso in questa sede procedere a una disamina approfondita di ogni edizione critica dedicata a un singolo troviero: si forniranno invece solo alcuni riscontri di carattere generale. Per quanto esistano certamente meritorie eccezioni, di consuetudine le discussioni attributive sono relegate a pochi paragrafi. I testi dalla paternità controversa sono normalmente trattati in modo sintetico, quasi sempre considerando solo i dati esterni della tradizione: si analizzano le sezioni nei canzonieri relative ai trovieri oggetto di disputa attributiva, si invocano criteri di maggioranza nelle rubriche, si fa appello a elementi linguistici (pur con tutte le difficoltà del caso).

Un nodo, a mio avviso delicato, riguarda l'atteggiamento contraddittorio nei confronti dei manoscritti: talvolta si tende a screditare un canzoniere rispetto agli altri facendo leva sulla quantità di attribuzioni dubbie in esso contenute, mentre lo stesso manoscritto viene

---

<sup>(24)</sup> La domanda riguarda esclusivamente il testo verbale, poiché, almeno nella lirica galloromanza, non è detto che testo poetico e intonazione musicale possano sempre essere ricondotti a un unico atto creativo: cfr. M. S. LANNUTTI, *Seguendo le 'tracce'. Ulteriori riflessioni sulla lirica romanza delle origini*, in «Medioevo romanzo», XXXI (2007), pp. 184-198 ed EAD., *Intertestualità, imitazione metrica e melodia nella lirica romanza delle Origini*, in «Medioevo romanzo», XXXII (2008), pp. 3-28; offre una prospettiva alternativa sulla questione P. DUHAMEL, *L'attribution dans les manuscrits musicaux de trouveres: la circulation d'une idée*, in «Textus & Musica», 5 (2005), in rete.

considerato attendibile quando conferma la paternità di una determinata famiglia testuale (va però precisato che lo spoglio di un repertorio di attribuzioni discordanti permette di ricostruire una linea di comportamento, sia sul piano generale sia su quello puntuale).<sup>(25)</sup> Si tratta, in sostanza, di scelte che appaiono incoerenti e che sembrano rispondere più a motivazioni ideologiche – come l'esigenza di escludere un componimento dal canone di un autore o, al contrario, di annetterlo a esso – che non a criteri oggettivi.

Emblematico, in tal senso, è il caso di Colin Muset, troviero cui, com'è noto, Joseph Bédier ha dedicato tre diverse edizioni critiche.<sup>(26)</sup> Non si riscontrano veri problemi attributivi, o meglio: i suoi componimenti non presentano paternità discordanti nella tradizione, anche perché quest'ultima si struttura in famiglie compatte di manoscritti, che di fatto non entrano mai in contatto tra loro.<sup>(27)</sup> Emblematico, si diceva, è l'atteggiamento del filologo: dalla prima alla terza edizione Bédier ha progressivamente ampliato il *corpus* di testi del troviero. Va detto che Colin Muset fa largo uso dell'*autonominatio*, il che consente di attribuire con sicurezza alcuni compo-

---

<sup>(25)</sup> Un primo repertorio relativo alle attribuzioni della lirica antico-francese, comprendente anche il confronto tra testi attribuiti e testi anonimi, è stato elaborato nella mia dissertazione dottorale (L. GATTI, *Le attribuzioni discordanti nella lirica trovierica*, Tesi di Dottorato, Sapienza Università di Roma, 2016, pp. 202-801); un secondo (ID., *Repertorio delle attribuzioni* cit.), in versione ridotta per ragioni editoriali e limitato alla tipologia autore *vs* autore, si configura anche come ideale complemento al repertorio di Carlo Pulsoni per il versante trobadorico (PULSONI, *Repertorio delle attribuzioni* cit.).

<sup>(26)</sup> J. BÉDIER, *De Nicolao Museto (gallice Colin Muset), francogallico carminum scriptore*, Paris, Bouillon, 1893; ID., *Les chansons de Colin Muset*, Paris, Champion, 1912; ID., *Les chansons de Colin Muset*, 2<sup>e</sup> éd. corrigée et complétée, Paris, Champion, 1938.

<sup>(27)</sup> I testi risultano per lo più riconducibili a s<sup>II</sup> oppure a s<sup>III</sup>: nel primo caso si hanno componimenti privi di rubriche attributive ma recanti *autonominatio* all'interno del testo, mentre nel secondo si trovano testi anonimi in U e invece attribuiti a Colin in C. Un prospetto della tradizione si ricava agevolmente da LINKER, *A bibliography* cit., s.n. 44.

nimenti. Tuttavia, il filologo ha finito per riconoscere la mano del troviero anche in testi anonimi – come *Devers Chastelvilain* (Linker 44.2) –, oppure attribuiti a un altrimenti sconosciuto Ancuses de Monveron, che diventerebbe, in questa lettura, uno pseudonimo del poeta (così per *Hideusement vait li mons empirant*, Linker 44.5). Quest'ultimo componimento, in particolare, per Bédier è da riportare al giullare lorenese proprio in virtù della completa sovrapponibilità dei riscontri geografici già delineati in *Devers Chastelvilain* (che è anonimo nel manoscritto unico O). Ma allora, seguendo questa logica, nessun testo anonimo – dell'intero *corpus* lirico antico-francese – è davvero escluso da un possibile ragionamento attributivo.

Le rubriche attributive, in quanto elementi paratestuali, hanno avuto – e continuano ad avere – un ruolo centrale nella *recensio*, ovvero sia nella fase iniziale di raccolta delle testimonianze e di definizione di un *corpus*, e quindi nel delineamento della fisionomia autoriale. È però essenziale ricordare che l'insieme di tali dati restituisce un'immagine dell'autore così come si era costruita nel Medioevo, talvolta per episodi isolati e persino tendenziosi. Il filologo non potrà pertanto limitarsi a discutere quell'immagine: dovrà invece, a mio avviso, affiancarvi una serie di ipotesi critiche e verificare se l'autore non possa, almeno potenzialmente, trovarsi anche altrove.

LUCA GATTI

Università di Pavia



DISCORDANZE ATTRIBUTIVE  
NELLA LIRICA ANTICO-FRANCESE:  
GLI AUTORI E I RIMANEGGIATORI

*Abstract*

This paper examines the relationship between contrasting attributions and forms of textual rewriting and reworking in Romance lyric poetry. After reviewing the main cases identified by critics in Italian and Occitan lyric poetry, it proceeds to investigate French lyric poetry, starting directly from the texts.

*Keywords:* Contrasting Attributions; Textual Reworking; Double Authorship; Romance Lyric Poetry; French Lyric Poetry



Di norma la riflessione intorno alle ragioni della discordanza attributiva, tanto in sede editoriale quanto negli studi del fenomeno nella sua portata generale, tende ad orientarsi verso la ricerca di errori di vario genere o di motivazioni che possano aver spinto i copisti a modificare volontariamente l'indicazione di paternità presente nelle fonti o, ove non ve ne fosse alcuna, a provvedere autonomamente all'inserzione.<sup>(1)</sup> Tuttavia non sono mancati contributi volti ad esplorare anche possibilità ulteriori, per quanto indubbiamente meno frequenti,

---

(1) Si vedano come studi più approfonditi in tal senso le sezioni dedicate alle ragioni delle discordanze nei repertori: C. PULSONI, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trobadorica*, Modena, Mucchi, 2001, pp. 14-28 e L. GATTI, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trovierica*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2019, pp. 26-41.

come l'eventualità che alcune indicazioni di paternità divergenti non siano frutto di sbaglio o mistificazione, ma vadano piuttosto ricondotte alle caratteristiche del contesto di fruizione, che si presentava più aperto e prevedeva una barriera meno rigida tra autore e pubblico. In qualche caso sono state ipotizzate infatti forme di autorialità condivisa, o meglio compartecipata, per cui un secondo personaggio potrebbe essere intervenuto, a vario titolo, su un componimento preesistente in maniera tale da giustificare il fatto che una parte della tradizione manoscritta gliene assegni l'autorialità. Si tratta di una categoria quantomeno ampia e dai contorni piuttosto ambigui, per la quale è stata proposta una casistica di natura abbastanza variegata, non sempre esente da altre possibilità interpretative. Per fornire qualche coordinata orientativa e per concretizzare quelle che sono le difficoltà di individuazione di siffatta tipologia, si presenta qui di seguito una selezione di alcuni degli esempi più noti.

Nel 1955 Contini analizzava la canzone *S'eo trovasse Pietanza*, suggerendo la possibilità che la rubrica a doppio nome *Rex Hentius: Semprebonus notarius bononiensis*, presente nel ms. P (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 217, ex Palat. 418) e riverberatasi nella maggioranza della tradizione in forma di discordanza attributiva, potesse fare riferimento a una forma di collaborazione poetica tra Re Enzo e Semprebene da Bologna.<sup>(2)</sup> A sostegno della propria tesi, lo studioso

---

(2) G. CONTINI, *Ancora sulla canzone «S'eo trovasse Pietanza»*, in «Siculorum Gymnasium», n.s., VIII (1955), pp. 122-138, poi in ID., *Frammenti di filologia romanza. Scritti di eadotica e linguistica (1932-1989)*, a c. di G. BRESCHI, 2 voll., Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2007, vol. I, pp. 265-280, da cui si cita. La natura di tale collaborazione rimane però decisamente indeterminata, giacché lo studioso definisce Semprebene al contempo come «collaboratore o rimaneggiatore o rifacitore; o, se si preferisce, autore di «variazioni su una canzone di re Enzo»» (p. 279). Per una panoramica più generale sulla questione si rimanda al contributo di Margherita Bisceglia nel presente volume.

citava altri esempi che giudicava analoghi: due ballate con rubrica a doppio nome, ascritte a Iacopo e Guido Cavalcanti, e due componimenti di paternità contesa, *Guato una donna* e *Come lo giorno*, in merito ai quali rilevava che «in qualche caso le divergenze d'attribuzione andranno interpretate proprio secondo questo canone: quando perlomeno i componimenti disputati offrano varianti redazionali». <sup>(3)</sup>

La ballata *Guato una donna* è trådita in una versione pluristrofica attribuita a Gianni Alfani dal ms. Ch (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiano L.VIII.305) e dalla Raccolta Bartoliniana <sup>(4)</sup> e in una versione monostrofica attribuita a Giovanni di Senno degli Ubaldini dal codice E (El Escorial, Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, e.III.23) e derivati. <sup>(5)</sup> Oltre alla divergenza di tipo testuale Contini individuava come segnale di un'eventuale doppia autorialità anche il riferimento alla richiesta di vestizione della lirica che associava alla necessità di aggiungere altre strofe, <sup>(6)</sup> interpretazione che però, come egli stesso ammette successivamente, convive con diverse altre. <sup>(7)</sup>

Anche la canzone *Come lo giorno* è trådita in due versioni, che hanno in comune solo le prime due strofe. Una redazione è conservata nel ms. V (Città del Vati-

<sup>(3)</sup> *Ibid.*, p. 278.

<sup>(4)</sup> Firenze, Accademia della Crusca, 53 e derivati, per i quali si veda M. BARBI, *Studi di manoscritti e testi inediti. I. La Raccolta Bartoliniana di rime antiche e i codici da essa derivati*, Bologna, Zanichelli, 1900 e *Id.*, *La Raccolta Bartoliniana e le sue fonti*, in *Id.*, *Studi sul canzoniere di Dante*, Firenze, Sansoni, 1915, pp. 119-214.

<sup>(5)</sup> Mc' (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, it. IX. 191) e Mc² (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, it. IX. 364).

<sup>(6)</sup> «Tu se' stata oggimai sette anni pura, / danza mia nova e sola, / cercando 'l mondo d'un che ti vestisse» (vv. 25-27), cito dall'edizione *Poeti del Duecento*, a c. di G. CONTINI, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, vol. II, pp. 606-607.

<sup>(7)</sup> *Ibid.*, p. 606. Sulla questione si confronti almeno C. GIUNTA, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2002, pp. 158-161.

cano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3793), consta di tre strofe ed è attribuita a Percivalle Doria; l'altra si trova in Ch, contiene cinque strofe ed è assegnata a Semprebene da Bologna. In questo caso Contini riconosce per la seconda versione un carattere decisamente deteioriore per via dell'interruzione del legame *cappinido* presente nelle prime due strofe, comprensibile nel testo attribuito a Percivalle, nel quale l'ultima stanza ha funzione di congedo, ma meno motivato nella veste tradita da Ch. Ulteriore conferma del cambio di mano risiederebbe inoltre nell'assonanza *vela* v. 27 : *spera* v. 28.<sup>(8)</sup> A qualche decennio di distanza, l'esempio è stato recepito e rianalizzato da Meneghetti<sup>(9)</sup> che ne ha sottolineato il carattere dialogico: a suo avviso Semprebene non si sarebbe limitato a fornire una continuazione del testo, ma avrebbe cercato di ricrearlo, ritagliandosi «uno spazio proprio»<sup>(10)</sup> tramite il ricorso a mezzi espressivi differenti, un linguaggio meno ricco di provenzalismi, un campo metaforico nautico che non compariva prima e una connotazione meno emotiva.

Nella stessa sede la studiosa proponeva inoltre una diversa possibilità di compartecipazione all'autorialità di un testo, legata piuttosto all'elemento performativo: i giullari, che erano soliti eseguire liriche altrui, avrebbero potuto facilmente modificarle e riadattarle ai loro gusti, rafforzando nell'ascoltatore, più o meno intenzionalmente, il naturale processo di sovrapposizione

---

(8) Oltre alla bibliografia già citata, per il componimento si veda anche G. CONTINI, *Questioni attributive nell'ambito della lirica siciliana*, in *VII Centenario della morte di Federico II imperatore e re di Sicilia*, Atti del Convegno internazionale di studi federiciani (Università di Palermo, Catania e Messina, 10-18 dicembre 1950), a c. del Comitato esecutivo, Palermo, Stabilimento d'Arti Grafiche A. Renna, 1952, pp. 367-395, in part. p. 384, n. 26, poi in *Id.*, *Frammenti di filologia romanza* cit., vol. I, pp. 205-234, in part. p. 223, n. 26.

(9) M. L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Modena, Mucchi, 1984, pp. 147-149.

(10) *Ibid.*, p. 148.

tra la figura dell'autore e quella dell'esecutore.<sup>(11)</sup> Un esempio di tale fenomeno viene più tardi individuato in *En abril quant vei verdeiar* (PC 331.1).<sup>(12)</sup> La maggioranza della tradizione assegna la canzone a Peire Bremon lo Tort, ma nei restanti codici si registra la paternità di Bernart de Ventadorn, di Peire Ramon e di Raimbaut de Vaqueiras.<sup>(13)</sup> Mentre per l'ascrizione a Peire Ramon e a Raimbaut de Vaqueiras possono essere addotte confusioni di ordine onomastico e scambio di *incipit*, nel caso di Bernart de Ventadorn l'attribuzione non sembra motivata da ragioni evidenti. Dall'analisi condotta da Meneghetti emerge che nei testimoni che non riconducono la paternità a Peire Bremon lo Tort si ha una rilevante differenza testuale: sono assenti i riferimenti al soggiorno dell'autore in Terrasanta, soggiorno che Peire ha certamente fatto e di cui parla anche nell'unico altro componimento che di lui ci è rimasto, *Mei oill an gran manentia* (PC 331.2). Inoltre in *En abril quant vei verdeiar* (PC 331.1) la studiosa registra la presenza di una serie di caratteristiche metriche, tematiche e stilistiche che richiamano da vicino l'opera di Bernart de Ventadorn, e che potrebbero spiegarsi, anche se non in maniera incon-

<sup>(11)</sup> *Ibid.*, pp. 89-97. La categoria viene recepita anche in PULSONI, *Repertorio delle attribuzioni discordanti* cit., pp. 20-22, con relativa esemplificazione.

<sup>(12)</sup> M. L. MENEGHETTI, *Donati, comprati, rubati. Appunti sul passaggio di testi da poeti a giullari (con un'ipotesi su un caso di doppia attribuzione)*, in «Anticomoderno», 5 (2001), pp. 27-40.

<sup>(13)</sup> Rispettivamente a Peire Bremon attribuiscono D (Modena, Biblioteca Estense Universitaria, α.R.4.4), I (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 854), K (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12473), c (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 90 inf. 26) e il corpo del codice C (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856), la cui tavola invece registra la paternità di Bernart de Ventadorn, così come fanno i mss. G (Milano, Biblioteca Ambrosiana, R 71 sup.) e R (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 22543). La lirica è invece ascritta a Peire Ramon nel ms. T (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 15211), a Raimbaut de Vaqueiras nel ms. Sg (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 146) e si ritrova infine adespota nel ms. O (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3208).

trovertibile, con l'ipotesi che una canzone d'assenza del trovatore limosino, magari fissata in una forma ancora non definitiva, sia stata intercettata da Peire Bremon, il quale ne avrebbe tratto una sua versione, aggiungendovi riferimenti alla propria esperienza personale. La nuova redazione avrebbe avuto poi un certo successo, surclassando quella originale.

Se in ambito italiano e occitano si è avviata una riflessione sull'eventualità che diversi autori abbiano potuto contribuire alla creazione di più versioni di una lirica e sulle modalità in cui questo sia avvenuto, un analogo ragionamento non è stato portato avanti anche per la lirica oitanica. Eccezionalmente dei rimaneggiamenti sono stati riconosciuti, ma non sembra che ci si sia interrogati in merito o che siano discusse le implicazioni che la loro presenza comporta. È parso pertanto opportuno partire proprio da qui per tentare una prima indagine su scala complessiva del fenomeno in relazione alla discordanza attributiva. Purtroppo la tradizione francese non dispone di ausili pari a quelli delle *vidas* provenzali, in grado di guidarci e di suggerirci quali figure possano avere avuto un ruolo attivo nella rielaborazione testuale, e anche i dati documentari, specialmente relativi ai trovieri minori, risultano spesso insufficienti o assenti. Pertanto l'unico appiglio per indagare ad ampio raggio l'attività di eventuali rimaneggiatori è costituito dall'analisi puntuale della tradizione testuale e dalla verifica componimento per componimento della presenza di doppie redazioni che possano far capo ad autori diversi. Tale operazione è resa oggi fattibile dalla presenza di un repertorio delle attribuzioni contrastanti,<sup>(14)</sup> di un complesso di edizioni genericamente sufficientemente affidabili<sup>(15)</sup> e delle riproduzioni online della

---

<sup>(14)</sup> GATTI, *Repertorio delle attribuzioni discordanti* cit.

<sup>(15)</sup> È possibile estrapolare un elenco delle principali edizioni di lirica oitanica, utilizzate anche nel corso di questa ricerca, dalla voce *Bibliography* del sito *PARLI* (*Prosopographical Atlas of Romance Literature*) all'indirizzo: <https://parli.seai.uniroma1.it/bibliography>.

quasi totalità dei canzonieri.<sup>(6)</sup> Si è proceduto quindi con lo studio degli apparati e, se necessario, delle carte dei codici delle centosessantaquattro liriche per le quali la tradizione propone paternità alternative, escludendo necessariamente quelle le cui discordanze siano generate solo dalle tavole. A queste è stato aggiunto un campione di componimenti più o meno quantitativamente analogo dall'autorialità incontestata,<sup>(7)</sup> allo scopo di verificare se la presenza di varianti redazionali di peso si riscontri in modo significativo anche in assenza di discordanza, ossia se ci sia una correlazione necessaria tra discordanza attributiva e varianti redazionali.

Costituito il campione, è stato necessario definire che tipo di modifica testuale andasse presa in considerazione, il che si è rivelato un processo tutt'altro che semplice: la tradizione francese è molto attiva, i testi hanno subito sovente manipolazioni anche ingenti, che pesano notevolmente sull'aspetto finale dei componimenti. Si assiste per esempio quasi con sistematicità al taglio delle liriche più lunghe ed è fenomeno ricorrente anche la redistribuzione del materiale sotto forma di inversione o di fusione di diverse strofe o di scambio di parti di esse. Tuttavia, interventi di questo tipo non sono stati qui considerati, dal momento che non risulta possibile indicare con certezza cosa li abbia generati, se una specifica volontà di alterazione o un semplice accidente della tradizione. Durante la stesura del contributo ci si è inoltre resi pienamente conto della varietà di situazioni in cui redazioni plurime possono presentarsi e si è compreso

---

<sup>(6)</sup> La maggioranza delle riproduzioni disponibili sono accessibili tramite link a partire dalla pagina dedicata ai canzonieri francesi del sito *ARLIMA* all'indirizzo: [https://www.arlima.net/mp/poesie\\_lyrique/chansonniers\\_francais.html](https://www.arlima.net/mp/poesie_lyrique/chansonniers_francais.html).

<sup>(7)</sup> Si è proceduto all'analisi dell'intera produzione di Blondel de Nesle, dello Chastelain de Couci, di Gace Brulé, di Gille de Maisons, di Gontier/ Gontier de Soignies, di Guiot de Dijon, di Henri III di Brabante, di Jehan Erart, di Moniot d'Arras, di Richart de Fournival, di Thibaut de Champagne.

che raccoglierte tutte insieme avrebbe potuto favorire confusione e fornire risultati falsati. Dopo attenta riflessione si è pertanto deciso, in questa prima fase di studio, di selezionare esclusivamente gli esempi più solidi, che presentino caratteristiche quanto più possibile omogenee e per i quali si possa riconoscere con un relativo grado di certezza la genesi non accidentale, l'alterità rispetto ad un'ulteriore redazione e la presenza di circolazione, anche minima. Rientrano quindi nel computo finale solo le versioni nettamente divergenti di porzioni testuali significative, di almeno una strofa, attestate da più di un manoscritto, che siano chiaramente alternative rispetto a quelle del testo maggioritario, strutturalmente differenti o contenutisticamente incompatibili, e pertanto difficilmente riconducibili a un unico testo originario.<sup>(18)</sup> Sono state invece escluse le versioni modificate che compaiono unicamente in manoscritti isolati<sup>(19)</sup> e gli almeno cinque

---

<sup>(18)</sup> Ovviamente non sempre l'individuazione di tali caratteristiche è certa e univoca. Ampi margini di dubbio permangono in particolare per *Quant voi esté/ et le tans revenir* (Linker 38.16) dello Chastelain de Couci, che si è deciso di escludere in sede di stesura del contributo perché a rigore le due versioni, piuttosto diverse, potrebbero fondersi in una configurazione piuttosto comune a quattro *coblas doblas* e una *singular*. Per converso si è proceduto all'inclusione di *Compaignon, je sai tele chose* (Linker 65.19) che non era stato inizialmente preso in considerazione sulla scorta delle edizioni, che fondono le due versioni, stampando un componimento formato da due *coblas doblas* e due *singulars*. Il riferimento è alle edizioni *Gace Brulé. Trouvère champenois*, éd. des chansons et étude historique par H. PETERSEN DYGGVE, in «Mémoires de la Société néo-philologique de Helsingfors», XVI (1951), pp. 268-270 e *The Lyrics and Melodies of Gace Brulé*, ed. and trans. by S. N. ROSENBERG, S. DANON, music ed. by H. VAN DER WERF, New York-London, Garland, 1985, pp. 70-75.

<sup>(19)</sup> A qualche occorrenza di particolare rilievo si farà comunque cenno nella trattazione. Non si intende negare l'apporto che tali casi potrebbero fornire: si pensi ad esempio a *Se savoient mon tourment* (Linker 104.1), componimento attribuito a Blondel de Nesle, di cui compare una versione alternativa nel solo manoscritto U (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 20050). Questa riveste però un particolare interesse per il discorso che qui viene condotto in quanto caso più unico che raro di rimaneggiamento radicale, esplicito e firmato dal suo autore, un certo Guiot. Tale troviero riprende solo la prima strofa della lirica di Blondel e la usa come esordio per il proprio pianto sulla durezza dell'amata, non

casi in cui la struttura delle liriche, articolata in *coblas singulares* o *unissonants*, potrebbe ricomprendere tutte le versioni divergenti in una sequenza unitaria.<sup>(20)</sup> Si spera poi che ulteriori studi più mirati possano concentrarsi sulla casistica qui tralasciata, evidenziando continuità e discontinuità rispetto al profilo che gli esempi selezionati in questa sede delineano.

Applicando i criteri stabiliti, si è proceduto quindi all'analisi dei testi, con l'obiettivo di individuare la portata e la frequenza del fenomeno e di studiarne la distribuzione tra componimenti con discordanze attributive e componimenti che ne sono privi. Liriche in cui siano chiaramente riconoscibili versioni alternative di porzioni testuali significative si rinvennero in un numero contenuto di casi: complessivamente su un campione di oltre trecento testi si possono contare tredici esempi solidi.

Tra i componimenti di paternità univoca presi in esame sono stati rintracciati solo tre esempi, tutti relativi alla produzione di Blondel de Nesle. I primi due,

---

mancando di inserire il proprio nome al v. 54. Nonostante l'indubbia rilevanza di singoli esempi, tuttavia, si ritiene che la corretta interpretazione di versioni divergenti tradite da manoscritti isolati presupponga necessariamente uno studio del codice in cui le si rinviene e della frequenza con cui questo tende a divergere dal resto della tradizione. Nel campione considerato, infatti, versioni alternative sembrano presentarsi di frequente in manoscritti specifici, spesso collaterali o di difficile classificazione, come O (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 846) e F (London, British Library, Egerton 274). Quest'ultimo in particolare, pur tramandando solo diciotto liriche, riporta almeno due redazioni divergenti dal resto della tradizione: *Tant ai amours servies longuement* (Linker 240.51) di Thibaut de Champagne e *Merci clamans de mon fol errement* (Linker 38.10) dello Chastelain de Couci. Inserirle nel computo avrebbe comportato un'espansione della categoria delle versioni alternative in assenza di discordanza, a fronte però della loro attestazione solo in un codice estremamente autonomo, che riporta un altissimo numero di lezioni individuali e che potrebbe pertanto costituire il punto d'origine dei rimaneggiamenti piuttosto che rappresentare un testimone della loro diffusione.

<sup>(20)</sup> Si tratta di *Chanter m'estuet, car pris m'en est courage* (Linker 88.1), *Desconfortez, plains d'ire et de pesance* (Linker 65.29), *Grant pechié fet qui de chanter me prie* (Linker 65.37), *Puis qu'il m'estuet de ma douleur chanter* (Linker 223.13), *Quant li tans pert sa chalour* (Linker 73.22).

(L') *Amour dont sui espris / m'efforce de chanter* (Linker 24.4) e *Li plus se plaint d'amours, mais je n'os dire* (Linker 24.12), presentano una situazione simile: in entrambi si registra nella famiglia s<sup>ll</sup> la variazione di una strofa, quella finale per il primo, quella iniziale per il secondo. A questi potrebbe essere aggiunto *Quant je plus sui en paor de ma vie* (Linker 24.19), per quanto a rigore di paternità non incontestata.<sup>(21)</sup> Il componimento è strutturato in *coblas doblas* ed è soprattutto nella parte finale che si concentrano le differenze: i codici M T Z<sup>(22)</sup> chiudono con un *envoi* nel quale il poeta nomina se stesso e Conon de Béthune e che è modellato, come d'uso, sulle rime dell'ultima strofa. Nella restante tradizione il testo presenta invece una struttura ad anello e la chiusura è affidata ad una strofa che riprende le rime iniziali.

Se si esaminano invece i casi che occorrono nei componimenti di paternità contesa, si rileva che la maggioranza presenta le versioni alternative come ascritte a trovieri differenti rispetto a quelli proposti per la versione

---

<sup>(21)</sup> Fa infatti parte della sezione iniziale di cinquanta liriche che il codice H (Modena, Biblioteca Estense Universitaria, α.R.4.4) assegna in blocco a Moniot d'Arras. Tuttavia in trentadue casi tale ascrizione risulta isolata e, specialmente in assenza di conferme dal resto della tradizione, come per il componimento in questione, attribuito a Blondel da tutti gli altri codici, si fatica a immaginare che l'autorialità proposta possa essere un'alternativa credibile e non il frutto di un errore di seriazione.

<sup>(22)</sup> Per favorire la presentazione schematica dei dati, si elencano qui di seguito tutte le signature complete dei manoscritti menzionati: C (Bern, Burgerbibliothek, 389); E<sup>n</sup> (Einsiedeln, Benediktterkloster Bibliothek, ms. 364); G (London, Lambeth Palace, 1681); H (Modena, Biblioteca Estense Universitaria, α.R.4.4); I (Oxford, Bodleian Library, Douce 308); K (Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 5198); L (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 765); M (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 844); N (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 845); O (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 846); P (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 847); R (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1591); T (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12615); U (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 20050); V (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 24406); X (Paris, Bibliothèque nationale de France, n. a. fr. 1050); Z<sup>a</sup> (Zagreb, Nacionalna i sveučilišna knjižnica, MR 92); a (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 1490); u (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 1725).

maggioritaria, oppure presenta tante versioni diverse quanti sono i potenziali autori. Si tratta di:

- *Amours est une merveille* (Linker 52.1), componimento dalla tradizione estremamente limitata, in cui ogni manoscritto riporta un testo differente. Originariamente tutti i codici dovevano avere in comune la porzione testuale riportata da O, ossia le prime due strofe, che oggi sono però venute meno nel ms. a per la caduta di una carta. Le stanze sono strutturate su un complicato gioco di rime derivative, che viene mantenuto solo dal ms. a, canzoniere che attribuisce il componimento a Cuvelier. Lo schema viene invece semplificato, spesso ai limiti dell'erroneità, tanto nella versione adespota di R, che contiene altre tre diverse strofe ulteriori, quanto in quella di C, che prevede invece solo una terza strofa ulteriore. Qui la lirica viene ascritta all'altrimenti ignoto Jehan li Charpentier d'Arras dal rubricatore principale, che interviene sul codice in un momento successivo rispetto alla sua stesura ed è responsabile dell'inserzione di tutte le indicazioni di paternità di cui ci si occupa in questa sede.<sup>(23)</sup>
- *Bone amour qui m'agree* (Linker 77.5), canzone che presenta due versioni, una in C U e una in T a. La prima è attribuita a Gautier d'Espinau in C e adespota in U, la seconda è ascritta a Simon d'Autie in T e adespota nelcorpo del ms. a, per quanto nella tavola coeva sia inserita nella sezione di Jehan le Petit, sezione però piuttosto problematica. Le due redazioni condividono tre strofe, alle quali viene aggiunta una quarta in C U, inserita come penultima. La lirica

---

(23) Sul ruolo del rubricatore, cfr. «*Intavolare*». *Tables de chansonniers romans* (série coordonnée par M. TYSSENS), II. *Chansonniers français*. 3. C (Bern, *Burgerbibliothek* 389), par P. MORENO, Publications de la Faculté de Philosophie et Lettres, Liège, 1999, pp. 25-26 e N. UNLANDT, *Le chansonnier français de la Burgerbibliothek de Berne. Analyse et description du manuscrit et édition de 53 unica anonymes*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2012, pp. X-XI.

così composta realizza uno schema rimico complesso, con rima *a* fissa e permutazione delle rime *b* e *c*. La versione di T a, invece, aggiunge a seguito delle tre stanze comuni altre due, in una concatenazione strofica formata da una *cobla singular* e quattro *doblas*.

- *Compaignon, je sai tele chose* (Linker 65.19), trådito in una redazione attribuita a Gace Brulé in M T, e in un'altra ascritta a Moniot d'Arras in C e adespota in U. Le due versioni hanno in comune due strofe. Nei codici M T viene aggiunta una terza stanza in chiusura e la lirica si compone così di *coblas singulars*. Anche in C U esiste una diversa strofa ulteriore, che però si colloca tra le due comuni e ha gli stessi timbri rimici della prima, per cui il componimento si costituisce qui di due *coblas doblas* e una *singular*.<sup>(24)</sup>
- *Les oiselés de mon país* (Linker 65.45), componimento attribuito dalla maggioranza della tradizione (K M N P T X) a Gace Brulé, da C a Guiot de Provins e adespoto in L R U V.<sup>(25)</sup> La versione ascritta a Gace è bipartita: presenta una forma scorciata in K N P X V, che prevede solo le prime due strofe comuni a tutta la tradizione, mentre in M T e in R sono trasmesse altre due stanze che riprendono i timbri rimici delle prime due. Di queste la terza, riportata anche in L, contiene un errore rimico, emendabile con uno scambio di versi, e alcune rime ripetute. La versione di C U invece non ha errori e prevede altre tre strofe oltre a quelle comuni, per un totale di quattro *coblas doblas* e una *singular*.
- *Par quel forfait ne par quel ochoison* (Linker 38.13), canzone dalla tradizione ampia e complessa, all'interno

<sup>(24)</sup> Non si considera la quarta strofa presente nel solo codice U perché chiaramente erronosa.

<sup>(25)</sup> L'anonimato del ms. V è in realtà solo tecnico: nonostante il codice sia quasi completamente privo di rubriche attributive, nella sequenza delle liriche traspare chiaramente un ordinamento autoriale molto vicino a quello dei manoscritti della sua famiglia, K N P X.

della quale sono comuni solo tre strofe, non sempre distribuite nella stessa configurazione. Nella versione di K P R X, assegnata allo Chastelain de Couci, segue una quarta stanza che non si trova altrove, mentre la maggioranza dei codici adespoti e M T, che attribuiscono a Roger d'Andeli, hanno altre due strofe. A queste il manoscritto C, che riconduce la paternità del testo a Gace Brulé, fa seguire un'ulteriore strofa che gli è propria.

- *Quant li rossignols jolis* (Linker 38.15), lirica che presenta una versione comune formata da due coppie di *coblas doblas*, le uniche attestate in M T, ove sono ascritte a Raoul de Ferrières, e in O U, ove sono adespote. La restante tradizione contiene una veste più lunga di una strofa: quella di C, che attribuisce il componimento a Ferri de Ferrières, è regolare, mentre quella che compare in K P X sotto il nome dello Chastelain de Couci e in V manca di un verso.

A questa categoria appartengono in senso stretto anche i due componimenti la cui versione alternativa riceve un'indicazione di paternità solo nel codice H, dalla discutibile affidabilità attributiva.<sup>(26)</sup> Si tratta di:

- *A la douçor d'esté qui reverdoie* (Linker 65.3), lirica di autorialità contesa tra Blondel de Nesle, Gace Brulé, lo Chastelain de Couci e, ovviamente, Moniot d'Arras se si vuole dar peso all'attribuzione di H. I testi ascritti ai primi tre variano di poco, a parte il fatto che la redazione che rimanda allo Chastelain è di molto scorciata. Nella versione di H, corrispondente a quella che Z<sup>a</sup> tramanda adespota, si leggono invece due strofe originali: una prende il posto della quinta del resto della tradizione ed è modellata sulle stesse rime, e l'altra si colloca in posizione finale e tenta una sorta di chiusura circolare tramite la ripresa della rima *a* della prima coppia di *coblas doblas*.

<sup>(26)</sup> Vd. *supra* p. 84, n. 21.

- *Ja de chanter en ma vie* (Linker 219.1), componimento che la tradizione attribuisce variamente a Blondel de Nesle, Gace Brulé e Robert IV de Sablé e che il solo ms. H riconduce a Moniot. A seguito delle prime due strofe che tutti i codici hanno in comune e che sono le uniche presenti nel codice U e nel romanzo *Guillaume de Dole*, O M C (cui si può accostare a, che però riporta una versione più breve) contengono altre quattro stanze e due *envois* in cui l'io lirico si rivolge a un tal Renaut e fa riferimento alla propria partenza per l'Egitto. La versione che H attribuisce a Moniot e che si ritrova adespota anche in K N P X contiene invece due strofe proprie a seguire quelle comuni, il cui contesto sembra piuttosto diverso da quello dell'altro gruppo di codici, dal momento che viene meno l'accenno al viaggio oltremare e si menziona la contessa di Meullant.

Si ritiene infine necessario rendere brevemente conto anche di un caso di rimaneggiamento tra i più noti della lirica antico-francese, ma escluso dal computo in questa sede perché la versione divergente è trädita dal solo manoscritto C. Si tratta di *Se par mon chant m'i pooie alegier* (Linker 88.3), attribuito a Gille de Viés-Maisons da M T; a Pierre de Viés-Maisons dalla tavola di M; a Jaque d'Amiens da C; a Jaque de Hesdin da K N P X; a Audefroi le Bastart da R e tramandato adespoto in I. La redazione di C presenta le prime due strofe in comune con il resto della tradizione, ma, mentre gli altri codici proseguono poi con una versione a *coblas unisonants*, C diverge e riporta due strofe proprie, in una concatenazione a *coblas doblas*. La piena autonomia e la liceità della veste presente nel codice lorenese è dimostrata tuttavia da una rete di rapporti che si instaurano attorno al componimento. Si tratta infatti di una canzone a citazione, nella quale le strofe si concludono riportando l'*incipit* di liriche di altri trovieri con i quali l'autore, con ogni probabilità Gille de Viés-Maisons, intende discutere. Nelle due strofe iniziali comuni gli obiettivi polemici

sono Gace Brulé e lo Chastelain de Couci, dopodiché nella versione maggioritaria le citazioni si interrompono, mentre nella redazione di C occorrono sistematicamente e richiamano ancora una volta Gace Brulé e poi Blondel de Nesle. La prosecuzione dell'artificio retorico è stata considerata da molti studiosi indice non solo di autonomia e legittimità della versione di C, ma persino di maggiore vicinanza all'originale.<sup>(27)</sup>

Oltre alla casistica in cui discordanza attributiva e versione alternativa vengono a sovrapporsi, esiste anche un numero più limitato di esempi in cui i due fenomeni sono irrelati. La lirica *A l'entrant d'esté que li tans s'agence* (Linker 24.2) è genericamente attribuita a Blondel de Nesle e solo due codici isolati, C e R, l'assegnano, rispettivamente, a Gace e a Moniot d'Arras. I manoscritti in cui Blondel figura come autore, tuttavia, tramandano due redazioni piuttosto diverse: a seguito delle prime due strofe, presenti nell'intera tradizione, la maggioranza dei canzonieri riporta una struttura a *coblas doblas*, per quanto con un numero variabile di strofe, dalle quattro di C alle sei con *envoi* di M T, mentre il gruppo K N V X contiene tre strofe proprie sulle stesse rime delle precedenti. Del tutto analogo il secondo caso, quello di *Encor ai si grant poissance* (Linker 185.9), la cui paternità è contesa tra Moniot d'Arras (C M T e la tavola di a) e Gace Brulé (N P X). La versione ascritta a Moniot si presenta come decisamente bipartita: in C U, codice quest'ultimo che riporta il componimento adespoto, sono presenti quattro strofe monorime, mentre in M T, dopo le prime tre comuni, si registrano altre tre stanze con rime differenti.

L'analisi dei tredici esempi selezionati si conclude qui ed è ora possibile avanzare qualche considerazione finale.

---

<sup>(27)</sup> Sulla questione si veda da ultimo M. SCATTOLINI, *Chanter m'estuet: il "dibattito cifrato" sul canto d'amore*, in «Revista de literatura medieval», XXV (2013), pp. 255-276.

Nella maggioranza degli esempi selezionati il nucleo testuale comune a tutta la tradizione è abbastanza ridotto, costituito da due o tre strofe. Le redazioni alternative sembrano intervenire sul materiale condiviso reinterpretando le architetture strofiche e rimiche e talvolta semplificando gli schemi e le strutture più complesse. Non mancano però casi in cui la divergenza è più limitata, concentrata in particolare nella parte finale del componimento.

La presenza di versioni variamente rielaborate è indubbiamente più frequente nei casi di discordanza attributiva rispetto al campione di controllo (dieci casi su tredici), ma questo non significa che sia possibile individuare l'identità di un nutrito gruppo di rimaneggiatori. In quattro liriche su dieci, infatti, l'attribuzione presente è difficilmente credibile oppure alla versione variata non viene associata una paternità differente rispetto a quella del resto della tradizione. Dei rimanenti sei casi solo per uno è forse possibile immaginare di accogliere l'indicazione dei codici e considerare l'altrimenti ignoto Jehan li Charpentier come autore di uno dei poco riusciti rimaneggiamenti di *Amours est une merveille* (Linker 52.1). A rigore si potrebbe ipotizzare un intervento di Simon d'Autie su *Bone amour qui m'agree* (Linker 77.5), ma l'attribuzione, presente solo in T e non suffragata dall'altro manoscritto della stessa famiglia, il codice a, è poco solida, ed è probabile che celi un errore. Per il resto, piuttosto che riportare il nome del rimaneggiatore, sembra che la tradizione manoscritta tenda a riassegnare arbitrariamente il componimento rielaborato a uno dei tre trovieri che godono di maggiore autorità: Gace Brulé, lo Chastelain de Couci o Blondel de Nesle. Il processo è particolarmente evidente in *Par quel forfait ne par quel ochoison* (Linker 38.13), ove a ciascuna delle versioni variate corrisponde una diversa paternità autorevole: in C si sceglie il nome di Gace Brulé, in K P R X quello dello Chastelain. Che tali attribuzioni siano poco fedegge è dimostrato anche dalla scarsa qualità del testo assegnato ai poeti maggiori: tanto per *Les oiselés de mon*

*païs* (Linker 65.45) quanto per *Quant li rossignols jolis* (Linker 38.15) si tratta chiaramente di versioni deteriori, erronee o ai limiti dell'erroneità.

Per illustrare la complessità del processo attributivo dei rimaneggiamenti vale forse la pena fare riferimento ad un ulteriore esempio al di fuori di quelli già esaminati, *Puis qu'il m'estuet de ma douleur chanter* (Linker 223.13),<sup>(28)</sup> che si presenta, in diversi assetti testuali, attribuito a Richart de Fournival o a Gautier d'Espinau. Particolare è tuttavia la posizione del codice M, ove la lirica è tradita in una veste ulteriore, comparabile solo a quella del ms. adespoto O. La paternità di questa versione è ricondotta nella tavola di M a Thibaut de Champagne e il testo è trascritto nel codice nella sezione dedicata al re troviero, per quanto in assenza di rubrica esplicita. Ad un certo punto, però, il compilatore deve aver realizzato che la lirica era attribuita dagli altri codici (quelli della sua famiglia: T A R) a Richart de Fournival, e ha deciso di correggere, apponendo in inchiostro verde la rubrica *Maistre Richars* sopra al componimento.<sup>(29)</sup> Sembra pertanto di assistere qui prima a un processo di attribuzione – analogo a quelli già esaminati – ad un poeta autorevole, nella fattispecie a Thibaut de Champagne, poi ad un ulteriore processo di riattribuzione sulla base del confronto. Le due versioni distinte vengono così ricondotte ad uno stesso autore, forse emendando un errore originario o forse obliterando la memoria di un possibile rimaneggiamento, in ogni caso rendendo il processo attributivo più stratificato.

Se esaminato nel complesso della tradizione lirica francese, pertanto, il fenomeno del rimaneggiamento

---

<sup>(28)</sup> Si tratta di uno dei cinque componimenti che non sono stati analizzati in questa sede perché le versioni tradite non sono necessariamente alternative (vd. *supra*, p. 83, n. 20). Tuttavia l'analogia con le situazioni descritte rimane tanto forte da giustificare la menzione in questo contesto.

<sup>(29)</sup> Il processo è descritto in E. SCHWAN, *Die altfranzösischen Liederhandschriften, ihr Verhältniss, ihre Entsterhung und ihre Bestimmung: eine litterarhistorische Untersuchung*, Berlin, Weidmann, 1886, pp. 22-23.

sembra generare perturbazioni attributive complesse, che difficilmente corrispondono alla semplice comparsa del nome di un secondo autore in rubrica e che dovrebbero quindi essere oggetto di speciale considerazione in sede editoriale e di studio.

ELISA VERZILLI

Sapienza Università di Roma



## CASI DI SCAMBIO FRA AUTORE E DESTINATARIO NELLA LIRICA ITALIANA DEL DUECENTO

### *Abstract*

This article examines uncertain authorship in thirteenth-century Italian lyric poetry, focusing on confusion between author and addressee. Reassessing Ernesto Monaci's hypothesis on rubrics with dual onomastic reference, it re-evaluates Sicilian lyrics with uncertain attribution and situates them in comparison with Occitan and Old French traditions. The study shows that while such dynamics may contribute to attributive instability, in thirteenth-century Italian lyric poetry there are rarely demonstrable instances in which author-addressee exchanges are the root cause of attributive uncertainty.

*Keywords:* Early Italian Lyric; Uncertain Attribution; Author and Addressee; Troubadours; Trouvères



### *Introduzione*

Il fenomeno della discordanza attributiva ha sollecitato l'interesse degli studiosi fin dalle prime disamine filologiche sulla lirica italiana delle origini. L'attenzione è stata rivolta non solamente alla risoluzione delle singole questioni, o a far luce su strumenti e metodologie per affrontare in modo quanto più economico ed efficace il problema delle discordanze, ma anche a una comprensione delle cause di tale situazione.<sup>(1)</sup>

---

(1) Basti per ora il rinvio ai contributi di E. MONACI, *Sulle divergenze dei canzonieri nell'attribuzione di alcune poesie*, in «Atti della Reale Accademia dei Lincei. Rendiconti», CCLXXXII (1885), pp. 657-662; S. DEBENEDETTI, *Di alcune differenze di attribuzione tra il Vat. 3793 e il Laur.*

Fra le ipotesi relative alle ragioni che stanno alla base di tale fenomeno, vi è quella che ne riconduce l'origine allo scambio fra l'autore e il destinatario dei versi, tramite lo scempiamento di originarie rubriche di invio con duplice nome. A partire dalla formulazione di Ernesto Monaci, l'ipotesi è stata più volte chiamata in causa a giustificazione delle discordanze e rientra fra le problematiche tenute in considerazione anche nell'ambito della lirica galloromanza da Carlo Pulsoni e Luca Gatti.<sup>(2)</sup> Non è infrequente, d'altronde, che delle dinamiche rilevate nei due repertori trovino riscontro nella produzione lirica italiana, agevolando dunque il confronto. In entrambe le tradizioni si incontrano ad esempio, benché in misura differente, discordanze dovute all'omonimia fra gli autori, o all'identità della lettera iniziale dei nomi,<sup>(3)</sup> così come esempi di attribuzioni per prestigio o problemi dovuti alle seriazioni.

Monaci ha posto l'attenzione sulle dinamiche di scambio autore-destinatario nella lirica italiana, in parti-

---

Red. 9, in «Studj romanzi», XXXI (1947), pp. 5-21; A. MONTEVERDI, *L'opera poetica di Federico II imperatore*, in *VII Centenario della morte di Federico II imperatore e re di Sicilia*. Atti del Convegno Internazionale di studi federiciani (Università di Palermo, Catania e Messina, 10-18 dicembre 1950), a c. del Comitato esecutivo, Palermo, Università, 1952, pp. 351-365; negli stessi Atti, G. CONTINI, *Questioni attributive nell'ambito della lirica siciliana*, pp. 367-395; A. MONTEVERDI, *Scuola siciliana e questioni attributive*, in «Cultura neolatina», XXIII (1963), pp. 90-100; M. L. MENEGHETTI, *Stemmatica e problemi d'attribuzione fra Provenzali e Siciliani*, in *La Filologia romanza e i codici*. Atti del Convegno (Messina, 19-22 Dicembre 1991), a c. di S. GUIDA, F. LAELLA, 2 voll., Messina, Sicania, 1993, vol. I, pp. 91-105; G. GORNI, *Metodi vecchi e nuovi per l'attribuzione di testi volgari italiani*, in *L'attribuzione: teoria e pratica. Storia dell'arte, musicologia, letteratura*, a c. di O. BESOMB, C. CARUSO, Basel, Birkhauser, 1994, pp. 183-209; A. BARBIERI, A. FAVERO, F. GAMBINO, *L'eclissi dell'artefice. Sondaggi sull'anonimato nei canzonieri medievali romanzi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003.

(<sup>2</sup>) C. PULSONI, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trobadorica*, Modena, Mucchi, 2001; L. GATTI, *Repertorio delle attribuzioni discordanti della lirica trovadorica*, Roma, Sapienza Università editrice, 2019.

(<sup>3</sup>) Sulla questione si veda quanto osservato da Luca Gatti nel suo contributo in questo volume.

colare nella poesia siciliana, in una nota del 1885 in cui afferma:<sup>(4)</sup>

Rammentiamo, innanzi tutto che fra i nostri vecchi rimatori era generale il costume di mandare i loro versi (...) anche ai migliori maestri o compagni d'arte, e a coloro altresì che pur non coltivando l'arte, erano tuttavia in riputazione di valenti quali giudici in materia d'amore e di gentilezza

e sottolinea come tali invii non si trovino sempre inseriti «nel testo medesimo del componimento» bensì si trovino più di frequente «nel titolo», ossia in rubrica. E prosegue:

questi titoli *erano in origine scritti in latino* (...). Ma col tempo fra i compilatori invalse man mano l'uso di metterli in volgare, e *non solamente tradussero i titoli, ma altresì li ridussero*, sopprimendo l'invio e lasciandovi per lo più il nome dell'autore soltanto (...).

Talvolta, tuttavia, sostiene ancora lo studioso, «il nome del destinatario rimase sostituito al nome dell'autore». L'ipotesi è dunque quella di una derivazione delle divergenze attributive dallo scempiamento di rubriche duplici di invio, inizialmente trascritte in latino, nelle quali il nome del destinatario, al dativo, seguiva quello dell'autore, al nominativo. Nell'operazione di trascrizione e traduzione delle rubriche, talvolta, il riferimento all'autore sarebbe andato perso, mentre il secondo nome sarebbe rimasto come unica indicazione. A ridimensionare la ricostruzione di Monaci interviene già Contini,<sup>(5)</sup> il quale esclude che tale dinamica possa giustificare – né tanto meno risolvere – la totalità delle divergenze attributive, quantomeno nella lirica siciliana (come invece Monaci sembrava suggerire) e aggiunge:

Peraltro mai, nonché nel caso specifico, si riesce a trovare una rubrica, latina o tanto meno volgare, di origine seriamen-

(4) MONACI, *Sulle divergenze dei canzonieri* cit., p. 659 (corsivi miei).

(5) CONTINI, *Questioni attributive* cit., pp. 375-377.

te dativale. Il criterio del Monaci, intendiamoci, non perde la sua validità di *seducente ipotesi di lavoro* in casi singoli.<sup>(6)</sup>

La derivazione di alcune problematiche di attribuzione da uno scambio fra nome dell'autore e quello del destinatario è apparsa però di interesse nella produzione lirica galloromanza. Come anticipato, a un'analoga categoria di problematiche attributive, originatesi da uno scambio fra autore e destinatario, accennano nei loro repertori dedicati alla lirica provenzale e francese Carlo Pulsoni e Luca Gatti.<sup>(7)</sup> La critica più recente, inoltre, ha continuato a ritenere tale dinamica all'origine di talune divergenze di attribuzione nei canzonieri della lirica italiana, come si vedrà meglio di seguito. L'aspetto sembra meritevole dunque di ulteriore approfondimento, anche in ottica comparativa.

#### 1. *Tracce di scambio autore-destinatario nella lirica galloromanza*

Nell'introduzione al *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trobadorica*, Carlo Pulsoni individua due principali ordini di ragioni all'origine delle divergenze attributive: quelle codicologiche da un lato e quelle contenutistiche e analogiche dall'altro, e annovera l'invio di componimenti fra le ragioni codicologiche, proprio sulla base dell'ipotesi avanzata da Monaci.<sup>(8)</sup>

All'interno della produzione lirica trobadorica, tuttavia, la possibilità di uno scambio fra autore e destinatario nella tradizione di un testo dalla paternità contesa non sembra emergere secondo le modalità sopra illustrate. Una dinamica analoga si prospetta esclusivamente per un componimento, *Tant an ben dig del marques* (PC 364.47),<sup>(9)</sup> testo ascritto unanimemente dalla tradizio-

<sup>(6)</sup> *Ibid.*, p. 377.

<sup>(7)</sup> PULSONI, *Repertorio* cit., p. 22; GATTI, *Repertorio* cit., pp. 13-15.

<sup>(8)</sup> PULSONI, *Repertorio* cit., pp. 14-28.

<sup>(9)</sup> PEIRE VIDAL, *Poesie*, ed. critica e commento a c. di D'A. S. AVALLE, 2 voll., Milano, Ricciardi, 1960, vol. II, p. 104.

ne a Peire Vidal che però si trova associato a Raimbaut de Vaqueiras in una *razo* del canzoniere trobadorico R,<sup>(10)</sup> che fa di Peire Vidal il destinatario: «E per los fatz de sa sor fetz una canço, que trames a'N Peire Vidal, que di: Tant an ben dig del marques. Et aysi trobares de sa obra».<sup>(11)</sup> A tal proposito Pulsoni rileva come: «Pur considerando che nel caso in questione si è, con ogni probabilità, di fronte ad un errore attributivo (...), non si può escludere che in altri casi possa essere avvenuto qualcosa di analogo [a quanto ipotizzato da Monaci]».<sup>(12)</sup>

Una situazione più agevolmente comparabile a quella individuata nella tradizione lirica italiana si rileva invece per le *tensos*,<sup>(13)</sup> non di rado accompagnate da rubriche doppie: i componimenti dialogici in cui i trovatori sono responsabili di una cobla ciascuno, si trovano difatti associati sia a entrambi i nomi, sia al solo proponente, sia solo al secondo interlocutore.

Nel caso di *Jausbert, rason ai adrecha* (PC 88.2), ad esempio, la rubrica del canzoniere C<sup>(14)</sup> offre entrambi i riferimenti, «tenso den gaubert e den bertran», mentre quella di Da<sup>(15)</sup> allude solo al proponente, il monaco Gausbert de Poicibot, «lo monge de poisibot».<sup>(16)</sup>

Per *Peire Vidal, puis far m'aven tenson* (PC 97.7 = 364.32) si verifica invece in un caso l'eliminazione del nome dell'interlocutore, nell'altro quella del proponente; a differenza di quanto averrebbe nella produzione italiana, però, i due nomi possono essere reperiti all'interno del testo, data la struttura delle composizioni.<sup>(17)</sup> Talvolta, come nel caso di *Bertran, si fosses tan gignos*

<sup>(10)</sup> Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 22543.

<sup>(11)</sup> Edita da J. BOUTIÈRE, A. H. SCHUTZ, *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, Paris, Nizet, 1973, p. 462.

<sup>(12)</sup> PULSONI, *Repertorio* cit., p. 22.

<sup>(13)</sup> Il corpus è edito da R. HARVEY, L. PATERSON, *The Troubadour Tensos and Partimens. A critical edition*, Cambridge, D. S. Brewer, , 2010.

<sup>(14)</sup> Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856, f. 393v.

<sup>(15)</sup> Modena, Biblioteca estense universitaria, a.R.4.4, f. 1-261, f. 209r.

<sup>(16)</sup> HARVEY, PATERSON, *Tensos and Partimens* cit., p. 173.

<sup>(17)</sup> *Ibid.*, p. 192.

(PC 406.16 = 83.1),<sup>(18)</sup> situazioni analoghe danno adito a controversie attributive nelle quali intervengono anche questioni di omonimia. Se la rubrica del canzoniere A<sup>(19)</sup> rinvia infatti a Raimon de las Salas, D<sup>(20)</sup> ascrive il testo semplicemente a *Raimonz*, e il componimento si trova associato in I e K<sup>(21)</sup> a *Raimons de mirauval*. A tal proposito, d'altra parte, Rozza ha osservato come la natura non monologica dei componimenti impedisca di ripartirli in maniera univoca nelle rispettive sezioni d'autore,<sup>(22)</sup> aspetto sul quale ha messo l'accento Santangelo rispetto alle tenzoni della lirica italiana.<sup>(23)</sup>

Nel *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trovierica* invece, Gatti abborda la questione delle problematiche attributive derivanti dall'invio dei componimenti prima di introdurre le ragioni alla base delle discordanze. Nel *corpus* della poesia antico francese, infatti, i casi in cui si evince uno scambio fra autore e destinatario del testo sono individuati come casi di tradizione passiva, da cui in genere non scaturiscono divergenze:<sup>(24)</sup> si tratta di componimenti in cui la proposta di paternità serbata dalla rubrica contraddice il dettato dell'invio contenuto nel testo, indicando come autore il personaggio designato nei versi stessi quale destinatario. È il caso di *Bone amour, cruel manaie*, (Linker 1.2) il cui *envoi* recita:

Chante, Rasset, con jolis,  
Di maistre Guillaume c'aie

<sup>(18)</sup> *Ibid.*, p. 1105.

<sup>(19)</sup> Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5232, f. 183v.

<sup>(20)</sup> Modena, Biblioteca estense universitaria, a.R.4.4, f. 1-261, f. 148v.

<sup>(21)</sup> Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 854, f. 157v; Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12473, f. 143v.

<sup>(22)</sup> S. ROZZA, *Le rubriche di genere nei canzonieri della lirica galloromanza medievale*, in «Carte romanze», 8 (2020), fasc. 2, pp. 119-144, a p. 135.

<sup>(23)</sup> S. SANTANGELO, *Le tenzoni poetiche nella letteratura italiana delle origini*, Genève, L. S. Olschki, 1928.

<sup>(24)</sup> A proposito dell'ipotesi di scempiamento di originarie rubriche latine Gatti osserva infatti: «Per la poesia dei trovieri tale possibilità resta quanto meno indimostrabile», GATTI, *Repertorio* cit., p. 13.

Cuer espris  
 De joie d'amours  
 que pert *Gievensi*.<sup>(25)</sup>

Tutti i latori della lirica, i canzonieri M T a,<sup>(26)</sup> la ascrivono al troviero Guillaume le Vinier. Il *Maistre Guillaume*, menzionato come destinatario nell'*envoi*, però, non può essere l'autore dei versi. Come nota Gatti, dal momento che nell'*envoi* è suggerita la provenienza del testo, ossia Gievensi, l'autore è probabilmente da identificare con il troviero Adam de Givenci. A un certo punto della trasmissione, dunque, sarà stato confuso il destinatario con l'autore.

Il canzoniere trovierico C,<sup>(27)</sup> analogamente, attribuisce la lirica *Ma dame en cui deus ait mis* (Linker 160.1) a Jean le Teinturier d'Arras, che viene menzionato nel testo come destinatario. Anche in questo caso, come osservato da Verzilli,<sup>(28)</sup> il componimento contraddice la rubrica, in quanto il personaggio a cui il rubricatore associa la paternità della lirica vi compare menzionato come destinatario dei versi.

Come si è visto, dunque, in area antico-francese esistono problemi attributivi afferenti all'ambito degli scambi fra autore e destinatario, tuttavia non sembrano essere all'origine di discordanze.

L'ipotesi avanzata da Monaci sullo scempiamento di originarie rubriche latine contenenti l'indicazione di entrambi i riferimenti onomastici che avrebbero portato a degli scambi in rubrica fra mittente e destinatario trova dunque solo parzialmente riscontro in ambito provenzale e antiofrancese, dove le rubriche con duplice riferimen-

<sup>(25)</sup> P. MÉNARD, *Les Poésies de Guillaume le Vinier*, Genève, Droz, 1983.

<sup>(26)</sup> Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 844; Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12615; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 1490.

<sup>(27)</sup> Bern, Burgerbibliothek, 389, f. 148.

<sup>(28)</sup> Si veda la scheda dedicata nell'ambito del progetto PARLI (PROSOPOGRAPHICAL ATLAS OF ROMANCE LITERATURE): <https://parli.seai.uniroma1.it/data/ec1work/ma-dame-en-cui-dieus-mis?id=45262>

to onomastico sono piuttosto rare e generalmente associate a componimenti dialogati come *tensos* e *jeux-partis*. Se nella produzione lirica galloromanza i repertori delle attribuzioni discordanti menzionano lo scambio autore-destinatario fra le possibili cause di divergenza attribuitiva da un lato e fra le testimonianze di tradizione passiva – latrice di palesi errori attributivi – dall'altro, è possibile domandarsi dunque quale sia il ruolo degli scambi fra autore e destinatario nelle questioni di incerta paternità della lirica italiana delle origini.

## 2. *Ipotesi di scambio autore-destinatario nella lirica siciliana*

Con l'intento di riflettere su tale aspetto, riesaminiamo quindi brevemente i quattro casi in cui, nella lirica siciliana, il nome del destinatario potrebbe essersi sostituito a quello dell'autore. In base a quanto annotava Monaci nel breve saggio del 1885, si tratterebbe dei componimenti:<sup>(29)</sup>

- 1) *S'eo trovasse Pietanza*
- 2) *Blasmomi de l'amore*
- 3) *Vostra orgogliosa cera*
- 4) *Poi ch'a voi piace, Amore*

L'esame degli appunti relativi all'argomento conservati all'interno dell'Archivio (busta 45),<sup>(30)</sup> permette inoltre di aggiungere un quinto componimento:

- 5) *Gioiosamente canto*

Proprio in questa raccolta di appunti, Monaci dichiara di prendere le mosse dalle osservazioni di Casini sull'edizione delle *Antiche rime volgari* di d'Ancona e Comparetti:<sup>(31)</sup>

<sup>(29)</sup> MONACI, *Sulle divergenze dei canzonieri* cit.

<sup>(30)</sup> *Il fondo archivistico Ernesto Monaci (1839-1918) e l'archivio storico della Società Filologica Romana (1901-1959)*, a c. di M. CALZOLARI, Supplemento a «Studj romanzi», n.s., I (2005).

<sup>(31)</sup> A. D'ANCONA, D. COMPARETTI, *Le antiche rime volgari secondo la lezione del codice Vaticano 3793*, 5 voll., Bologna, Romagnoli, 1875-1888.

Rettamente osservò il Casini che là la rubrica è in latino e in caso dativo, deve prendersi dunque per un invio quella rubrica e non per il nome dell'autore; e nell'archetipo ms. forse il testo sarà stato così: Dom. Tibertus Gallitiani. Dom Rainaldo De Aquino, ed A avrà conservato il nome dell'autore, mentre B lasciando quello conservò solo il nome della persona cui era diretta la canzone.<sup>(32)</sup>

In effetti, discutendo le scelte attributive di D'Ancona e Comparetti, Casini aveva osservato:

La canzone CX, che V assegna a m. Tiberto Galiziani pisano, è in R n°62 con la seguente didascalia in minute lettere, diverse da quelle che in rosso sogliono in esso cod. indicare l'autore: Domino Rainaldo Daquino; ora, poiché le rime dell'ultima strofe (...) sono una particolarità del dialetto pisano-lucchese, ritengono giustamente gli editori che la canzone sia opera del Galiziani. Mi pare non inutile aggiungere a maggior conferma di ciò che la dicitura sopra citata di R non attesta chiaramente che la canzone sia opera di R. d'Aquino, ma più tosto che fu a lui inviata o dedicata dal vero autore in una occasione qualsiasi.<sup>(33)</sup>

È dunque a partire dalla situazione attributiva della canzone *Blasmomi de l'amore*<sup>(34)</sup> che la categoria delle divergenze attributive generate da scambi autore/destinatario viene concepita.

Il componimento si trova tramandato dai più antichi canzonieri con le seguenti rubriche:

- Tiberto Galliziani (V 110, c. 331)<sup>(35)</sup>
- Domino Rainaldo d'Aquino (di altra mano)<sup>(36)</sup> (L<sup>a</sup> 72, cc. 80vb-81rb)<sup>(37)</sup>

<sup>(32)</sup> Trascrizione mia.

<sup>(33)</sup> T. CASINI, «A. D'ANCONA, D. COMPARETTI, *Le antiche rime volgari secondo la lezione del codice vaticano 3793*, vol. II, Bologna, G. Romagnoli, 1881», in «Giornale Storico della letteratura italiana», I (1883), pp. 91-101, p. 93.

<sup>(34)</sup> Edita da ultimo da Berisso, cfr. *Tiberto Galliziani di Pisa*, a c. di M. BERISSO, in *I poeti della scuola siciliana*, 3 voll., Milano, Mondadori, 2008, vol. III, *Poeti Siculo-Toscani*, a c. di R. COLUCCIA, pp. 111-136.

<sup>(35)</sup> Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3793, V.

<sup>(36)</sup> *Tiberto Galliziani di Pisa*, a c. di BERISSO cit., pp. 113-114.

<sup>(37)</sup> Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 9, L.

- Messer Rinaldo d'Aquino (P 64, c. 36r-v)<sup>(38)</sup>
- Messer Rinaldo d'Aquino<sup>(39)</sup> (Ch 232, c. 79r-v)<sup>(40)</sup>

Dal momento che la proposta di paternità di V è avallata dalle rime pisane presenti nel testo, la questione viene considerata risolta dalla critica più recente, che però tiene in considerazione l'ipotesi di leggere nella discordanza attributiva un retaggio dell'invio al destinatario e non esclude che Tiberto Galliziani possa aver indirizzato la sua opera all'Aquinate,<sup>(41)</sup> benché, come sottolinea Berisso, l'iniziale adespota del componimento e il mancato riconoscimento dell'autore pisano siano in linea con una tendenza rilevata nel X fascicolo del Laurenziano, dedicato ai predecessori di Guittone:

In primo luogo, il copista pisano di La, pur fruendo di una fonte assimilabile a quella di V, sembrerebbe conoscere (e riconoscere) in realtà meno poeti pisani del suo concorrente. Manca infatti, rispetto al corpus del codice fiorentino, Ciolo, manca, come già è stato detto, anche Tiberto, occultato tra anonimato e falsa attribuzione, (...) Insomma, se davvero La è il manoscritto di Guittone, nel senso che ne rappresenta in modo ideale non solo la ricezione ma la diffusione anche 'attiva' e l'imitazione, il decimo fascicolo sembrerebbe funzionare da prologo storico e selezionata antologia degli antecedenti.<sup>(42)</sup>

Come anticipato, negli appunti di Monaci raccolti all'interno della Busta 45 dell'Archivio si accenna anche

<sup>(38)</sup> Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 217 (ex Palat. 418), P.

<sup>(39)</sup> Cfr. la scheda dedicata al componimento nel database *MirabileLIO*, [https://www.mirabileweb.it/title-rom/blasmomi-de-l-amore-tiberto-galliziani-sec-xiii-title/LIO\\_35005](https://www.mirabileweb.it/title-rom/blasmomi-de-l-amore-tiberto-galliziani-sec-xiii-title/LIO_35005).

<sup>(40)</sup> Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. I.VIII.305, Ch.

<sup>(41)</sup> Tengono presente l'ipotesi A. CASTELLANI, *Grammatica storica della lingua italiana. Collezione di testi e di studi*, Bologna, il Mulino, 2000, p. 512 e *Tiberto Galliziani di Pisa*, a c. di BERISSO cit., p. 112: «Da segnalare che secondo Castellani l'attribuzione in P a Rinaldo d'Aquino deriverebbe da un scambio tra nome dell'autore e nome del destinatario o dedicatario»; cfr. inoltre la discussione attributiva alle pp. 114-115.

<sup>(42)</sup> M. BERISSO, «*Famosos quamplures viros... puta... Gallum pisanum*», in «Medioevo letterario d'Italia», 2 (2005), pp. 17-40, a p. 31.

alla discordanza che interessa la canzone *Gioiosamente canto*, che si trova attribuita a:<sup>(43)</sup>

- Giudice Guido de le Colonne di Mesina (V 23, c. 5v)
- Giudici Guido de le Colonne (L<sup>b</sup> 116, c. 102ra)
- Maçeo di ricco da messina (P 26, c. 17r) (strofi I, IV, II)
- Maçeo del Riccho di Messina (Ch 244, c. 83r) (strofi I, IV, II)
- Mazzeo del Ricco da Messina (V<sup>2</sup> 12, c. 94r)<sup>(44)</sup> (strofi I, IV, II)
- Guido delle Colonne (Bb, c. 53r)<sup>(45)</sup> (strofe I)
- Mattheo da Messina (Tr, c. 28v)<sup>(46)</sup> (v. 1, vv. 9-12)

A tal proposito lo studioso si domanda «come si spiega questa doppia attribuzione?» e suggerisce:

Già io feci rilevare che questi rimatori sono in corrispondenza fra loro. Questa canzone ha probabilmente avuto rubrica Guido de Columnis iudici Matheus de Riccus >de Messina< ? Ora i copisti non riconoscendo qui più l'invio, credettero di vedervi due nomi d'autore messi lì per dubbio del copista anteriore, e così uno si sarà deciso per Mazzeo, l'altro per Guido. Il iudici della rubr. di B mostra ancora il vestigio di questo antico dativo.<sup>(47)</sup>

A serbare traccia del dativo latino sarebbe dunque ancora la rubrica presente in L: «*Giudici Guido de le colonne*». La critica più recente, tuttavia, si è pronun-

<sup>(43)</sup> *Guido delle Colonne*, a c. di C. CALENDÀ, in *I poeti della scuola siciliana* cit., vol. II, *Poeti della Corte di Federico II*, a c. di C. DI GIROLAMO, p. 64.

<sup>(44)</sup> Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3214, V<sup>2</sup>.

<sup>(45)</sup> Giovanni Maria Barbieri, *Dell'origine della poesia rimata*, pubblicata ora per la prima volta e con annotazioni illustrata dal cav. ab. Girolamo Tiraboschi, Modena presso la Società Tipografica, 1790, Bb. In base a quanto riportato nella scheda dedicata al manoscritto nel database *Mirabile*, nelle carte di Barbieri (conservate presso Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Serie B 3467, e indicate con la sigla Ba5) il componimento si trova menzionato due volte, la prima associato al nome di Guido delle Colonne, la seconda, dubitativamente, a quello di Mazzeo di Ricco.

<sup>(46)</sup> *La Poetica di M. Giovan Giorgio Trissino*, stampata in Vicenza per Tolomeo Ianiculo, nel MDXXIX, di Aprile, Tr.

<sup>(47)</sup> Archivio Monaci, Busta 45 (trascrizione mia). Cfr. CALZOLARI, *Il fondo archivistico* cit., p. 259.

ciata in favore della paternità dello stesso Guido delle Colonne, il quale sarebbe autore e non destinatario del componimento, come bisognerebbe supporre seguendo la lettura di Monaci. L'autorità del Vaticano, difatti, troverebbe conferma in dei riscontri interni con *Amor, che lungiamente*.<sup>(48)</sup> D'altra parte, il testo si presenta nei diversi rami della tradizione in veste talmente differente da far pensare a una redazione in versione ridotta (presumibilmente precedente a quella estesa attestata da V e L<sup>b</sup>), tradita dai codici che tramandano l'attribuzione a Mazzeo.<sup>(49)</sup> Come si vedrà più avanti, non mancano casi di presunta co-autorialità a cui sono associati problemi attributivi, o rubriche multiple poi diversamente scempiatesi nella tradizione.<sup>(50)</sup> Considerato il quadro brevemente tracciato, e tenendo presenti i casi in cui le dinamiche di scempiamento di rubriche multiple appaiono dimostrabili o ricostruibili, la discordanza attributiva che caratterizza la trasmissione di *Gioiosamente canto*, probabilmente fin dalle sue fasi più antiche, potrebbe essere senz'altro fra quelle riconducibili allo scempiamento di una rubrica con duplice riferimento onomastico, sia esso dovuto a un invio di versi o a differenti fasi redazionali del testo. Ciò nondimeno, benché la suggestione di Monaci ponga l'attenzione su una dinamica plausibile, la ricostruzione dello studioso vacilla, dal momento che il presunto residuo di dativo non coincide con gli altri dati sulla paternità del testo. In questo specifico esempio, dunque, il processo di scempiamento di rubriche multiple non appare dimostrabile.

---

<sup>(48)</sup> *Guido delle Colonne*, a c. di CALENDÀ cit., pp. 64-65 nella discussione attributiva relativa al componimento, suggerisce infatti che l'accoglimento della lezione del gruppo V, L<sup>b</sup> è pressoché obbligato sia per via dell'ordinamento delle strofe sia per la paternità, che sarebbe confermata oltre che dalla «provata affidabilità delle attribuzioni di V», dall'«immagine di 24 che richiama *Amor, che lungiamente*».

<sup>(49)</sup> *Ibidem*.

<sup>(50)</sup> Sul punto si rinvia, inoltre, all'articolo di Elisa Verzilli nel presente volume.

Ancora nell'ambito della lirica siciliana, un altro caso sul quale Monaci appunta l'attenzione, è quello di *Vostra orgogliosa cera*.<sup>(51)</sup> La canzone è infatti assegnata a:

- Notaio arigo testà dalentino (V 39, c. 9r)
- N. Giacomo (L<sup>a</sup> 61, c. 77ra)
- Arrigus diuitis (P 62, c. 34v)

Per Ernesto Monaci,<sup>(52)</sup> la lirica sarebbe stata inviata da Arrigo Testa a Giacomo da Lentini e la rubrica di V serberebbe traccia di entrambi i riferimenti; nel *diuitis* di P, lo studioso individua una possibile corruttela per «d'Arezzo». Zenatti rinviene poi un Arrigo Testa d'Arezzo podestà di Siena nel 1229.<sup>(53)</sup> Contini invece, che ritie-

<sup>(51)</sup> Arrigo Testa, a c. di C. CALENDÀ, in *I poeti della scuola siciliana* cit., vol. II, pp. 233-245.

<sup>(52)</sup> Monaci abborda la questione sia, brevemente, nella nota per gli Atti dell'Accademia dei Lincei (MONACI, *Sulle divergenze dei canzonieri* cit.), sia negli appunti sopraccitati, conservati nella busta 45 dell'Archivio, prima di riprenderla in una successiva versione del saggio sui primordi della scuola poetica siciliana, pubblicata nell'Antologia curata da Luigi Morandi e citata poi da Zenatti nel suo lavoro su Arrigo Testa (A. ZENATTI, *Arrigo Testa e i primordi della lirica italiana*, Firenze, Sansoni, 1889), con lo scopo di sottolineare la maggior plausibilità della prima ricostruzione di Monaci rispetto a quanto sostenuto in quest'ultima sede, dove veniva invece accolta l'ipotesi di Contini sulla maggior validità dell'attribuzione di V a un Notaio Arrigo Testa da Lentini (E. MONACI, *Da Bologna a Palermo: primordi della scuola poetica siciliana*, in *Antologia della nostra critica letteraria moderna*, compilata da L. MORANDI per uso delle persone colte e delle scuole, Città di Castello, S. Lapi, 1887, pp. 205-233, CONTINI, *Questioni attributive* cit., p. 392, n. 39). D'altra parte, nella corrispondenza con Morandi, proprio in vista di una nuova edizione dell'Antologia (probabilmente quella del 1890), Monaci scriveva a proposito del lavoro di Zenatti su Arrigo Testa: «Non so se abbiate visto un opuscolo dello Zenatti uscito in questi giorni su "Arrigo Testa e i primordi della lirica italiana." In gran parte l'opuscolo è per combattere il "Da Bol. a Pal.", e prima di mandarvi i ritocchi definitivi per la nuova edizione, di questo, sono costretto a dimandarvi qualche giorno ancora, tanto che abbia finito di stendere un nuovo articolo in proposito, che vorrei nel "Da Bol." a completamento e a conferma di quel che si trova lì. Avrete quanto prima l'uno e l'altro» (Archivio Monaci, Lettera XIV, busta 19, fasc. 919). La questione dell'attribuzione, una volta di più, si intreccia a quella dell'identificazione dell'autore, legata all'ancora più annosa problematica dell'origine siciliana o settentrionale della produzione lirica italiana.

<sup>(53)</sup> ZENATTI, *Arrigo Testa* cit., pp. 28-29.

ne attendibile la rubrica di V, propende per riconoscere l'autore in un *Notaio Arrigo Testa da Lentini*. Sebbene sul piano testuale i tre codici non siano accomunati, e non sia possibile stabilire neppure raggruppamenti binari, come lo stesso studioso rileva, il ragionamento seguito è di tipo stemmatico: il riferimento a un *Notaio* e l'allusione a *Lentini* presenti in V sarebbero confermati dal canzoniere Laurenziano, che avrebbe però "trivializzato" l'attribuzione; il riferimento ad *Arrigo* troverebbe conferma in P.<sup>(54)</sup> Nell'ultima edizione, benché si trovino citate le ipotesi di Monaci e Zenatti, viene ritenuta più convincente, in definitiva, la ricostruzione di Contini:

La più convincente razionalizzazione dei dati proposta da Contini darebbe invece credito alla lezione di V, implicata dagli altri testimoni e debolmente suffragata dall'esistenza di un *tabernarius* di nome Anselmo Testa a Lentini nel 1278 (...). Permane l'enigma dell'isolato *diuitis* di P, che ancora Contini suppone «corruzione paleografica» (ma anche il cognome Testa è *singularis*), e che Restivo riconduceva alla famiglia «de Avitis» o «de Vitis» di Messina.<sup>(55)</sup>

Le argomentazioni addotte in favore della proposta di paternità veicolata da V, tuttavia, non appaiono a mio avviso del tutto risolutive, in particolar modo alla luce di quanto si vedrà meglio più avanti: il canzoniere Vaticano, infatti, non conserva rubriche con duplice riferimento onomastico e sembra anzi procedere a una loro sistematica riduzione.<sup>(56)</sup> L'ipotesi di uno scempiamento della rubrica doppia, dunque, non appare qui del tutto trascurabile. Tenendo in considerazione anche gli esempi più avanti menzionati, non pare inverosimile l'ipotesi che V possa serbare traccia di due riferimenti onomastici, dato che proprio in questo codice mancano

<sup>(54)</sup> CONTINI, *Questioni attributive* cit., p. 392, n. 39.

<sup>(55)</sup> *Arrigo Testa*, a c. CALENDI cit., p. 232.

<sup>(56)</sup> Come d'altra parte rilevava già SANTANGELO, *Le tenzoni poetiche* cit., p. 16 e n. 1.

rubriche doppie e vi si registra una tendenza alla riduzione a un solo riferimento attributivo.<sup>(57)</sup> Il testo risulta dunque ascrivibile a un Arrigo, ma non pare da escludere l'ipotesi che il riferimento a Lentini possa rimandare al destinatario del componimento, benché, come di consueto nell'ambito della produzione lirica siciliana, l'ipotesi non risulti dimostrabile.

A indurre Monaci a supporre la presenza di una discordanza riconducibile alla confusione fra autore e destinatario nella tradizione di *Poi ch'a voi piace Amore* è un'altra delle cinque rubriche latine "al nominativo" del Palatino, dopo quella che rinviava ad *Arrigus diuitis*;<sup>(58)</sup> in questo caso l'intestazione rimanda a *Rex fredericus*:<sup>(59)</sup>

- «Ser Guilg(...) da Firenze», poi: «Messer Rinaldo d'Aquino», a sua volta eraso (V 117, c. 56)
- Rex fredericus (P 50, c. 29r)
- Lo 'mperadore Federigho (Ch 230, c. 78r)
- Federigo Imperadore (V<sup>2</sup>, c. 93r)

La canzone è trådita, fra gli altri testimoni, dal canzoniere V con un'intestazione più volte erasa, che rinvia a Guglielmo Beroardi da Firenze (autore dei componimenti successivi), prima, e a Messer Rinaldo d'Aquino, poi; da P con il rinvio a un *Rex fredericus*, su cui si è discusso;<sup>(60)</sup> da Ch con attribuzione allo 'mperadore *Federigo*, e da V<sup>2</sup> con il rinvio a *Federigo Imperadore*. Contini evidenzia l'erronea lettura di Monaci, il quale individuava nel codice V un rinvio a Federico II, e nega dunque la sua tesi di un'originaria dedica a Rinaldo d'Aquino da

<sup>(57)</sup> Cfr. *infra*, p. 12.

<sup>(58)</sup> In ordine di attestazione nel canzoniere P: 1) c. 11r, Rex Hentius (*Amor mi fa sovente*); 2) c. 29r Rex Federicus (*Poi ch'a voi piace, Amore*); 3) c. 32v Rex Hentius: Semprebon(us) not(arius) bon(oniensis) (*S'eo trovasse Pietanza*); 4) c. 34v Arrigus diuitis (*Vostrà orgogliosa cera*); 5) c. 39r Gallettus de Pisis (*Credeam'esser, lassò!*).

<sup>(59)</sup> *Federico II*, a c. di S. Rapisarda, in *I poeti della scuola siciliana* cit., vol. II, p. 466.

<sup>(60)</sup> Ripercorre le fasi della discussione CONTINI, *Questioni attributive* cit., p. 370.

parte di Federico II.<sup>(61)</sup> Se la dedica a Rinaldo d'Aquino non viene ritenuta attendibile,<sup>(62)</sup> la proposta attributiva che rinvia a Federico, avallata da Monaci sulla base dell'attestazione della rubrica al nominativo in P, viene tuttavia confermata. Rapisarda, il quale conviene con Contini sull'impossibilità di dirimere definitivamente la questione, sottolinea al contempo che l'attribuzione a Federico II pare rafforzata dal rilievo che l'*incipit* assume in Ch, dov'è fra i pochi introdotti da un capolettera miniato, come rilevato da Brugnolo.<sup>(63)</sup>

L'esempio dal quale muove l'argomentazione del saggio di Monaci, però, è la celebre *S'eo trovasse Pietanza*.<sup>(64)</sup> Anch'essa presenta, come noto, una situazione attributiva non facilmente razionalizzabile. La si trova infatti attribuita a:

- Rex Hentius: Semprebon(us?) not(arius?) bon(oniensis?) (P 58, c. 32v)
- Sernascimbene diBologna (V 107, c. 32r)
- Mess(er) Semprebene dabolongna (Ch 240, c. 81v)
- Re enso (L<sup>a</sup> 65, c. 78va)
- Re Enzo et messere Guido guinigelli (V<sup>2</sup> 7, c. 90v)
- canzone de lo re | enzo | f. de lo imperadore. | federigo II. (Giunt, 113r)<sup>(65)</sup>

Nuovamente, l'ipotesi di Monaci si basava innanzitutto sulla rubrica latina del codice Palatino, che lo studioso leggeva come un riferimento a Re Enzo (al nominativo), seguito dall'invio del testo a Semprebene da Bologna

<sup>(61)</sup> CONTINI, *Questioni attributive* cit., p. 376.

<sup>(62)</sup> È negata con forza da SANTANGELO, *Le tenzoni poetiche* cit., p. 23.

<sup>(63)</sup> *Federico II*, a c. di RAPISARDA cit., pp. 467-468; F. BRUGNOLO, *Il libro di poesia nel Trecento*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a c. di M. SANTAGATA, A. QUONDAM, Modena, Panini, 1989, pp. 16-22.

<sup>(64)</sup> *Re Enzo*, a c. di C. CALENDIA, in *I poeti della scuola siciliana* cit., vol. II, pp. 715-750, a p. 728.

<sup>(65)</sup> *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani in X libri raccolte*, impresso a Firenze per li heredi di Philippo Giunta nell'anno del Signore MDXXVII, Giunt.

(al dativo); interpretava dunque: *Rex Entius: Semprebon(o) not(ario) bon(oniensi)*.<sup>(66)</sup> All'ipotesi si oppone Santangelo, notando innanzitutto che il nome di Semprebene – in base all'abbreviatura – si troverebbe al nominativo, dunque non può trattarsi di autore e destinatario, ma di due autori, così come suggerirebbero sia le due figure nella miniatura di P sia la rubrica di V<sup>2</sup>, che pur identifica il secondo autore con il più illustre conterraneo Guido Guinizzelli.<sup>(67)</sup> Lo studioso aggiunge inoltre che potrebbe trattarsi di una rubrica di tenzone.<sup>(68)</sup> Nel suo lavoro Santangelo si sofferma infatti sulle tenzoni poetiche e osserva a proposito dell'impatto che scambi di componimenti fra due o più autori possono avere sulla tradizione manoscritta qualcosa di analogo a quanto rileva Rozza per le *tenso* trobadoriche:

*Il compilatore di una raccolta di rime, che avesse tenzoni da copiare da uno o più originali, poteva farne una sezione a parte, o ordinarle per autore insieme con altre rime. Il primo è il criterio di A; ma per ciò era necessario che le tenzoni avessero nell'originale la rubrica di invio, o, per lo meno un'indicazione qualunque che ne tenesse il luogo: cosa che è facile che potesse accadere quasi soltanto dei poeti più recenti, per quelle tenzoni, cioè, che non avevano ancora fatto un lungo giro nei manoscritti. Ma col tempo, perdutesi le rubriche originarie e rimasto in capo a ciascuna poesia solo il nome dell'autore, era difficile (...) che tutti i compilatori o trascrittori riconoscessero la corrispondenza poetica: qualcuno, ritenuti indipendenti i singoli componimenti, e rilevatone il disordine – gli stessi poeti tornavano più volte, – cercava di porvi rimedio ordinandoli e scegliendoli a modo suo.<sup>(69)</sup>*

<sup>(66)</sup> MONACI, *Sulle divergenze* cit., p. 659.

<sup>(67)</sup> SANTANGELO, *Le tenzoni poetiche* cit., pp. 23-26.

<sup>(68)</sup> Successivamente, Contini suggerirà trattarsi di una collaborazione, analoga a quella che Semprebene instaura con Percivalle in *Come lo giorno quand'è dal maitino*; G. CONTINI, *Ancora sulla canzone «S'eo trovasse pietanza»*, in «Sicilorum Gymnasium», n.s., VIII (1955), pp. 122-138; poi in G. CONTINI, *Frammenti di filologia romanza. Scritti di ecdotica e linguistica (1932-1989)*, a c. di G. BRESCHI, 2 voll., Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2007, vol. I, pp. 265-280, a p. 276.

<sup>(69)</sup> SANTANGELO, *Le tenzoni poetiche* cit., p. 16 (corsivi miei).

E prosegue notando come:

L'ordinamento per autore, quando si applicava a *tenzoni ancora riconoscibili nelle fonti*, importava che in mezzo alle rime di uno degli interlocutori si ponessero anche quelle dei suoi corrispondenti. Finché le indicazioni dell'invio, o le altre indicazioni generiche (tenzone, risposta, ecc.) erano conservate, le tenzoni avevano maggiori probabilità di rimanere complete (...). Ma quelle indicazioni potevano parer superflue a un successivo trascrittore (...). Si perdeva così la coscienza di aver dinnanzi delle corrispondenze poetiche ed era estremamente difficile che tenzoni coi soli nomi d'autore in capo a ciascun componimento, rimanessero, in successive trascrizioni, intatte: *era più facile, che i componimenti che le costituivano venissero considerati indipendenti fra loro e fossero soggetti quindi al disordine, alla scissione, alla eliminazione, alle false attribuzioni.*<sup>(70)</sup>

Come anticipato, Contini ritornerà sulla questione paragonando la rubrica duplice di *S'eo trovasse Pietanza* a quella che nel canzoniere Ch ascrive *Sol per pietà ti prego, Giovanezza a Guido Cavalcanti et Jacopo*,<sup>(71)</sup> suggerendo che possa trattarsi di un lavoro a quattro mani. A supporto dell'idea che Semprebene rappresenti qui un «collaboratore» piuttosto che un destinatario vi è soprattutto il fatto che tale risulta essere il suo ruolo nella tradizione di *Come lo giorno quand'è dal mattino*, associata al nome di Percivalle Doria nel Vaticano ma tradata dal Chigiano, in una versione differente, proprio sotto il nome del rimaneggiatore, Semprebene.

Lo stesso Contini suggerisce però che, in base alle testimonianze rimaste, i due nomi siano da considerare entrambi effettivamente presenti nei piani alti della tradizione, sostenendo che per la rarità dell'intitolazione in P (con relativa miniatura bicipite) «l'interpolazione di Enzo nell'antenato di LPV<sup>2</sup> non è verisimile: fu dunque L a semplificare la rubrica».<sup>(72)</sup> Qualsiasi sia il ruolo

<sup>(70)</sup> *Ibid.*, pp. 16-17.

<sup>(71)</sup> CONTINI, *Ancora sulla canzone* cit., p. 278.

<sup>(72)</sup> *Id.*, *Questioni attributive* cit., p. 393; *Id.*, *Ancora sulla canzone* cit., p. 277.

ricoperto dal secondo personaggio cui allude la rubrica di P, che Semprebene da Bologna fosse il destinatario o rimaneggiatore del testo, l'esempio sembra confermare la dinamica dello scempiamento di rubriche con duplice riferimento onomastico.

Il caso di Re Enzo e Semprebene da Bologna, unico esempio di rubrica con duplice nome nell'ambito della lirica siciliana, conferma quindi la dinamica dello scempiamento, seppur non necessariamente legata all'invio di componimenti.

L'ipotesi di un'originaria duplice intestazione, poi scempiata dalla tradizione, che avrebbe avuto come esito uno scambio fra autore e destinatario, invece, all'interno della produzione siciliana è tenuta in considerazione per *Blasmomi de l'amore*, e può forse apparire non priva di interesse (pur restando indimostrabile) nei casi di *Vostra orgogliosa cera* e *Gioiosamente canto*.

### 3. *Le rubriche con duplice riferimento onomastico nei Canzonieri della lirica italiana delle origini*

Alla luce delle osservazioni di Contini e Santangelo, in definitiva, la questione sollevata da Monaci sembra da scindere in due ordini di problemi:

- 1) L'incidenza del dialogo fra poeti sull'incertezza attributiva: i componimenti in dialogo all'interno delle raccolte si trovano talvolta trascritti raggruppati, talaltra separati e ridistribuiti nelle rispettive sezioni autoriali. Non di rado si trovano i nomi di poeti in dialogo come paternità alternative per un componimento.
- 2) L'uso e la diffusione di rubriche con duplice riferimento onomastico, associate non solamente a forme di dialogo fra poeti ma anche a forme altre di collaborazione fra gli autori.

Per quanto riguarda il secondo punto, se nell'ambito della lirica siciliana l'intestazione del Palatino che rimanda a Re Enzo e Semprebene da Bologna è l'unica attestazione di un simile uso, intestazioni duplici non

sono infrequenti nei canzonieri delle origini: può essere interessante, in questa prospettiva, osservare con un rapido *excursus* in che misura vi si trovino distribuite.<sup>(73)</sup>

Nel canzoniere P, oltre a quella già citata, si conservano circa altre dieci rubriche con doppio nome; nella maggior parte dei casi, esse fanno riferimento alla produzione di Ser Pace, definito il vero *magister loci* del codice.<sup>(74)</sup> All'interno del X fascicolo troviamo ad esempio:

Sonecto Mandato adello dasigna p(er) Ser pace, c. 75r  
 Sonecto mandato p(er)federigo dilambra aser pace not(aro),  
 c. 75v  
 Sonecto mandato p(er) Ser bello a Ser pace not(aro), c. 77v

Ritenuto contemporaneo di Bonagiunta e forse identificabile con il Pace fiorentino podestà di Pistoia nel 1279,<sup>(75)</sup> Ser Pace è un personaggio centrale nel manoscritto, probabilmente vicino all'ambiente di produzione del codice in cui si serba traccia della sua corrispondenza poetica con altri autori.

Di simili intestazioni è sostanzialmente privo invece il canzoniere Vaticano che, al di là dell'indicazione sulla tenzone fittizia fra Mazzeo di Ricco e la moglie:

Mazeo dirico elamolglie, *Lo core innamorato* (V 79, c. 23r, fasc. 5)

predilige formule del tipo «Leonardo del Guallacco di Pisa rispuose» associate ai componimenti che si configurano come risposta a quelli copiati subito sopra nel codice:

---

<sup>(73)</sup> Il sondaggio è stato effettuato a partire dalle tavole disponibili nei primi tre volumi de *I canzonieri della lirica italiana delle Origini*, a c. di L. LEONARDI, 4 voll., Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2000-2001, e da quelle digitalizzate nel database *Mirabile*.

<sup>(74)</sup> Cfr. L. LEONARDI, *Il canzoniere palatino*, Biblioteca nazionale centrale di Firenze, *Banco Rari* 217, ex *Palatino* 418, in *I canzonieri della lirica italiana* cit., vol. III, p. x.

<sup>(75)</sup> SANTANGELO, *Le tenzoni poetiche* cit., p. 153; G. SAVINO, *Il canzoniere Palatino: una raccolta disordinata?*, in *I canzonieri della lirica italiana delle Origini* cit., vol. IV, *Studi critici*, pp. 301-316, alle pp. 315-316.

Ghalletto di Pisa, *Credeam'essere, lasso!* (V 112, cc. 33v, fasc. 6)  
 Leonardo de Guallacco di Pisa rispuose, *Si come 'l pescio al lasso* (V 113, cc. 33v-34r, fasc. 6)  
 Mon, *Ahi doloroso lasso, più non posso* (V 281, c. 88r-v, fasc. 13)  
 Messer Tomaso da Faenza rispuose, *Amoroso voler m'ave com-mosso* (V 282, c. 88v, fasc. 13)

Le rubriche multiple sono invece una decina nel Laurenziano, fra esse troviamo ad esempio:

- .G. amastro Ba(n)dino, *Mastro Bandin, vostr' e d'Amor mercede* (L 154, c. 108v, fasc. 14, mano La2)
- .Meo abbracciauaccha. a frate .G., *Se 'l filosofo dice: «È necessario»* (L 276 c. 125r, fasc. 16, mano La2)
- .Meo. a frate .G., *Vacche né tora pió neente bado* (L 305, c. 128v, fasc. 16, mano La2)

In questo caso, come si può notare, tali rubriche con l'indicazione di autore e destinatario si concentrano soprattutto sulla corrispondenza poetica di Guittone d'Arezzo, e si trovano in particolare nelle sezioni dedicate ai sonetti. Si osserva, inoltre, accompagnato da rubrica con doppio nome, anche il primo sonetto dello scambio fra Bonagiunta e Guinizelli, copiato due volte nel codice:

- Bonagiu(n)ta dalucha. amess(er) Guido guinisselli, *Voi, ch'avete mutata la mainera* (L 323, c. 131r, fasc. 17, mano La2)
- .Messer Guido risposta als(oprascrit)to, *Omo ch'è saggio non corre leggero* (L 324, c. 131r, fasc. 17, mano La2)
- Bonagiu(n)ta dalucca., *Voi, ch'avete mutata la mainera* (L 413, c. 142v, fasc. 18, mano Lb2)
- Risposta di messer Guido Guinizzello, *Omo ch'è saggio non corre leggero* (L 414, c. 142v, fasc. 18, mano Lb2)

La prima attestazione è attribuita alla mano pisana La2, mentre la seconda alla mano fiorentina Lb2,<sup>(76)</sup>

---

(76) Sulle mani del canzoniere Laurenziano basti per ora il rinvio a S. ZAMPONI, *Il canzoniere Laurenziano: il codice, le mani, i tempi di confezione*, in *I canzonieri della lirica italiana Origini* cit., vol. IV, pp. 215-245, in part. pp. 229-232 e nello specifico sulla rubrica di *Voi, ch'avete mutata la mainera* (c. 142v), p. 233.

in quest'ultimo caso, però, la rubrica, si presenta nella forma singola, secondo una formula più vicina a quelle rilevate nel Vaticano.<sup>(77)</sup>

A conservare il maggior numero di rubriche con duplice riferimento onomastico, tuttavia, è il canzoniere Ch, che ne presenta circa una quarantina. In questo caso, le attribuzioni con destinatario sono relative soprattutto alla produzione dello Stilnovo.

Troviamo infatti rubriche multiple a indicare diversi scambi di sonetti,<sup>(78)</sup> come quelli di Guido Cavalcanti e Nuccio Senese o Guido Orlandi, Cavalcanti e Dante, o fra Cino da Pistoia e Onesto da Bologna:

Nuccio sanese a Guidocavalcanti, *I mei sospiri d'olenti m'anno istancho* (Ch 84, c. 56r, fasc. 8, mano a)

Bernardo d'abologna a Guidocavalcanti, *A quella amorosetta foresella* (Ch 86, c. 56v, fasc. 8, mano a)

Guido Cavalcanti al decto Bernardo risponde, *Ciascuna fresca e dolce fontanella* (Ch 87, c. 56v, fasc. 8, mano a)

Gianni alfani a Guido cavalcanti, *Guido, quel Gianni ch'a te fu l'altrieri* (Ch 88, c. 56v, fasc. 8, mano a)

Guido cavalcantianerone, *Novelle ti so dire, odi, Nerone* (Ch 93, f. 57v, fasc. 8, mano a)

Guido cavalcanti / a Guido orlandi, *La bella donna dove Amor si mostra* (Ch 101, c. 58v, fasc. 8, mano a)

Risposta di Guido orlandi / a Guido cavalcanti, *A'ssuon di trombe anzi che di corno* (Ch 102, c. 58v, fasc. 8, mano a)

Risponde Guido a Dante A ciascun'alma, *Vedeste, al mio parere, ogni valore* (Ch 103, c. 58v, fasc. 8, mano a)

Mess(er) honesto amess(er) Cino, *Bernardo, quel dell'arco del Diamasco* (Ch 295, c. 90r, fasc. 13; mano a)

Mess(er) Cino rispuose amess(er) honesto, *Bernardo, quel gentil che porta l'arco* (Ch 296, c. 90r, fasc. 13, mano a)

<sup>(77)</sup> Dove i due sonetti si trovano alle cc. 1571v (V 785-786) accompagnati dalle rubriche «Ser Bonagiunta da Luca // Tenzone ij» e «Messer Guido Guinizelli di Bologna».

<sup>(78)</sup> Sul caso della ballata *Fresca rosa novella* (Ch 41, c. 39r) accompagnata dalla rubrica «Guido. A Dante alleghieri» si ritornerà nelle pagine seguenti.

Mess(er) honesto amess(er) Cino, *Siete voi, messer Cin, se ben v' adocchio* (Ch 297, c. 90r, fasc. 13, mano a)

R(ispuose) Mess(er) Cino amess(er) honesto, *Io son colui che spesso m'inginochio* (Ch 298, f. 90v, fasc. 13, mano a)

Mess(er) Cino rispuose adante laoue disse aciascunalma, *Naturalmente chere ogne amadore* (Ch 309, c. 91v, fasc. 13, mano a)

Dall'esame si evince innanzitutto una prevalenza del genere del sonetto fra i componimenti accompagnati da rubriche multiple. Emerge, in secondo luogo, una corrispondenza fra l'ambiente attorno a cui gravitano gli autori di componimenti che presentano rubriche con duplice riferimento onomastico e l'ambiente di produzione dei codici.

Non sembra illecito, pertanto, domandarsi se l'assenza di rubriche con doppio nome per l'area siciliana sia da leggere alla luce di una dinamica analoga a quella che ha spesso portato all'omissione degli *envoi* con i destinatari nella lirica trovierica.<sup>(79)</sup> L'interesse per i dettagli relativi alle circostanze di composizione svincolate dal testo potrebbe essere inversamente proporzionale alla distanza spazio-temporale fra l'ambiente di allestimento dei codici e quello di produzione dei testi traditi al loro interno, o direttamente proporzionale al rilievo della figura autoriale in questione per l'*entourage* di produzione del codice. Lo stesso Monaci suggeriva rispetto agli invii in rubrica che essi, essendo svincolati dal testo, fossero maggiormente predisposti a cadere, non essendo destinati alla circolazione.<sup>(80)</sup> D'altra parte, non è da escludere

(79) Sulle problematiche relative ai riferimenti onomastici presenti negli *envois* cfr. L. GATTI, *Note al canzoniere di Gace Brulé: questioni onomastiche alla luce della tradizione manoscritta*, in «Cognitive Philology», 14 (2021).

(80) MONACI, *Sulle divergenze* cit., p. 660; in proposito inoltre Giunta ha osservato che «il fenomeno dovette essere più diffuso di quanto oggi non paia: giacché entrando nei manoscritti miscelanei queste dediche, non necessarie alla comprensione dei testi e anzi in certo modo contraddittorie rispetto al loro contenuto, potevano scomparire» (C. GIUNTA, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 222-223).

che, nel momento in cui l'allestimento dei codici ha acquisito un'organicità finalizzata alla resa antologica, potrebbe essersi verificata una tendenza a corredare i componimenti con maggiori specifiche relative alle circostanze di composizione.

#### 4. Esempi di scambio autore-destinatario nella lirica siculotoscana e nello Stilnovo

Al di là degli esempi di Monaci relativi alla lirica siciliana, uno dei componimenti per cui è stato possibile ipotizzare la derivazione di una discordanza attributiva dallo scambio in rubrica fra mittente e destinatario si trova nell'ambito della produzione siculotoscana.

Si tratta di un sonetto, *In ogni membro un spirto m'è nato*, la cui paternità è contesa fra Ugo di Massa da Siena e il Conte di Santa Fiore.<sup>(81)</sup> Il componimento è attribuito a Ugo di Massa da Siena in V (399, c. 112r), dove lo si trova tramandato nel fascicolo XVIII. Al *Conte di Santa Fiore* viene ascritto invece dal canzoniere L<sup>a</sup> (423, c. 143v).

Buzzelli, che riconduce il toponimo di Massa a Siena, e rileva affinità stilistiche con testi di certa attribuzione a Ugo di Massa, suggerisce di individuare nel Conte di Santa Fiore – a cui rinvia la rubrica di La – il destinatario del componimento.<sup>(82)</sup> Il Conte sarebbe infatti identificabile con il personaggio al quale si rivolge la canzone guittoniana *Altra gioi non m'è gente*, e l'ipotesi che i due testi siano stati prodotti nello stesso ambiente e abbiano un comune destinatario appare rafforzata dal fatto che, nel sonetto, sono stati riconosciuti stile e temi guittoniani.<sup>(83)</sup> Fra gli argomenti in favore della

<sup>(81)</sup> Ugo di Massa, a c. di S. LUBELLO, in *I poeti della scuola siciliana* cit., vol. III, p. 399.

<sup>(82)</sup> B. BUZZELLI, *Intorno a Ugo di Massa da Siena*, in «Cultura neolatina», IX (1949), pp. 143-153, a p. 149.

<sup>(83)</sup> *Ibid.*, p. 143.

paternità proposta da V – oltre all'affinità stilistica con i testi la cui paternità non è contesa – Buzzelli adduce la maggior correttezza della lezione in esso tramandata a fronte delle corrottele rilevabili nel testo di L, ritenuto quindi meno affidabile anche sul piano attributivo. Ritorna sull'ipotesi Giunta, per il quale il sonetto potrebbe essere stato scritto non per essere inviato al Conte ma in nome dello stesso, osservando che la dimostrazione di Buzzelli fornita in favore dell'attribuzione al senese «sembra indiscutibile». <sup>(84)</sup>

In questo specifico caso, quindi, è solo con il supporto di un terzo testo, appartenente alla produzione di un autore che effettivamente introduce nella lirica italiana l'invio al destinatario all'interno dei versi, <sup>(85)</sup> che diviene possibile constatare la verosimiglianza dell'ipotesi di uno scambio in rubrica fra autore e destinatario, altrove indimostrabile.

Per quanto riguarda la produzione dello Stilnovo risulta di particolare interesse, in questa prospettiva, il caso di *Fresca rosa novella*, ballata per cui si registra una delle attribuzioni con doppio nome tradite nel Chigiano, per cui essa risulta inviata da Guido Cavalcanti a Dante Alighieri, mentre viene ascritta da P proprio a quest'ultimo, così come da V<sup>2</sup>, dal Bolognese e dalla Giuntina:

- Guido A Dante alleghieri (Ch 41, c. 39r, fasc. 6)
- Dante dalaghieri da firençe (P 126, c. 70r, fasc. 9)
- Dante (V<sup>2</sup> 16, cc. 98v-99r, fasc. 10)
- M(esser) Dante Alighieri (Bo<sup>1</sup> 88, cc. 47v-48v) <sup>(86)</sup>
- SONETTI E CANZONI DI DANTE ALAGHIERI LIBRO SECONDO (Giunt 32, cc. 13r-v)

<sup>(84)</sup> GIUNTA, *Versi a un destinatario* cit., p. 147.

<sup>(85)</sup> Come osservava già MONACI, *Sulle divergenze* cit., p. 659: «Di tal costume (l'invio di componimenti) ci restano molte testimonianze, particolarmente fra le canzoni di Guittone (...). Prima di Guittone una canzone soltanto mi avvenne di trovare con l'invio inserito nel testo (...). Invece, non solo prima di Guittone, ma anche dopo, l'uso più comune fu di mettere l'invio nel titolo».

<sup>(86)</sup> Bologna, Biblioteca Universitaria, 1289, Bo<sup>1</sup>.

Come notava già Santangelo, questo testo costituisce, di fatto, uno dei rari esempi in cui è effettivamente possibile argomentare l'ipotesi della derivazione di una divergenza attributiva da uno scambio autore destinatario a partire da una rubrica con duplice riferimento onomastico: «l'unico argomento a favore del Monaci, ma di cui egli non si giova, è l'attribuzione a Dante in C 126, F 17, S 88 della ballata *Fresca rosa novella*, che, secondo D 41, è invece di *Guido a Dante*»,<sup>(87)</sup> e suggeriva che anche in questo caso il testo fosse inserito all'interno di una tenzone e prevedesse una risposta da parte di Dante.

L'ipotesi che la dedica a Dante possa essere un *post factum* è stata poi avanzata da De Robertis e ritenuta plausibile da Rea.<sup>(88)</sup> Entrambi considerano il testo da includere nella produzione cavalcantiana. Successivamente, è stato Grimaldi a riportare l'attenzione sull'attribuzione a Dante tradata dal Palatino, sostenendo l'impossibilità di escludere definitivamente tale eventualità, considerata anche la datazione alta del canzoniere P.<sup>(89)</sup> Recentemente, è tornato sulla questione Brugnolo,<sup>(90)</sup> che ha inoltre riesaminato l'ipotesi di Monaci, evidenziandone le fragilità. Fra le altre cose, l'attenzione è stata appuntata in particolare sulla rubrica. Da un lato viene rimarcata la maggior pertinenza di rubriche doppie a componimenti che, rispetto alla ballata, si prestano maggiormente al dialogo, come i sonetti.<sup>(91)</sup> Dall'altro, Brugnolo evidenzia come la *A* che precede la presunta indicazione del destinatario sia maiuscola, caratteristica unica fra le rubriche di invio del Chigiano, in cui la preposizione

<sup>(87)</sup> SANTANGELO, *Le tenzoni poetiche* cit., p. 26.

<sup>(88)</sup> GUIDO CAVALCANTI, *Rime*, a c. di R. REA, G. INGLESE, Roma, Carocci, 2011, p. 43; e GUIDO CAVALCANTI, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, a c. di D. DE ROBERTIS, Torino, Einaudi, 1986, p. 4.

<sup>(89)</sup> DANTE ALIGHIERI, *Le Opere*, vol. I, *Vita nuova. Rime*, a c. di D. PIROVANO, M. GRIMALDI, intr. di E. MALATO, t. II, *Le rime della maturità e dell'esilio*, a c. di M. GRIMALDI, Roma, Salerno, 2019, p. 1375.

<sup>(90)</sup> F. BRUGNOLO, *Un cold case cavalcantiano-dantesco (e una possibile soluzione)*, in «Medioevo letterario d'Italia», 21 (2024), pp. 25-49.

<sup>(91)</sup> *Ibid.*, p. 29.

è generalmente minuscola. L'ipotesi avanzata in questo caso è che tale *A* possa stare per *antifona*, e indichi un testo composto in maniera collaborativa.<sup>(92)</sup>

### Conclusioni

In conclusione, se nella produzione siciliana i casi di scambio autore-destinatario restano solamente delle *seducenti* ipotesi di lavoro, nella produzione siculo-toscana e nello Stilnovo non mancano esempi attraverso i quali emerge la dinamica dello scempiamento di rubriche doppie (non per forza latine, o esclusivamente di invio), contribuendo a rendere comunque prolifica e funzionale la categoria in ambito italiano, funzionalità che sembrerebbe aumentare progressivamente nel tempo.<sup>(93)</sup>

Lo scambio fra autore e destinatario, in definitiva, non si configura come una dinamica consueta, com'è stata spesso definita, né nella produzione lirica galloromanza né in quella italiana del XIII secolo, ma sembra comunque da tenere in considerazione anche (e soprattutto) per la lirica italiana, dove il dialogo poetico non risulta concentrato in un solo testo, bensì si dirama su più componimenti, risultando maggiormente complesso da sistematizzare rispetto a quello della lirica provenzale e anticofrancese, articolato generalmente in una sola unità testuale. Come mostrano gli esempi di *S'eo trovasse Pietanza*, *In ogni membro* e *Fresca rosa novella*, le rubriche con duplice riferimento onomastico – siano esse volte a indicare l'invio di un componimento svincolato da un dialogo più ampio, l'avvio o lo sviluppo di una tenzone,

<sup>(92)</sup> Rispetto all'ipotesi che si tratti di una dedica o di un invio Brugnolo annota: «in altri termini, se Dante fosse davvero il destinatario di *Fresca rosa novella*, la rubrica dovrebbe suonare, a rigore (a norma cioè delle abitudini del Chigiano), così: "Guido Cavalcanti a Dante", o meglio "Guido Cavalcanti / a Dante"», *ibid.*, p. 40.

<sup>(93)</sup> Si veda in proposito il contributo di Claudio Giunta nel presente volume.

o ancora la collaborazione autoriale o il rimaneggiamento – sembrano avere effettivamente avuto un'incidenza sulla discordanza attributiva, benché né gli invii di componimenti né le varie forme di collaborazione fra autori siano individuabili chiaramente come la causa univoca o primaria delle divergenze di attribuzione.

MARGHERITA BISCEGLIA

Università di Roma "Tor Vergata"



SERIE ALFABETICHE E DISCORDANZE ATTRIBUTIVE  
NELLA TRADIZIONE DEI SICILIANI.  
INDAGINI IN CORSO

*Abstract*

The essay examines divergences in the attribution of several Sicilian compositions as transmitted in the early lyric anthologies: Palatine ms (BNCF, Banco Rari 217), Vatican ms (Vat. lat. 3793) and Laurentian ms Redi 9. It further analyzes specific organizational and codicological features of Vat. lat. 3793 and Laurenziano Redi 9, which may indicate that, in their Sicilian antecedent, the poems were – at least in part – arranged according to the alphabetical order of the initial letter of the *incipit*, as is the case of the Palatine ms.

*Keywords:* Sicilian School; Manuscript Tradition of Sicilian Texts; Banco Rari 217; Vaticano Latino 3793; Laurenziano Redi 9



In questa relazione vorrei soffermarmi su alcuni dubbi – più che ipotesi – in me sorti durante il lavoro di analisi del *corpus* siciliano, nell'ambito del progetto PRIN che ha dato vita all'organizzazione di questo convegno.

Punto di partenza di queste mie considerazioni sarà la sezione delle canzoni di P, il canzoniere palatino (Firenze, Biblioteca nazionale centrale, Banco Rari 217, ex Palatino 418); di essa le sole canzoni dei Siciliani e, ancor più nello specifico, soprattutto la serie che le raduna secondo ordine alfabetico di iniziale.<sup>(1)</sup>

---

(1) Le poche ballate presenti fra le canzoni di P non pertengono ai Siciliani.

La scelta di P è dipesa innanzitutto – ma non unicamente – dalla critica rivolta a questo canzoniere, considerato di fatto, soprattutto da Contini in poi, il meno affidabile per quanto riguarda le attribuzioni («infido» per Contini, vd. *infra*),<sup>(2)</sup> contro l'invece organico V (Città del Vaticano, Biblioteca apostolica vaticana, Vat. lat. 3793). Ciò ha determinato la tendenza ormai consolidata a prediligere nell'edizione di un componimento delle nostre Origini, in condizione anche "paritaria", l'attribuzione proposta da V rispetto a quella conservata in P, pur a volte eleggendo a manoscritto base dell'edizione proprio quest'ultimo. Non si considereranno, se non in limitati casi e assai superficialmente, le discussioni ecdotiche che hanno riguardato i testi che andremo a citare, parimenti mi sottrarrò dal sempre vivo dibattito sulle discordanze attributive determinate dalla possibile compresenza originaria del nome dell'autore del testo e suo destinatario, avviato da Monaci.

Per quanto riguarda la condizione di "stretta sicilianità" delle canzoni all'interno della sezione, mi sono attenuta al *corpus* dei poeti considerati "propriamente" siciliani accolto nell'edizione de *I poeti della Scuola siciliana*, del 2008, diretta da Costanzo Di Girolamo: nel suo primo volume, integralmente dedicato all'edizione critica dell'opera di Giacomo da Lentini, a cura di Roberto Antonelli; e nel secondo che accoglie l'edizione dei *Poeti della corte di Federico II*.<sup>(3)</sup> Ricordo che il *corpus* dei Sici-

---

(2) G. CONTINI, *Questioni attributive nell'ambito della lirica siciliana*, in *VII Centenario della morte di Federico II imperatore e re di Sicilia*. Atti del Convegno internazionale di studi federiciani (Università di Palermo, Catania e Messina, 10-18 dicembre 1950), a c. del Comitato esecutivo, Palermo, Stabilimento d'Arti Grafiche A. Renna, 1952, pp. 367-395, p. 394, n. 39.

(3) Non considerando quindi, se non per alcuni richiami, i poeti siculo-toscani inclusi nel terzo volume; cfr. *I poeti della Scuola siciliana*, ed. promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, ed. critica con commento dir. da C. DI GIROLAMO, 3 voll., Milano, Mondadori, 2008, vol. I: *Giacomo da Lentini*, ed. critica con commento a c. di R. ANTONELLI; vol. II: *Poeti della corte di Federico II*, ed. critica con commento dir. da C. DI GIROLAMO; edd. a c. di G. BRUNETTI, C. CALENDÀ, A. COMES, A. FRATTA, F. LATELLA, G. MACCIOCCA, M. PAGANO, S. RAPISARDA, M. SPAMPI-

liani riconosciuto in questa edizione «coincide sostanzialmente con quello edito da Panvini, che costituisce il canone corrente e un condiviso modello di riferimento»,<sup>(4)</sup> pur assunte le «poche necessarie correzioni» apportate da Antonelli nel suo *Repertorio metrico della Scuola poetica siciliana*, come l'inserimento di *Lo mio core che si stava*, in P di Bonagiunta, in V di Ruggeri d'Amici, e la distinzione degli «autori e componimenti assegnabili alla Scuola siciliana vera e propria (i "Federiciani") dai cosiddetti "Siculo-toscani"». <sup>(5)</sup> Si deve comunque considerare, rispetto all'edizione di Panvini, la sostanziale eliminazione della sezione delle «Poesie di dubbia attribuzione», perlopiù accolte nell'edizione del 2008 nei *corpora* d'autore, alcune ancora dubitativamente. <sup>(6)</sup>

Infine, poiché parleremo di rubriche, si ricorda che in P è stato lo stesso copista a vergarle. <sup>(7)</sup>

La sezione di P riservata alle canzoni (testi 1-104) principia con una serie dedicata a Guittone (P 1-8), <sup>(8)</sup> se-

NATO BERETTA; vol. III: *Poeti siculo-toscani*, ed. critica con commento dir. da R. COLUCCIA; edd. a c. di M. BERISSO, A. FRATTA, R. GUALDO, S. LUBELLO, appendice a c. di P. LARSON.

<sup>(4)</sup> Dall'*Avvertenza dei curatori*, R. ANTONELLI, C. DI GIROLAMO, R. COLUCCIA, ad apertura dei tre volumi dell'edizione *I poeti della Scuola siciliana* cit., p. XII.

<sup>(5)</sup> R. ANTONELLI, *Repertorio metrico della Scuola poetica siciliana*, Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, 1984, p. xxvi e n. 42.

<sup>(6)</sup> B. PANVINI, *Le rime della Scuola siciliana*, 2 voll., Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1962-1964, vol. I, *Introduzione, Testo critico, Note*, pp. 401-456 e p. XLIV: «La sezione quarantatreesima comprende trenta componimenti che o non sono concordemente attribuiti allo stesso poeta o per la paternità dei quali, quando vien fatto un solo nome d'autore, sussistono gravi e validi dubbi»; sulla selezione operata da Panvini, cfr. di A. MONTEVERDI, *Scuola siciliana e questioni attributive*, in «Cultura neolatina», XXIII (1963), pp. 90-100.

<sup>(7)</sup> T. DE ROBERTIS, *Descrizione e storia del canzoniere Palatino*, in *I canzonieri della lirica italiana delle Origini*, a c. di L. LEONARDI, 4 voll., Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2000-2001, vol. IV, *Studi critici*, pp. 319-350, p. 336: «Il copista al lavoro è uno solo e a lui si devono anche tutte le rubriche».

<sup>(8)</sup> In realtà i componimenti di Guittone sono in numero maggiore, poiché «Il copista trascrive in forma di canzone il testo di cinque so-

guita dal testo adespoto, *Umile core e fina e amoroso* (P 9), in V 45 attribuito a Iacopo Mostacci; il nome di Iacopo Mostacci compare comunque in P, nel margine esterno destro, vergato in inchiostro scuro e in una scrittura minuta.<sup>(9)</sup> Il canzoniere palatino procede, quindi, con la serie dei testi distribuiti secondo ordine alfabetico della lettera incipitaria (P 10-63)<sup>(10)</sup> – a volte all'ordine partecipano anche le lettere seguenti – dove prevalgono gli autori siciliani.<sup>(11)</sup> Segue quindi un gruppo apparentemente meno organizzato, dove invece prevalgono poeti toscani e dove l'adespotia è più intensa (P 64-88): delle venticinque canzoni dieci sono infatti prive di rubrica attributiva, e di esse solo quattro sono nel *corpus* dei Siciliani: due sono *unica* di P (66 e 75); una, *La mia amorosa mente* (P 79), è presente anche in V 270, sempre adespota; l'ultima, *Contra lo meo volere* (P 74), in V 36 ed L (Firenze, Biblioteca laurenziana, Redi 9) 73 è assegnata a Paganino da Serzana. Delle restanti quindici solo due sono riferite da P a Siciliani: *Poi no mi val merzé né ben servire* (P 71: *merçede*) a Guido delle Colonne (in L 113 a Giacomo da Lentini, in V 16 acefala, ma nell'indice, fra le canzoni di Giacomo, i primi due versi) e *Blasmomi de l'amore* (P 64), qui come in L 72 – ma in questo codice su indicazione seriore – attribuita a Rinaldo d'Aquino; invece confermata da Berisso nell'edizione del 2008 al siculo-toscano Tiberto Galliziani,<sup>(12)</sup> secondo la rubrica di V 110, a favore del quale gioca innanzitutto la condizione

---

netti di Guittone (nn. 8-8d), identificandoli come altrettante strofe», *Il canzoniere Palatino. Biblioteca nazionale centrale di Firenze, Banco Rari 217, ex Palatino 418*, riproduzione fotografica a c. di L. LEONARDI, in *I canzonieri della lirica italiana delle Origini* cit., vol. III, p. xv.

<sup>(9)</sup> *Ibid.*, p. xvi: «da una mano coeva, che potrebbe essere la stessa del copista».

<sup>(10)</sup> *Gioia né ben non è sença conforto* di Bonagiunta Orbicciani (P 55), all'interno della serie di canzoni con iniziale S, parrebbe l'unica eccezione.

<sup>(11)</sup> Tranne per le serie di testi 41-45 e 53-56, dove fra altri predomina Bonagiunta Orbicciani (45 è 53-56).

<sup>(12)</sup> *Tiberto Galliziani di Pisa*, ed. a c. di M. BERISSO, in *Poeti della siculo-toscani* cit., pp. 114-115.

pisana di alcune rime, già considerata da Panvini<sup>(13)</sup> e Contini; quest'ultimo per la scelta attributiva fa appello anche all'organicità di V (vd. *infra*). La sezione delle canzoni termina nuovamente con un gruppo guittoniano (P 89-98), seguito da sei componimenti (P 99-104), di cui il primo, *unicum* di P, è acefalo – come privo dei versi finali è l'ultimo testo (P 98, *Ora vegna a la danza*) del precedente gruppo guittoniano – per la caduta di una carta; dei successivi due adespoti in P 100-101, il secondo è attribuito in V 44 a Iacopo Mostacci: *A pena pare ch'io saccia cantare*; a chiudere, *Amor, che lungiamente m'ài menato* e *Ancor che ll'aigua per lo foco lasse*, assegnate al giudice Guido delle Colonne in P 102 e 104 e intervallate da *O tu, de nome Amor, guerra de fatto* di Guittone (P 103), priva dei primi otto versi ancora per la caduta di una carta.<sup>(14)</sup>

Riassumendo, il canzoniere palatino assegna ad autori "strettamente siciliani", secondo il *corpus* sopra indicato, trentaquattro canzoni: trenta di queste sono racchiuse nella parte alfabetica; delle quattro che si trovano nella parte non alfabetica, tre sono attribuite a Guido delle Colonne: *Poi non mi val merzé né ben servire* (P 71), *Amor, che lungiamente m'ài menato* (P 102) e *Ancor che ll'aigua per lo foco lasse* (104). Infatti, una sola delle quattro canzoni riferite a Guido delle Colonne (P 36), *La mia vit'è sì fort'e dura e fera* (adespota in V 77), segue l'ordine alfabetico e chiude la sezione che raccoglie i testi con iniziale L. La quarta è *Blasmomi de l'amore* (vd. *supra*).

(13) PANVINI, *Le rime della Scuola siciliana* cit., pp. XLVII-XLVIII.

(14) Le due carte cadute componevano un bifolio interamente perduto: la prima fra le attuali cc. 58 e 59 e il suo riscontro fra le attuali cc. 60 e 61. Sull'entità materiale e testuale della lacuna, cfr. soprattutto DE ROBERTIS, *Descrizione e storia del canzoniere Palatino* cit., in part. pp. 318-319. Secondo Massera (*Una ballata sconosciuta di Buonagiunta Orbicciani*, in «Rassegna bibliografica della letteratura italiana», XIV [1906], pp. 210-216) il componimento 99 potrebbe corrispondere alla ballata dell'Orbicciani *Fermamente intesa*, della quale il Trissino riporta oltre all'incipit quattro versi, cfr. *La poetica di M. Giovan Giorgio Trissino*, stampata in Vicenza, per Tolomeo Ianiculo, 1529, cc. XXIVv-XXVr.

Solo *a latere* si può notare che il siculo-toscano Inghilfredi è periodicamente presente nella zona alfabetica con i suoi sei componimenti, di cui cinque *unica* del canzoniere palatino, mentre rimane quasi “isolato”, nel settore non alfabetico, *Dogliosamente e con gran malenanza* (P: *allegrança*), attribuito in P 86 a Fredi da Lucca (privo di rubrica in V 98) e ricondotto a Inghilfredi da Annalisa Marin, così incluso nel *corpus* di questo poeta, anche se dubitativamente, da Berisso.<sup>(15)</sup>

Di queste trentaquattro canzoni trentadue sono anche in V, che manca di *Ormäi quando flore* attribuita a Rinaldo d'Aquino in P 46, unica attestazione, e di *Ancor che ll'aigua* assegnata in P 104, come in L 66, a Guido delle Colonne. Con *Ancor che ll'aigua* si chiude la sezione di P dedicata al genere canzone. Dei trentadue testi condivisi da P e V, solo dodici convergono nell'attribuzione, tredici se si include *Vostra orgogliosa cera* (P 62 e V 33) per la probabile coincidenza delle attribuzioni: «Arrigus diuitis» di P e «Notaio arigo testa dalentino» di V.<sup>(16)</sup> Non si considera invece il caso di *S'eo trovasse Pietanza*, la cui rubrica in P 58 riporta: «Rex hentius: Semprebon[us]. not[arius] bon[oniensis].», mentre quella di V solo «Ser nascimbene dibologna».<sup>(17)</sup> In cinque altri casi, non proposti da L, V presenta adespotia rispetto a un'attribuzione di P; per i restanti quattordici, l'attribuzione in P e V è discordante e il canzoniere vaticano propone anche i nomi non altrimenti noti (se non grazie alla sua testimonianza) di Tiberto Galliziani e Guglielmo Beroardi: la canzone *Già lungiamente, Amore*, assegnata a Giacomo da Lentini in P 28, è in V III appunto attribu-

<sup>(15)</sup> *Le rime di Inghilfredi*, a c. di A. MARIN, Firenze, Leo Olschki Editore, 1978, p. 15, e *Inghilfredi*, ed. a c. di M. BERISSO, in *Poeti siculo-toscani* cit., p. 562.

<sup>(16)</sup> *Arrigo Testa*, ed. a c. di C. CALENDIA, in *Poeti della corte di Federico II* cit., pp. 235-236, e CONTINI *Questioni attributive* cit., p. 392.

<sup>(17)</sup> Per la questione del duplice nome si rimanda ai contributi qui pubblicati di Margherita Bisceglia ed Elisa Verzilli.

ita al Galliziani e in L 60 a Ruggeri d'Amici. Secondo Contini è ancora «decisiva» l'organicità di V:

In pro del Galliziani, debole è l'argomento del TALLGREN, V 355,<sup>(18)</sup> cavato da *bellezze* plurale (v. 10); contro Giacomo sta l'alternanza di settenari e ottonari, che non si verifica mai nelle canzoni autentiche del Notaio. Qualora il raggruppamento VP fosse sicuro, si avrebbe una testimonianza per Ruggeri, mezza per Tiberto, mezza per il Notaio. Decisiva è solo l'organicità di V.<sup>(19)</sup>

E lo stesso vale per *Blasmomi de l'amore*. Infatti, se Castellani<sup>(20)</sup> e, poi, Berisso<sup>(21)</sup> confidano nel possibile scambio attributivo autore/destinatario (nel caso, originariamente destinatario Rinaldo), Contini sottolinea sempre il peso di V «attribuzionisticamente autorevole»:

Dirimente a favore del pisano Galliziani è (TALLGREN, VI 179)<sup>(22)</sup> la rima *-esse: -esse* da *-ezze* (vv. 73 ss.): in astratto militava per lui la testimonianza di mezza famiglia attribuzionisticamente autorevole (V) contro mezza poco autorevole (PCh) e un'anonima (L). Riesce confermato quanto si poteva sospettare, che cioè la mano seriore di L s'ispirò a un codice della tradizione PCh.<sup>(23)</sup>

E l'attribuzione al toscano Beroardi in V 179 di *Membrando ciò ch'Amore*, anteposta a quella di Pier delle Vigne di P 38, in virtù della rima di v. 45, proverebbe

<sup>(18)</sup> Il riferimento è a O. J. TALLGREN, *Sur la rime italienne et les siciliens du XIII<sup>e</sup> siècle. Observations sur les voyelles fermées et ouvertes*, in «Mémoires de la Société néo-philologique de Helsingfors», V (1909), pp. 235-374, p. 355.

<sup>(19)</sup> CONTINI, *Questioni attributive* cit., p. 393, a seguire Berisso, che considera «probabile, e non certa, la paternità di Tiberto Galliziani», affidata ancora, come concludeva Contini, all'organicità di V, cfr. l'ed. BERISSO cit., p. 128.

<sup>(20)</sup> A. CASTELLANI, *Grammatica storica della lingua italiana*, Bologna, il Mulino, 2000, vol. I, *Introduzione*, p. 512.

<sup>(21)</sup> Cfr. *Tiberto Galliziani*, ed. BERISSO cit., pp. 112 e 114-115.

<sup>(22)</sup> Il riferimento è a *Les poésies de Rinaldo d'Aquino, rimeur de l'École sicilienne du XIII<sup>e</sup> siècle*, éd. critique par O. J. TALLGREN, in «Mémoires de la Société Néo-philologique de Helsingfors», VI (1917), pp. 175-303, p. 179.

<sup>(23)</sup> CONTINI, *Questioni attributive* cit., p. 393.

definitivamente la reale attendibilità del Vaticano, contro il «più infido (...) in genere» Palatino:

Dirimente in favore d'un toscano, dunque del Beroardi, è *messe* in rima (v. 45), secondo il giusto argomento del Tallgren, V 359 (che per suo conto aggiunge *bellezze* plurale, ib.). Così è distrutta la parità di condizioni. È istruttivo constatare che, riservato il caso eccezionale di *h* [*S'eo trovasse*] (per cui del resto è difficile parlare di vero errore attributivo da parte di V, salvo la svista nella prima parte del nome), in tutti i casi meno uno, *j* (da risolvere perciò anch'esso secondo la norma più generale), gli argomenti convergono verso V. Il più infido, come faceva prevedere la sua struttura, si conferma in genere P ciò che va pertanto esteso a V<sup>2</sup>, alla Giuntina, alla *Poetica* trissiniana e, per la parte di tradizione comune, a Ch.<sup>(24)</sup>

In aggiunta, viene annullato l'unico riferimento a un certo Rosso da Messina, al quale P assegna *Lo gran valore e lo pregio amoroso* (34), in favore dell'attribuzione di questa canzone a Mazzeo di Ricco ancora nel «più preciso V»:

I dubbi attributivi sono da sciogliere senz'altro a favore del più preciso V, anche per la non remota possibilità di un fraintendimento o di una difficoltà di lettura della rubrica dell'antigrafo da parte di P: significativa la coincidenza della località nei due apografi e la parziale sovrapponibilità dei nomi Ricco e Rosso.<sup>(25)</sup>

Sono dodici le canzoni "siciliane" adespote di P. Sei trovano trovano attribuzione "siciliana" in V e due anche in L: *Umile core e fino e amoroso* (P 9) in V 45 di Iacopo Mostacci; *Allegramente canto* (P 13) in V 42 dello stesso e in L 123 di Iacopo d'Aquino; *Sovente Amore n' à ricuto manti* (P 57: S. A. *agio visto manti*) in V 17 attribuita a

<sup>(24)</sup> *Ibid.*, p. 394.

<sup>(25)</sup> Mazzeo di Ricco, ed. a c. di F. LAPELLA, in *Poeti della corte di Federico II* cit., p. 701; per i motivi stilistici che avvicinerrebbero la canzone a Mazzeo di Ricco, il rinvio è sempre a EAD., *Mazzeo di Ricco e la canzone «Lo gran valore e lo presio amoroso»*, in «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», 19 (2001), pp. 55-74.

Ruggeri d'Amici; *Uno disio d'amore sovente*, nell'indice di V fra quelle di Giacomo da Lentini; quindi, fuori dalla serie alfabetica: *Contra lo meo volere* (P 74) assegnata da V 36 ed L 73 a Paganino da Serzana; infine, *A pena pare ch'io saccia cantare* in V 44 di Iacopo Mostacci. Abbiamo, inoltre, cinque canzoni adespote e *unica* di P, a cui se ne aggiunge un'altra adespota sia in P 79 sia in V 270, *La mia amorosa mente*; tutte confermate fra i componimenti di anonimi siciliani anche nell'edizione del 2008. Invece, *l'unicum* adespoto *Per la fera membranza* è accolto nell'edizione del 2008 nel *corpus* federiciano, malgrado i tanti dubbi (forse troppi) espressi da Rapisarda e precedentemente, come noto, da altri.<sup>(26)</sup>

P condivide con L diciassette canzoni (quattordici della serie alfabetica) e solo una di esse (fuori della serie alfabetica) non è anche in V: *Ancor che ll'aigua per lo foco lasse*, ricordo, in L e P attribuita a Guido delle Colonne. Per nove (sette della serie alfabetica) L offre un'attribuzione alternativa a quella di P, concordando quattro volte con la parimenti divergente assegnazione di V, e tre di questi casi si trovano nella serie alfabetica; il quarto è l'assegnazione a Paganino da Serzana di *Contra lo meo volere*, che si oppone all'adespotia di P. Non è inclusa nel computo *Blasmomi de l'amore*, la cui attribuzione a Rinaldo d'Aquino in L è seriore (vd. *supra*); lo è invece *Poi no mi val merzé*, acefala ma nell'indice di V (vd. *supra*).

Infine, possiamo constatare che P concorda con L e V nell'attribuzione di sei sole canzoni, di cui quattro assegnate a Giacomo da Lentini (una dall'indice di V). Testi di paternità indubbia.

Al termine di questa assai sommaria carrellata, possiamo soffermarci sulle percentuali di discordanza estre-

---

(26) Panvini la inserisce fra le poesie di dubbia attribuzione, scelta contestata da MONTEVERDI, *Scuola siciliana e questioni attributive* cit., p. 94; per una sintesi della discussione attributiva cfr. *Federico II*, ed. a c. di S. RAPISARDA, in *Poeti della corte di Federico II* cit., pp. 480-481.

mamente alte; infatti, P concorda con V nell'attribuzione - solo - per circa un terzo delle canzoni in comune e con L - solo - per circa la metà. Luca Gatti ci ricorda le percentuali, invece assai più basse, che riguardano la tradizione occitana e oitanica, con una discordanza attributiva che per entrambe le tradizioni, esclusi gli anonimi, non arriva al 20%.<sup>(27)</sup> Pur nella consapevolezza che l'esiguità e la specifica localizzazione del *corpus* qui considerato può incidere su questi dati, tuttavia, colpisce la distanza delle percentuali, ancor più se per la lirica galloromanza, in generale,

alla crescita del numero di testimoni non sembra corrispondere un aumento proporzionale del numero di paternità concorrenti: anzi, i testi più ampiamente diffusi mostrano una maggiore stabilità attributiva, mentre il fenomeno della discordanza attributiva fra due o più autori si mantiene sorprendentemente costante (cioè non sembra legato alla dimensione della tradizione manoscritta).<sup>(28)</sup>

Importanti canzonieri oitanici, quali C (Bern, Burgerbibliothek, Cod. 389) e O (Bibliothèque nationale de France, fr. 846), riportano anch'essi i componimenti secondo ordine alfabetico, ma non presentano rubriche attributive, almeno in prima battuta; inoltre non possiamo sapere se fossero in origine forniti di un indice e, nel caso, quale organizzazione esso avesse. Tuttavia, l'esigenza di riportare l'indicazione autoriale è presente in entrambi i manoscritti. In O tale esigenza è assai tardiva, con l'inserimento di rubriche attributive e l'organizzazione di indici per mano del bibliofilo Jean-Pierre-Imbert Châtre de Cangé;<sup>(29)</sup> mentre in C è probabilmente una mano di appena mezzo secolo – forse meno – più tarda

<sup>(27)</sup> Nel suo contributo in questo volume, pp. 59-74, p. 60.

<sup>(28)</sup> *Ibidem*.

<sup>(29)</sup> «Cangé a lui-même annoté le ms., rédigé des tables alphabétiques, l'une pour les auteurs, l'autre pour les chansons anonymes (ff. A-Lv), et transcrit des chansons extraites de divers mss. (ff. 142-151v)», cfr. descrizione del manoscritto in <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc51094m>.

della principale a introdurre rubriche attributive e di genere.<sup>(30)</sup> D'altro canto, nell'indice disposto da Piero del Nero nella guardia posteriore dello stesso canzoniere palatino (c. 79 = 1<sup>r</sup>), al nome dell'autore seguono i numeri dei componimenti a lui assegnati.

Carla Battelli così descrive il tentativo da parte degli stessi compilatori di rispettare comunque un'organizzazione per autore all'interno dei due codici:

Nei canzonieri CO le antologie per autore sono rintracciabili in filigrana pur essendo questi manoscritti organizzati alfabeticamente per iniziale dell'*incipit*. I materiali in C tendono ad essere radunati in piccole serie d'autore, così che tutte le canzoni di un autore aventi la stessa lettera iniziale sono raggruppate (cfr. il gruppo di Gace Brulé sotto la lettera N). I testi di Jacques de Cambrai sono sempre collocati in apertura di sezione (lettere EFGHKLMNOR),<sup>(31)</sup> quelli di Jacques d'Amiens sono invece alla fine delle lettere BCG, all'inizio di H, verso la fine di S (a 8 testi dalla fine). Si dà anche il caso di alcune "forzature" nella disposizione in gruppi, e in questi casi il copista di C (ma tale sistemazione può risalire già ad un antecedente organizzato alfabeticamente di cui C è solo una copia) altera l'*incipit* in modo da collocare in posizione contigua canzoni che derivano dalla stessa fonte (...). Il canzoniere O, come è noto, rappresenta un incrocio tra l'organizzazione per autori e la predominante disposizione dei testi per ordine alfabetico d'*incipit*: all'interno delle sezioni per lettera vengono posti i testi di uno stesso autore, secondo la sequenza di [dei canzonieri] KNX (Thibaut de Champagne, Gace Brulé, Châtelain de Coucy. Seppure in modo non esplicito, il criterio delle raccolte per autore è operante quindi anche in questo manoscritto. Insomma, la disposizione dei testi in base alla paternità sembra tutto sommato il sistema prediletto nella pratica scrittoria delle antologie francesi due-

<sup>(30)</sup> La mano «b» schreibt mindestens vier, vermutlich ein halbes Jahrhundert spätere Nachträge (...) sowie die jeweils an den Rand gesetzten schwarzen Rubriken», cfr. descrizione del manoscritto in <https://www.e-codices.unifr.ch/en/description/bbb/0389/Mittenhuber>.

<sup>(31)</sup> Forse perché canzoni religiose, cfr. anche lo stesso L. GATTI, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trovierica*, pref. di L. FORMISANO, Roma, Sapienza Università Editrice, 2019, p. 47: «Molto spesso [in C] l'inizio di sezione è inaugurato da canzoni religiose, anche attribuite a Jaque de Cambrai».

centesche, proprio come in quelle, di poco più tarde, che accolgono la lirica provenzale ed italiana.<sup>(52)</sup>

Altresì nella sezione alfabetica di P parrebbero comunque rinvenibili i tentativi di avvicinare i testi di uno stesso autore. La sequenza più lunga è quella composta dalle canzoni 53-56, tutte attribuite da P a Bonagiunta Orbiccianni. Sovviene inoltre il caso "ibrido" del canzoniere provenzale E (Bibliothèque Nationale de France, fr. 1749), nel quale i componimenti sono riuniti, senza un ordine apparente, in *corpora* d'autore, che si succedono secondo ordine alfabetico dei nomi; dopo gli iniziali poeti canonici, troviamo, infatti, in successione alfabetica: Arnaut Daniel, Arnaut de Maruoill, Arnaut Tintinhac, *etc.*

Riprendendo così di nuovo le parole di Contini, possiamo forse dire che il canzoniere palatino è «infido» per la sua stessa struttura, perché alla disposizione dei testi in ordine alfabetico dell'iniziale di *incipit* ha voluto aggiungere l'attribuzione autoriale; soluzione evitata dai canzonieri oitanici C e O. E se, come oggi ci ricordava Roberto Antonelli, la seriazione alfabetica può aver contribuito a mischiare le cose nella tradizione a iniziare dalle rubriche dei componimenti, peraltro possiamo aggiungere che un canzoniere – e così anche un indice – del tutto privo di riferimenti autoriali evita elegantemente di presentare attribuzioni errate, e risulta essere di fatto una scappatoia per chi vaga ancora alla ricerca di attribuzioni più o meno certe.

L'importanza dell'apparato decorativo di P è cosa nota e Maria Luisa Meneghetti ci ha mostrato l'altrettanto importante interazione fra le iniziali miniate di questo codice e il testo.<sup>(53)</sup> Teresa De Robertis analogamente riconosce la stretta connessione fra la dimensione delle

<sup>(52)</sup> M. C. BATTELLI, *Le antologie poetiche in antico-francese*, in «Critica del Testo», II (1999), fasc. 1, pp. 141-180, pp. 156-158.

<sup>(53)</sup> M. L. MENEGETTI, *Il corredo decorativo del canzoniere palatino*, in *I canzonieri della lirica italiana delle Origini* cit., vol. IV, pp. 393-415, p. 398 ss.

iniziali e la disposizione della scrittura, tale da rendere «realistico immaginare» che la «prima decisione del copista» che ha regolato «la convivenza tra illustrazione e scrittura» sia stata governata «da un accordo di massima col miniatore». <sup>(34)</sup> La definizione degli spazi ad uso delle rubriche sembrerebbe essere stato invece un lavoro piuttosto meccanico, per il quale il copista, possiamo ipotizzare, non dovesse essere necessariamente a conoscenza delle rubriche attributive stesse che avrebbe dovuto in seguito introdurre, proprio perché lo spazio lasciato non dipende direttamente dalla rubrica e questa, come accade anche in altri codici, a volte eccede lo spazio riservatole, a volte non lo riempie affatto. Nel caso di P, le rubriche, in inchiostro rosso, sono state inserite non solo in un momento successivo alla trascrizione dei componimenti ma «anche all'intervento del decoratore». <sup>(35)</sup> Il copista ha lasciato il più delle volte un rigo vuoto fra canzone e canzone per poter introdurre in un secondo momento la rubrica, mentre in altri casi ha omesso tale spazio e questo diverso comportamento

dipende da quanto spazio sia rimasto nella riga di chiusura della canzone che precede: finché il finale di una canzone rimane entro i limiti di quelle che saranno le dimensioni della miniatura sottostante, il copista può anche decidere di non sprecare spazio saltando una riga. In tal caso la rubrica della nuova canzone si disporrà a fianco dell'ultimo verso o delle ultime parole della canzone precedente. <sup>(36)</sup>

In V, invece, la copia della rubrica precede immediatamente la copia dei componimenti, possibilità concessa dall'utilizzo per entrambi gli atti scrittori del medesimo inchiostro: «Il copista prima preparò i quaderni, destinandoli in linea di principio ciascuno ad un autore o ad un gruppo di autori, poi copiò i componimenti, a co-

<sup>(34)</sup> DE ROBERTIS, *Descrizione e storia del canzoniere Palatino* cit., p. 325.

<sup>(35)</sup> *Ibid.*, p. 328.

<sup>(36)</sup> *Ibid.*, p. 329.

minciare dalla rubrica, quindi numerò le canzoni, stese l'indice e, forse, provvide alla rilegatura dei fascicoli». <sup>(37)</sup> Infatti, l'organizzazione del canzoniere vaticano è frutto del progetto storico, geografico e culturale di un « appassionato cultore di poesia », probabilmente lo stesso copista, capace di disporre cronologicamente « secondo ranghi significativi, gli autori e i loro componimenti (rispettando per di più con molta attenzione le attribuzioni delle fonti) ». <sup>(38)</sup> Tuttavia, altrettanta attenzione all'autore e al riferimento autoriale non mi pare traspaia dall'indice di V, dove il copista omette del tutto il nome dei poeti in favore della scrittura dei primi versi dei componimenti. Quindi, un indice di cui si può usufruire solo insieme al canzoniere stesso, se si vuole risalire al nome del poeta che ha dato vita all'opera elencata, senza dover far ricorso all'eventuale propria pregressa conoscenza dei testi relati dal codice. Parimenti, è un indice di cui non si ha ragione di far copia per memoria esterna, poiché gli *incipit* non sono in esso ricondotti espressamente ad un autore, né tantomeno sono elencati secondo ordine alfabetico. Tuttavia, non si può escludere che il copista di V abbia inteso solo riproporre una formula di indicizzazione, nel caso già in uso, attenta ai soli *incipit*.

Antonelli ritiene più probabile una stesura dell'indice di V (da ora anche V<sup>1</sup>, cfr. ed. Antonelli) successiva – « di seguito » – alla numerazione dei componimenti che contestuale. L'indice, inoltre, parrebbe essere stato redatto

proprio sul testo già preparato dallo stesso copista, malgrado notevoli e frequenti difformità, per la quasi totalità dovute a banalizzazioni o fiorentinismi. I pochi casi più complessi sono comunque spiegabili sempre in modo autorelazionale, per correzione semiautomatica o facile (...). <sup>(39)</sup>

<sup>(37)</sup> R. ANTONELLI, *Struttura materiale e disegno storiografico del canzoniere vaticano*, in *I canzonieri della lirica italiana delle Origini* cit., vol. IV, pp. 3-23, p. 3.

<sup>(38)</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>(39)</sup> *Ibid.*, p. 3.

Infatti, «non sembra che vi sia un solo caso in cui si possa dire che V<sup>1</sup> abbia corretto V grazie alla lettura di un comune antecedente o all'aiuto di altri manoscritti».<sup>(40)</sup> D'altro canto, l'assetto di V è il risultato di «un lavoro *in progress* che mal si concilierebbe con una copia da fonte già ordinata nello stesso modo».<sup>(41)</sup>

Invece, che P si sia servito almeno di una fonte già disposta nello stesso modo, Contini lo supponeva già nel 1952, sulla base di «due consecuzioni comuni» a P e Ch:

per quanto difficile sia ricostruire la fonte comune a P (in buona parte alfabetico) e Ch (che riunisce i siciliani per autori, cominciando dai principi), si constata che esistono tuttavia due consecuzioni comuni, quelle di P 10 («Notar Iacomo», *Amando lungamente*) – 11 (Piero, *Amor da cui*) e Ch 234 («Notaro Giachomo da Lentino», *Amando lungiamente*) – 235 (id., *Amor da chhui*): P 32 («Maceo di Ricco da Messina», *La benaventurosa innamoranza*) – 33 (id., *Lo core innamorato*) e Ch 243 («Maçceo del Riccho di Messina», *La b. i.*) – 244 (id., *Lo c. i.*). Nel secondo caso l'ordine è inverso rispetto a quello di V (80, 79). Non è troppo ardito inferire che l'antenato di P Ch fosse, per questa parte, già alfabetico, e che Ch abbia attribuito la canzone 235 all'autore di quella che in esso la precedeva.<sup>(42)</sup>

E infatti i casi di discordanza attributiva fra Siciliani di P e Ch sono assai limitati: solo tre, e vedono in Ch l'attribuzione a Giacomo da Lentini di *Amor, da cui move tutora e vene* (P 11: Pier delle Vigne), *Poi tanta conoscenza* (P 49: Iacopo Mostacci) e *In un gravoso affanno* (P 31: Ruggeri d'Amici). P e Ch concordano invece in

(40) R. ANTONELLI, *Il Vat. lat. 3793 e il suo copista. Studiare i descritti: prime impressioni*, in *Scrivere, leggere, conservare. A colloquio con Armando Petrucci*, a c. di N. CANNATA, M. SIGNORINI («Studi romanzi», X [2014]), pp. 141-154, p. 153; e segue Id., *Il cod. Vat. lat. 3793 e il suo copista*, 2, in «Studi romanzi», XII (2016), pp. 207-229, p. 207: «(...) si è dimostrata la sicura derivazione dell'indice del Vaticano lat. 3793 (...) dal testo del manoscritto (...) e quindi l'identità del copista».

(41) Id., *Struttura materiale e disegno storiografico* cit., p. 22.

(42) CONTINI, *Questioni attributive* cit., p. 381. Su un antenato di P e Ch già alfabetico anche B. PANVINI, *Studio sui manoscritti dell'antica lirica italiana*, in «Studi di Filologia italiana», XI (1953), pp. 5-131, pp. 36-39, e ANTONELLI, *Repertorio metrico della Scuola poetica siciliana* cit., pp. XXXIII-XXXIV.

undici casi e “parzialmente” nel caso di *S'eo trovasse Pietanza*, attribuito in Ch solo a Semprebene da Bologna.

La seriazione dei testi secondo ordine alfabetico della lettera incipitaria parrebbe stabilire nei canzonieri una *imminutio* autoriale all'interno del connubio poeta/testo, a volte tale da determinare la “rimozione” del nome stesso del poeta, come accaduto negli oitanici C e O, pensati come “canzonieri anonimi”.<sup>(43)</sup> Forse per necessità o più semplicemente perché di gran parte della lirica francese la tradizione manoscritta non ci dà comunque indicazioni di paternità. Cito i dati dallo studio del 2019 di Luca Gatti: «Il corpus della lirica oitanica, se si escludono i testi dialogici, è costituito da 2862 componimenti; di questi, 1802 (il 63% circa) sono senza attribuzione».<sup>(44)</sup>

Luciano Formisano, riferendosi alla pratica editoriale moderna di riordinare alfabeticamente i componimenti, nello specifico dei trovieri, ritiene che tale modalità debba essere adottata solo come un'*extrema ratio* «là dove la dispersione della tradizione manoscritta non permetta di individuare un ordinamento di base».<sup>(45)</sup> Mi sembra una considerazione riferibile altresì alle raccolte antologiche di altri tempi, perché forse anche l'ordinatore dell'antenato di P e Ch, di fronte alla dispersione della tradizione siciliana da rimettere insieme, si è deciso a ricorrere alla modalità alfabetica, ad essa affidandosi almeno inizialmente, nel mentre attendeva al reperimento delle attribuzioni. O forse l'aggiunta delle rubriche è avvenuta appena più in basso nella tradizione e più vicino a questi due codici, nella direzione della più generale attenzione all'autorialità, comunque presente in

<sup>(43)</sup> Ripropongo un'espressione di Luca Gatti (*Repertorio delle attribuzioni discordanti* cit., p. 30), il quale però la riserva al solo C.

<sup>(44)</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>(45)</sup> L. FORMISANO, *Prospettive di ricerca sui canzonieri d'autore nella lirica d'oïl*, in *La filologia romanza e i codici*. Atti del Convegno (Messina, 19-22 Dicembre 1991), a c. di S. GUIDA, F. LATELLA, 2 voll., Messina, Sicania, 1993, vol. I, pp. 131-152, p. 133.

altri canzonieri (e forse le *vidas* anteposte al *corpus* del trovatore – come ad es. nel canzoniere occitano A, della Biblioteca apostolica vaticana, Vat. lat. 5232 – ne sono l'espressione estrema).

Lasciando ora questi dubbi di percorso, possiamo solo notare che una *imminutio* anche scrittoria del nome stesso del poeta potrebbe forse spiegare almeno alcuni casi di discordanza. Rubriche in cui non solo il nome del poeta appariva ridotto all'iniziale puntata (o alle prime lettere) – come nel canzoniere provenzale R (Bibliothèque nationale de France, fr. 22543) –, ma anche il toponimico, il patronimico *etc.*, potrebbero aver indotto alcuni casi di discordanza attributiva, come ad esempio quello di *In gravoso affanno*, assegnata da P 31 a Ruggeri d'Amici e da V 28 a Rinaldo d'Aquino, e nel *corpus* di questi inserita; si tratta infatti di un caso in cui entrambe le iniziali coincidono.<sup>(46)</sup> Parimenti l'eventuale presenza dell'iniziale M in funzione del titolo «Messer», molto presente in P, potrebbe aver contribuito alla nascita di equivoci. Un sospetto ricade su *Lo gran valore e lo pregio amoroso*, assegnata da P 34, dopo due testi attribuiti a Mazzeo di Ricco da Messina (vd. *supra*), a Rosso da Messina (da notare però che nell'iniziale miniata prevale decisamente il colore rosso, a iniziare dallo sfondo, le vesti della dama e del poeta), e in V 83 ancora di Mazzeo, all'interno del suo *corpus*. Risulta pertanto interessante la sequenza P 30-34:

30 – «Mess(er) Rainaldo daquino»

31 – «Mess(er) ru / Gieri damici»

---

<sup>(46)</sup> Per quanto riguarda il *corpus* trobadorico, il 26% dei casi di discordanza attributiva è conseguenza, secondo Pulsoni, dell'omonimia: «nella maggioranza dei casi i nomi degli autori coinvolti hanno la stessa lettera iniziale, quando non siano addirittura identici. Ciò dipende con ogni probabilità dal fatto che negli antecedenti degli odierni canzonieri le rubriche attributive erano abbreviate. Non si tratta di un'ipotesi formulata su base solo teorica, considerato che esse sono tuttora presenti in codici come R o nelle tavole di C», cfr. C. PULSONI, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trobadorica*, Modena, Mucchi, 2001, p. 13.

- 32 - «Maçeo di riccho damessina»  
 33 - «Maçeo di ricco damessina»  
 34 - «Rosso da messina»

seguita da P 35: «Mess(er) piero daleuigne», P 36: «Mess(er) Guido iudice dalecolonne», etc. Così, *Amore*, avendo interamente voglia la troviamo in P 12 attribuita a «Messer Raineri da palermo» (fra altri «Messer») in L 62 e V 78 a Mazzeo di Ricco.

Mi sembra ora opportuno soffermarmi su V, in quanto forse anche nell'ordinamento di questo codice, così organico e attento all'*autorialità*, può scorgersi almeno un residuo di ordine alfabetico per iniziale di *incipit*, sempre che non si tratti ovviamente di una pura casualità. Infatti, i sette testi che vanno da V 38 a V 44 iniziano con la lettera A. Il termine esordio *Amore* è il più frequente e torna tre volte:

- 38 - *Amore, in cui disio ed ò speranza* - Pier delle Vigne  
 39 - *Assai cretti celare* - Stefano Protonotaro  
 40 - *Amor, da cui move tutora e vene* - Pier delle Vigne  
 41 - *Al cor m'è nato e prende uno disio* - Iacopo d'Aquino  
 42 - *Allegramente canto* - Iacopo Mostacci  
 43 - *Amor, ben veio che mi fa tenere* - Iacopo Mostacci  
 44 - *A pena pare ch'io saccia cantare* - Iacopo Mostacci

Gli ultimi tre componimenti della serie, attribuiti a Iacopo Mostacci, aprono in V anche il *corpus* di questo poeta, che si conclude con altre tre canzoni:

- 45 - *Umile core e fino e amoroso* - Iacopo Mostacci  
 46 - *Di sì fina ragione* - Iacopo Mostacci  
 47 - *Mostrar voria in parvenza* - Iacopo Mostacci

Troviamo quindi attribuita a Re Federigo *Dolze meo drudo, unicum* di V (48), e di seguito due canzoni assegnate a Ruggerone da Palermo:

- 49 - *Oi lasso! non pensai* - Ruggerone da Palermo  
 50 - *Ben mi deggio alegrare* - Ruggerone da Palermo

Sulla paternità della prima, *Oi lasso! non pensai*, si è dibattuto molto, in quanto attribuita da L, unico altro codice a conservarla, a «Rex Federico»; e molto si è discusso pure sull'identità di questo re Federico, se si tratti dello stesso imperatore o di suo figlio illegittimo Federico d'Antiochia. La seconda ipotesi, sostenuta fra altri da Debenedetti,<sup>(47)</sup> è contraddetta da Monteverdi<sup>(48)</sup> e, quindi, da Contini che, nella situazione di parità di condizione stabilita tra L e V, stima migliore la *difficilior* Ruggerone da Palermo rappresentata dal codice vaticano.<sup>(49)</sup>

Chiudono, quindi, il terzo fascicolo i componimenti V 51-53: il primo, *De la mia dissianza*, attribuito a Federico II, e gli ultimi due privi di rubrica, secondo uso di V a fine fascicolo:

- 51 - *De le mia dissianza*
- 52 - *Di dolor convien cantare*
- 53 - *De la primavera*

Le canzoni sopra elencate, che in V portano i numeri 38, 39, 40, 42 e 49, si trovano anche all'interno di una più ampia e famosa serie di componimenti che congiunge i canzonieri L e V, riguardo alla quale si è protratta altra annosa discussione; qui vi accennerò unicamente per sommi capi, i più utili al nostro discorso.

Come noto, nelle sue aggiunte fiorentine, nella parte del codice dedicata alle canzoni, L si avvicina assai a V, mostrando per esse di dipendere dallo stesso suo modello (ricordo che la lezione dei due codici in questa zona a volte è pressoché identica). Le canzoni che L seleziona dall'antecedente comune a V - tutte di autori siciliani, chiara traccia di una raccolta di questi poeti arrivata o

(47) S. DEBENEDETTI, *Di alcune differenze di attribuzione tra il Vat. 3793 e il Laur. Red. 9*, in «Studj romanzi», XXXI (1947), pp. 5-21, poi in Id., *Studi filologici*, con una nota di C. Segre, Milano, Franco Angeli, 1986, pp. 65-76, p. 69.

(48) A. MONTEVERDI, *L'opera poetica di Federico II imperatore*, in «Studi medievali», XVII (1951), 1-20, poi in *Studi e saggi nella letteratura italiana dei primi secoli*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1954, pp. 35-58, pp. 36-45.

(49) CONTINI, *Questioni attributive* cit., p. 374.

assemblata in Toscana<sup>(50)</sup> – sono diciassette (senza considerare il sonetto *Meglio val dire*, inserito in *Poi li piace ch'avanzi suo valore*);<sup>(51)</sup> la sequenza 109-124 così composta

- L 109 - V 4 *Amor non volè ch'io clami* – Giacomo da Lentini  
 L 110 - V 5 *Dal core mi vene* – Giacomo da Lentini  
 L 111 - V 6 *La 'namoranza disiosa* – Giacomo da Lentini  
 L 112 - V 9 *Tropo son dimorato* – Giacomo da Lentini  
 L 112<sup>bis</sup> - V<sup>1</sup> 14 *S'io doglio no è meraviglia* – Giacomo da Lentini  
 L 113 - V 16 *Poi no mi val merzé né ben servire* – Giacomo da Lentini  
 L 114 - V 20 *L'amoroso vedere* – Tomaso di Sasso  
 L 115 - V 21 *D'amoroso paese* – Tomaso di Sasso  
 L 116 - V 23 *Giosamente canto* – Guido delle Colonne  
 L 117 - V 49 *Oi lasso! non pensai* – L: Rex Federigo; V: Ruggerone da Palermo  
 L 118 - V 29 *Poi li piace c'avanzi suo valore* – Rinaldo d'Aquino  
 L 119 - V 34 *Amorosa donna fina* – Rinaldo d'Aquino  
 L 120 - V 38 *Amore, in cui disio ed ò speranza* – Pier delle Vigne  
 L 121 - V 39 *Assai cretti celare* – L: Pier delle Vigne; V: Stefano Protonotaro  
 L 122 - V 40 *Amor, da cui move tutora e vene* – L: Stefano Protonotaro; V: Pier delle Vigne  
 L 123 - V 42 *Allegramente canto* – L: Iacopo d'Aquino; V: Iacopo Mostacci  
 L 124 - V 56 *Tutor la dolze speranza* – Giacomino Pugliese

<sup>(50)</sup> Si tratterebbe di «un forte indizio, l'unico a nostra disposizione, a favore della presenza in Toscana di un codice che contenesse soltanto lirica siciliana» (*Scuola poetica siciliana, fortuna e tradizione*, v. a c. di L. LEONARDI, *Enciclopedia Treccani, Federiciana* (2005), [https://www.treccani.it/enciclopedia/scuola-poetica-siciliana-fortuna-e-tradizione\\_\(Federiciana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/scuola-poetica-siciliana-fortuna-e-tradizione_(Federiciana)/))

<sup>(51)</sup> «Il sonetto *Meglio val dire* cioè *c'omo à 'n talento* [L 118bis = V 29bis] è trascritto fra la seconda e la terza stanza della canzone di Rinaldo d'Aquino V29 (...), senza alcuna distinzione, come se fosse un'ulteriore stanza; l'inserzione non si registra nell'attestazione parallela di P 47, che ha le tre stanze senza interruzioni, ma sì in quella di L 118, dove la situazione è perfettamente identica a questa di V, dimostrando così di risalire al modello comune ai due codici (congiunzione del resto propria di tutta quella sezione di L, dovuta al primo copista fiorentino, Lb1). In V il sonetto si trova poi anche, anonimo, nell'apposita sezione, di mano del copista principale (V 348)», *Il canzoniere vaticano. Biblioteca apostolica vaticana, Vat. lat. 3793, e Il canzoniere Laurenziano. Firenze, Biblioteca medica Laurenziana, Redi 9*, ripr. fotografiche a c. di L. LEONARDI, in *I canzonieri della lirica italiana delle Origini* cit., risp. vol. I, p. xxiv, n. 5 e vol. II p. xxiii, n. 5.

presenta sei canzoni tutte di Giacomo da Lentini e disposte in un ordine non alfabetico; seguite da due di Tomaso di Sasso e una di Guido delle Colonne. A questo punto, troviamo l'unica divergenza rispetto alla successione dei testi data da V ed è proprio quella di *Oi lasso! non pensai*, che in L precede *Poi li piace c'avanzi suo valore* di Rinaldo d'Aquino. Comunque, dalla seconda canzone di Tomaso di Sasso a *Poi li piace*, L segue l'ordine alfabetico delle iniziali di *incipit*. Poi, L e V riprendono con la medesima successione di componimenti, i primi cinque cominciano tutti per lettera A e quattro di questi sono anche canzoni del nucleo alfabetico V 38-44, sopra indagato; chiude quindi la sequenza condivisa da L e V *Tutor la dolze speranza* di Giacomino Pugliese.

La tesi più contestata – soprattutto da Contini – sulla diversa dislocazione di *Oi lasso!* e *Poi li piace* all'interno della sequenza è stata sicuramente quella di Clelia Riera,<sup>(52)</sup> la quale riconosce l'ordine corretto in L, contro V (e riconduce l'errore all'antecedente). In V il salto dell'intitolazione a Pier delle Vigne di *Assai cretti celare* (così in L 39, in V di Stefano Protonotaro), avrebbe provocato una «frana» delle rubriche successive (da V 39 a V 49), per la quale *Oi lasso!* avrebbe perso il legittimo proprietario, cioè Re Federico. Contini così respinge l'errore metodologico di Riera, che risiede nell'

aver comparato la serie di V, o piuttosto di un suo segmento, con la parte corrispondente di L, cioè al fine di ricostruire la struttura dell'antenato comune (e ben prossimo) di V L<sup>b</sup>, aver misurato il ricco e compiuto V, che contiene tutto il materiale di L<sup>b</sup>, su L<sup>b</sup>, e non viceversa. Misurare L<sup>b</sup> su V era l'unico procedimento corretto, quello seguito dal Debenedetti: L<sup>b</sup> è una parca scelta della fonte comune, e di necessità, fosse pur superiore di lezione, c'informa con troppo minore autorità della struttura dell'ascendente. La constatazione del Debenedetti,<sup>(53)</sup> che la consecuzione compatta di L<sup>b</sup> coincida

<sup>(52)</sup> C. RIERA, *I poeti siciliani di casa reale (Re Giovanni, Federico II, Re Enzo). Testo critico*, Palermo, Edizioni "Stella", 1934.

<sup>(53)</sup> Il riferimento è DEBENEDETTI, *Di alcune differenze di attribuzione* cit., p. 68.

con la consecuzione rada di *V* (tolto il solo *L* 117 che qui interessa), rende indispensabile la sua illazione, che *L* trасcelse in ordine dalla fonte comune fino a 117, poi (riflettendo forse, aggiungo io, al molto spazio a disposizione) tornò indietro per trascrivere sempre in ordine tutto il rimanente. Ovvì i corollari: che per 117 (= *V* 49) *L* scartò, fosse errore fosse intenzione (quanto segue fa propendere per il secondo termine), lo sconosciuto Ruggerone in vantaggio del celebre Federico autore della precedente (*V* 48); per 121 e 122 intese normalizzare la consecuzione dell'antigrafo.<sup>(54)</sup>

Termino subito l'estrema e del tutto parziale sintesi del dibattito,<sup>(55)</sup> perché vorrei spostare la questione, senza ovviamente aspirare a risolverla, per collocarla ancora in una situazione di prossimità fisica di *incipit* simili; insomma, di prossimità alfabetica.

Incontriamo «Rex Fredericus» anche in *P* 50, per questo codice autore di *Poi ch'a voi piace, Amore*, nella lezione «Poike ti piace amore». Il componimento è conservato anche in *V* 177, fra testi di Petri Morovelli e Guglielmo Beroardi. Un'indecisione attributiva lo contrassegna: prima il copista inserisce probabilmente il nome di Ser Guglielmo da Firenze, che viene eraso, e sovrascritto con quello di Messer Rinaldo d'Aquino, a sua volta poi eraso. L'indecisione mi pare giustificabile, almeno nella sua seconda fase. Infatti, Rinaldo d'Aquino è autore di *Poi li piace ch'avanzi suo valore*, uno dei testi unanimemente assegnati dai tre canzonieri delle origini. Esso è copiato in *P* 47 con l'*incipit* «Poike le piace kavançi suo valore», un paio di canzoni sopra «Poike ti piace amore», come appena ricordato, con rubrica «Rex Fredericus» (*P* 50); quindi, i due *incipit*, almeno nella prima loro parte, sono assai simili. La memoria di una vicinanza di questo tipo potrebbe aver tratto in inganno il copista di *V*, che si è corretto – o è stato corretto – con la seconda rasura. D'altro canto, *Poi li piace ch'avanzi suo valore* è in *V* 29

<sup>(54)</sup> CONTINI, *Questioni attributive* cit., p. 381.

<sup>(55)</sup> Sulla posizione "attributiva" continiana nel dibattito, si veda il contributo di Roberto Rea in questo volume.

nel *corpus* di Rinaldo, poco prima del gruppo di testi iniziati per A. Ma soprattutto *Poi li piace c'avanzi suo valore* viene in L immediatamente dopo *Oi lasso! non pensai*, in sequenza alfabetica: *Oi lasso!* / *Poi li*, e questo potrebbe spiegare, in maniera fin troppo semplice, il motivo di quella che è apparsa e appare ancora oggi essere l'unica anticipazione rispetto a V nella sequenza di L, ma che in realtà forse non lo è. Infatti, credo sia lecito concedere che l'antecedente del supplemento fiorentino condiviso da V mantenesse residui di ordine alfabetico, come parrebbe da L 115-118 e L 119-123, accanto a raccolte d'autore, come quella di Giacomo da Lentini e, forse, Tomaso di Sasso (un sistema misto come in P). In tal caso, L avrebbe mantenuto la sequenza alfabetica, mentre V, per rispettare la sua attenta organizzazione per autore, avrebbe "estratto" *Oi lasso!* dalla posizione (alfabetica) assegnatagli dal suo antecedente, per situarla in altro luogo, cioè nell'assai esiguo *corpus* di Ruggerone da Palermo, accanto a *Ben mi deggio alegrare*. Come spiegare poi l'attribuzione in L a Federico II di *Oi lasso!*? In questa serie alfabetica, qui pensata già presente in una precedente raccolta di Siciliani arrivata a L e V (almeno nei suoi residui), *Poi ch'a voi piace, Amore*, attribuita come in P a Federico, potrebbe essersi trovata proprio fra le canzoni *Oi lasso! non pensai* e *Poi li piace c'avanzi suo valore*. La vicinanza fisica delle rubriche, la fama e l'autorevolezza dell'autore di *Poi ch'a voi piace, Amore* potrebbero aver causato la confusione attributiva che in L ha fatto prevalere per *Oi lasso! non pensai* Federico sull'assai meno, o per nulla, noto Ruggerone.

Vorrei infine trattenermi anche sui tre componimenti P 51-53, che chiudono il terzo fascicolo e che di nuovo elenco:

51 - *De le mia dissianza*

52 - *Di dolor convien cantare*

53 - *De la primavera*

Potrebbe qui ancora trattarsi di una mera coincidenza, ma va comunque notato che l'iniziale di *incipit*

D li avvicina. A ciò si aggiunga quello che rimane per ora solo un sospetto riguardo alla rubrica «jperadore federigo», che precede la canzone *De la mia dissianza*. L'impressione è che questa rubrica si discosti un poco dalle precedenti, apparendo più indecisa nell'andamento complessivo e anche nel tratto ricurvo che la contorna. Non mi pare che siano state mai espresse riserve paleografiche su di essa,<sup>(56)</sup> e al momento rimane appunto solo il dubbio che sia stata inserita in un secondo tempo, anche prossimo alla fase di copia. D'altro canto, Contini stesso doveva ammettere che rispetto alla più antica tipologia di intitolazione, rappresentata da «Rex fredericus» di P, «Rex federigo» di L e «Re federigo» dello stesso V, il titolo di «imperadore» spunta dal trecento in giù, a sostituzione anche più ovvia del «rex». Va perciò ammesso che, per indipendente trivializzazione, da re Federico si sia passati a Federico imperatore».<sup>(57)</sup>

Inoltre, perdura la domanda perché *De la mia dissianza*, se attribuita in prima istanza a Federico, in V non segua immediatamente *Dolze meo drudo*, che, fra l'altro, inizia anch'essa con la lettera D. Una separazione voluta dal copista sulla base dell'anonimia di *De la mia dissianza*?

Perplessità per ora ancora lecite, prima di tornare a breve sulla questione, che andrà valutata ovviamente in sede paleografica. Tuttavia, in attesa di un riscontro esperto, positivo o negativo, mi piace concludere questo mio discorso con la suggestione, forse del tutto falsa, di trovarci ancora di fronte a una terna di componimenti «alfabeticamente anonimi».

SABINA MARINETTI

Università di Roma «Tor Vergata»

<sup>(56)</sup> Così mi pare anche in A. PETRUCCI, *Le mani e le scritture del canzoniere vaticano*, in *I canzonieri della lirica italiana delle Origini* cit., vol. IV, pp. 26-41.

<sup>(57)</sup> CONTINI, *Questioni attributive* cit., p. 370.



## ARGOMENTI LINGUISTICI PER LE CANZONI ADESPOTE DEL VATICANO LATINO 3793

### *Abstract*

Linguistic analysis of songs from the Vatican songbook without attribution, based on certain Tuscan-Florentine phonological features, useful in metrically relevant contexts in order to separate Sicilian texts from Sicilian-Tuscan ones.

*Keywords:* Poetry of Origins; Sicilian Poets; Tuscan Poets; Phonological Features; Vat. Lat. 3793



Rosario Coluccia, nel formulare un prudente giudizio sulla lingua dei rimatori siculo-toscani, ha centrato la questione del crescente divario fonomorfológico tra il modello siciliano e la prassi degli epigoni:

In conclusione, pur se rispetto ai Siciliani non è dato di rilevare differenze macroscopiche nella lingua usata dai Siculo-toscani, a volte pare di scorgere in questi ultimi i segni di un cauto allontanamento rispetto ad alcuni tratti frequenti nei primi, forse giudicati troppo marcati in senso locale:

---

Sigle impiegate: *PSS* = *I poeti della Scuola siciliana*, ed. critica con commento dir. da C. DI GIROLAMO, 3 voll., Milano, Mondadori, 2008; *AS* = *Anonimi siciliani*, a c. di M. PAGANO, M. SPAMPINATO BERETTA, in *PSS*, vol. II, pp. 795-1025; *CAST* = *Canzoni anonime siculo-toscane*, a c. di A. FRATTA, R. GUALDO, in *PSS*, vol. III, pp. 599-835; *EF* = *Enciclopedia federiciana*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2005; *OVI* = *Opera del Vocabolario Italiano* (gattoweb.ovi.cnr.it [*fior.* = 663 testi fiorentini, dal 1211 al 1410; *sic.* = 141 testi siciliani, dal 1246 al 1400]); *RSS-PA* = B. PANVINI, *Le rime della scuola siciliana*, 2 voll., Firenze, Olschki, 1962-1964, vol. I, *Poesie anonime*, pp. 459-578.

così sembrerebbero suggerire una certa renitenza verso il condizionale che prosegue il *piuccheperpetto* latino e verso gli indicativi presenti *crio* e *vio*, a vantaggio di altre forme equivalenti disponibili (isolate attestazioni ancora successive potrebbero essere una persistenza di natura letteraria, imitazione libresca di un modello). In altri termini, l'allargarsi della esperienza poetica della Scuola a nuove personalità meno legate al contesto siciliano e federiciano della produzione più antica sembra aver favorito il lento ma progressivo distacco da alcuni moduli sentiti come fortemente idiomatici.<sup>(1)</sup>

In questa sede si vuole tentare un'analisi al microscopio di elementi tosc-fiorentini avallati dalla metrica, quindi attribuibili con buon margine di sicurezza all'originale, anziché ai copisti. Ecco un prospetto delle canzoni del Vaticano lat. 3793<sup>(2)</sup> prive di attribuzione:<sup>(3)</sup>

(1) *Scuola poetica siciliana, Lingua*, v. a c. di R. COLUCCIA, in *EF* ([https://www.treccani.it/enciclopedia/scuola-poetica-siciliana-lingua\\_%28Federiciana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/scuola-poetica-siciliana-lingua_%28Federiciana%29/)).

(2) Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano Latino 3793 (d'ora in poi anche V). Non è questa la sede per discutere l'identificazione del copista di V proposta in S. BERTELLI, D. CAPPI, *Un tesoro prezioso nascosto sotto un'apparenza modesta*, in «L'Osservatore Romano», 5/6/2025, p. 7. Si tratta di una ricerca in corso, il cui dato abbastanza sicuro riguarda l'identità tra la prima mano dell'Ottoboniano latino 2727 (cc. 1r-20v) e quella di V; è invece un'inferenza da verificare l'attribuzione della prima parte della cronaca fiorentina a Baldo di messer Talano della Tosa («vissuto circa tra il 1250 e il 1320»), padre del continuatore dell'opera, Simone della Tosa, a meno che non emergano campioni di scrittura attribuibili con certezza al suddetto Baldo, in modo da scartare l'ipotesi che la cronaca volgare, ferma al 1278, fosse scritta da altri. Peraltro la scoperta paleografica non cambia la datazione tradizionale: «tra l'ultimo decennio del Duecento e il primo decennio del secolo successivo» (A. PETRUCCI, *Le mani e le scritture del canzoniere Vaticano*, in *I canzonieri della lirica italiana delle Origini*, a c. di L. LEONARDI, 4 voll., Firenze, SISMEL-Edizione del Galluzzo, 2000-2001, vol. IV, *Studi critici*, p. 41); semmai si discuterà sull'appartenenza sociale del copista, tra ambienti mercantili e magnatizi, auspicabilmente con l'accortezza di non considerare le classi sociali della Firenze del secondo Duecento come compartimenti stagni.

(3) Si esclude V. 69 (*Membrando l'amoroso dipartire*), assegnata come dubbia a Giacomo da Lentini (PSS 1D.1); peraltro in essa non figura alcuno dei tratti oggetto della presente indagine, e la matrice siciliana è più che certa.

V	AS (PSS 25)	CAST (PSS 49)	RSS-PA
26	1		1
52		1	2
53	2		3
65	3		4
66		2	5
67		3	6
68	4		7
70	5		9
71		4	10
72	6		11
74		5	13
75		6	14
76	7		15
94		7	16
95		8	17
96		9	18
100		10	19
101	8		20
102		11	21
127	9		23
128	10		24
130		12	25
131		13	26
169		14	27
170	11		28
263	12		29

V	AS (PSS 25)	CAST (PSS 49)	RSS-PA
264	13		30
265	14		31
266	15		32
267		15	33
268	16		34
270	17		35
271	18		36
272		16	37
273	19		38
274		17	39
275	20		40
276		18	41
277		19	42
290		20	43
291		21	44
298		22	45
299	21		46
300	22		47
304		23	48

Ecco i tratti fonomorfolgici da analizzare, in pochi casi non riconosciuti dagli editori dei lirici siciliani come frutto dell'adattamento fiorentino da parte del copista:

1. *Il/l* (art. e pron. pers.)<sup>(4)</sup> – OVI *fior.* 163630 + 32678 = 196308 (a partire dal 1211). OVI *sic.* 1+1. Re Enzo, *Alegru*

(4) «Per l'articolo maschile singolare il Meridione non conosce che la forma *lu* (*ù*) ovvero *lo* (*o*), corrispondente al toscano *lo*. Già in Rinaldo e Jacopo d'Aquino troviamo soltanto la forma *lo*» (G. ROHLFS, *Grammatica*

cori (carte Barbieri), v. 5: «ch'il nu vi sia in placiri» (leggi *chi nu*). *Poesia an. sic.* (1354<sup>2</sup>), v. 176: «aczo ki i mundu non pèra, lu guidi per sua caglia» (senza articolo «in mundu» [v. 174]); Maria Teresa Marino propone di leggere «ki l'om non pèra», per coerenza logica (a rischiare la morte e il peccato è l'essere umano): «*Mundu* sarà reminiscenza del verso 174». <sup>(5)</sup>

2. Plur. *i* (anche in prep. art.): eccezioni facilmente risolvibili in Giacomo da Lentini, Guido delle Colonne, Rinaldo d'Aquino, Giacomino Pugliese e Cielo d'Alcamo: «de' mie' martire» (PSS 1.5 [V 5/L110], <sup>(6)</sup> v. 174); «quand'ai suoi piedi» (PSS 1D.2 [V 907/L<sup>a</sup> 351], v. 6 [poi *cassuoi p. V*], *RSS-PA* «a soi pedi»); «dei suoi incominciamenti» (PSS 4.4 [V 305/P 102], v. 60); «La calamita contano i saccenti» (PSS 4.5 [L<sup>a</sup> 66/P 104]), <sup>(7)</sup> v. 77 [stanza assente in P] < *contano li s. o conta lo s.*; «chi rimprocia a l'Amore i suo' tormente» (PSS 2.7.7., v. 16); «Sì m'anno feruto i vostri sguardi» (PSS 17.3 [V 57], v. 79); «i be' sembianti ch'altra mi facea» (PSS 17.4 [V 58], v. 14); «Se i tuoi parenti trovami» (PSS 16.1 [V 54], v. 21).
3. *Nol* (anche *no 'l*) “non lo” – OVI *fior.* 1864. OVI *sic.* o. Leggibile *non* nelle eccezioni di Rinaldo d'Aquino, Federico II e Giacomino Pugliese. PSS 7.4 [V 30/P 48], vv. 7-8: «Ma eo nol celaraio, / com'altamente Amor m'à meritato» (V *nolo*); PSS 14.4 [P 51], v. 18: «dir nol potesse, ch'el'li sofferia»; PSS 17.1 [V 55], v. 57: «ed or nol face». In Re Enzo (PSS 20.2 [V 107/L<sup>a</sup> 65/P 58], v. 41), «né gaugio no 'l s'avene» (*non sauene V P, nullo iuene L*), preferibile la scelta di *RSS-PA*: «ni gaugio li s'aveni».

---

*storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 voll., vol. I, *Morfologia*, trad. di T. FRANCESCHI, Torino, Einaudi, 1968, § 418, p. 106).

<sup>(5)</sup> M. T. MARINO, *La Quaedam profetia. Testo e studio critico*, Palermo, Boccone del povero, 1934, p. 46.

<sup>(6)</sup> L = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Laurenziano Redi 9.

<sup>(7)</sup> P = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 217 (già Palatino 418).

4. *Ei/e'* – OVI *fior.* 273 + 13449 = 13722 (a partire dal 1211). OVI *sic.* o.
5. *Vo'* “voglio”: OVI *sic.* o. Eccezioni in Giacomo da Lentini, Rinaldo d'Aquino e Giacomino Pugliese: «Non vo' più soferenza» (PSS 1.9 [V 9/L<sup>b</sup> 112], v. 49 [stanza assente in V]), \**voglu* > *vopiu* (cfr. «viver non voglio» [PSS 10.5, v. 29]); «Ben aggio Amore e vo' servire» (PSS 2.7.7 [V 33], v. 33), forse per scambio dell'oggetto: «Ben d'aggio [*la pena del v. 32*]: Amor voglio servire»; «ed io voglio pensare e dire» (PSS 17.7 [V 61], v. 6 [*uoglio V*]), con ipermetria < *e vogli'eo p. e d.* Ottima la soluzione di Aniello Fratta per PSS 13.6 [V 47], v. 27: «celar lo voglio, a morte no venisse» (*cielare louoglio si ca morte V*).
6. *Bei/be'* “belli”, *quei/que'* “quelli”: OVI *sic.* o. Eccezione in Giacomino Pugliese (vd. sopra, PSS 17.4, v. 14): \**belli sembianti* > *i be' s.*

Le occorrenze dell'articolo davanti al possessivo (il tipo *il mio core*) possono subentrare nell'attività di copia. Si vedano i casi del possessivo senza articolo<sup>(8)</sup> in Giacomo da Lentini:

- *mio*: «mia preghera» (3, v. 45); «di mia bona spene (...) mia diletanza» (5, vv. 6/22); «mia intendanza» (6, v. 32); «contra mia soffrenza» (7, v. 3); «mia 'ntendanza» (16, v. 32).
- *tuo*: «tua malvagia openione» (32, v. 12).
- *suo*: «in suo disio» (1, v. 60); «per sua fede» (2, v. 26); «suo piacimento (...) sua membranza» (16, vv. 16/17); «suo parlamento» (18d, v. 6); «da suo core» (23, v. 10);

(8) «Rarissima l'omissione nei *Testi* dello Schiaffini, nella *Rettorica* di Brunetto, e nel *Novellino*, nella prosa della *VN* e del *Convivio*, nel *Filocolo* del Boccaccio; essa è presente, ma non frequentissima, nella lingua poetica dei siciliani (Giacomo da Lentini, Pier delle Vigne), dei siculotoscani (Guittone, Monte Andrea, Davanzati), già rara in Dante lirico e della *Commedia*, negli stilnovisti (Guinizelli, Cavalcanti, Lapo Gianni e Cino)» (M. VITALE, *La lingua del Canzoniere* (Rerum vulgarium fragmenta) di Francesco Petrarca, Padova, Antenore, 1996, p. 286, n. 1).

«sua beltate (...) su' 'ntendimento» (36, vv. 5/13); «in sua intendenza» (1D.1, v. 51); «su' signoraggio» (1D.3, v. 14).

- *vostro*: «vostra 'mistate» (1, v. 16); «Vostro valore (...) vostro amor (...) vostro comandamento» (5, vv. 43/87/108 [*louostro amore V 5/L<sup>b</sup> 110*]); «vostra signoria (...) ma vostr'orgoglio» (7, vv. 5/31 [*mal uostro V 7/L<sup>a</sup> 56*]); «Vostra cera plagente» (13, v. 33); «vostri sembianti (...) vostra piagenza» (24, vv. 1/4); «vostre altezze» (30, v. 11).
- *loro*: «in lor ditto» (18b, v. 5 [*neloro detti V 327*]); «lor menzogna» (18d, v. 10).

Passiamo prima in rassegna i tratti tosco-fiorentini presenti nelle canzoni classificate come *Anonimi siciliani*. Qualora necessario, si aggiungono i riscontri con l'edizione Panvini (*RSS-PA*).

V 26 (*Oi llassa*), *PSS* 25.1

par ch'aggia e' d'altra amanza (v. 33)

*RSS-PA*: «Per il senso correggo *ad altr'amanza* = “amore verso un'altra”. Non trovando attestazioni dell'espressione *avere amanza* (o amore) *a qcn.*, propenderei per l'introduzione del pronome apocopato posposto da parte del copista.

V 65 (*Nonn aven d'allegranza*), *PSS* 25.3

non faria 'l mi' coragio (v. 20 [*lo mi V*])

*RSS-PA* «lo coragio». Ammissibile anche l'espunzione dell'articolo.

V 70 (*Al cor tanta alegnanza*), *PSS* 25.5

e nol poria accertare (v. 5)

sed, egli il face como (v. 39)

mi par che 'l cor non osa (v. 46)

RSS-PA: «no lo por-ria». Ma qui la congiunzione va difesa. A questi tre casi si aggiunga la riflessione di Margherita Spampinato Beretta: «Tuttavia la rima 29 *tòlta* : 30 *mólta* non deporrebbe a favore della sicilianità dell'autore» (PSS II, p. 838).<sup>(9)</sup>

V 72 (*Amor, non saccio*), PSS 25.6

fidando il tuo aiuto (v. 4)  
 laove il meo core in tutto si donao (v. 17)  
 che-lla falsasse certo no 'l credea! (v. 23)  
 e priego il Notar Giacomo valente (v. 57)  
 distrutto ài e guastato lo fino amore (v. 63)

RSS-PA: «non credea»; «distrutto e guastato ài» (Panvini sostiene che l'«inversione migliora il ritmo del verso»). Di certo l'autore conosce bene le rime del Notario, ma l'inusitata richiesta di cantare la canzone del mittente («e mandolo al più fino, / ch'è nato da Lentino (...) quegli ch'è d'amor fino, / che canti ogni matino / esto mi' cantar novo infra la gente» [vv. 55-56, 58-60]) non è di per sé indicativa di un'effettiva corrispondenza poetica; anzi, a dispetto delle proposte di attribuzione all'Abate da Tivoli, andrebbe valorizzata l'allusione al congedo di *Uno piagente sguardo* (Piero della Vigna), individuata da Spampinato Beretta: «saluta l'avenente / e dille ch'«A voi mi manda / un vostro fino amante di Mesina: / mandavi esto cantare»» (PSS 10.4 [V 73, P 21], vv. 58-61). La sequenza di V, come spesso accade, ha ragioni tematico-stilistiche.

V 76 (*L'altrieri fui in parlamento*), PSS 25.7

che tu sè in terra il mi' dio (v. 7)  
 che l cuor del corpo me tratto / veggio l mio padre  
 amanire (vv. 11-12 [*lo cuore, lo mio V*])

<sup>(9)</sup> Per la proposta «nul mi saria congiero» al v. 63 (*nulla mi saria c. V*), con apocope toscana, cfr. L. SPAGNOLO, *Sui testi della scuola siciliana*, in «La lingua italiana. Storia, strutture, testi», VI (2010), p. 48.

e donami 'l tuo conforto (v. 15 [*lo tuo* V])  
 36 dico il vero fermamente (v. 36)  
de' be' sembianti lod'anno (v. 39)

In tre casi Panvini rimedia: «chè lo cuor del corpo tratto», «mio padre», «donami lo tuo c.». Nessuna rima siciliana. Forte il sospetto di trittico con V 74 e 75 (vd. sotto).

V 263 (*Cotanta dura pena*), PSS 25.12

ch'è 'l mēo disamore (v. 40)  
 fa il dolce 'n amarore (v. 43)  
 cento volte il die spasmo (v. 48)

RSS-PA: «lco» meo». Nell'ОВI «cento volte/fiate» è dei testi toscani, a partire dall'ultimo quarto del XIII sec.; per la *dolze alena* del v. 4 cfr. *Detto d'Amore*, v. 198 (*dolce alena*).

V 264 (*Già non m'era mestiere*), PSS 25.13

gli ochi il m'anno raputo (v. 9)  
 gli ochi e 'l core per vero (v. 17)  
 se 'l senno non m'insegna (v. 22)  
 e 'l cor co lor consente (v. 32)  
 con quei tre rubatori (v. 45 [*quelli* V])  
 se 'l senno è traditore (v. 48 [*se 'l suo s. V*])  
 più che 'l sol che rispenda (v. 54)  
 Madonna à gli ochi e 'l core / e 'l senno mio a tutore  
 (vv. 55-56)  
 che mi doni il suo amore (v. 59)

Oltre alla messe degli esempi, si aggiunga che il deverbale *rubatore* è qui attestato per la prima volta, ladove le occorrenze successive sono tutte di testi toscani, soprattutto fiorentini.

V 265 (*Del meo disio spietato*), PSS 25.14

e tenete il mio core (v. 9)  
no! pò partire a lite (v. 12)

s'adimetta il coraggio (v. 31)  
 ca tuto il mio disire (v. 42)  
 Ben cante, e' perde prova / chi sua donna rinova  
 (vv. 69-70 [*e perde e proua* V])  
 chi tiene il mio core (-) / cui aporaggio il torto  
 (vv. 76-77)  
 Donna che 'l suo non cura / no glieie tegno onore  
 (vv. 83-84 [*danno* V])

RSS-PA: «[a] chi tiene il mio core»; «e perda prova / chi [a] sua donna rinova», con parafrasi complessiva in nota: «Canti piacevolmente e arrischi la prova colui che ricorda spesso alla sua donna». Non è da escludere la paraipotassi: «Ben cante, e perde prova».

V 266 (*Part'io mi cavalcava*), PSS 25.15  
 ch'è più chiara che 'l sole (v. 35)

L'articolo non è indispensabile: cfr. «che lucen pió che sole» (PSS 26.2 [V 112, L<sup>a</sup> 53, P 70], v. 32), con *che sole* L<sup>a</sup> vs *che 'l s. V, ke lo s. P*.

V 268 (*Madonna, io son venuto*), PSS 25.16  
 ch'io aggio in voi, e 'l core (v. 6)  
 madonna, il simigliante (v. 20)  
 Ma se il vostro core (v. 49)  
 perdut'agio il valore / e 'l senno cad io avesse  
 (vv. 52-53)

RSS-PA: «Ma se lo vostro core».

V 270 / P 79 (*La mia amorosa mente*), PSS 25.17  
 e, poi che dolz'è 'riso, / quando voi mi sguardate  
 (vv. 40-41 [*e poi con dolce r. V*])

RSS-PA: «e poi con dolze riso / quando voi mi sguardate». L'anastrofe ha il sapore della *lectio difficilior*, considerato anche lo scambio *chō* > *che*.

V 271 (*Rosa aulente*), PSS 25.18

che nonn-è il sol lucente (v. 127)

che l cor mi conduce (v. 37 [*lo core* V])

59 che l mio core (v. 59)

RSS-PA: «che lo cor conduce». Comunque la scansione dei versi rimane *sub iudice*.

Ricapitolando, sembrano distaccarsi dall'alveo dei poeti siciliani sette canzoni adespote (V 70, 72, 76, 263, 264, 265, 268), che dunque potrebbero figurare nella sezione degli anonimi siculo-toscani. Ciò non significa che in questi componimenti manchino del tutto forme siciliane:<sup>(10)</sup>

- V 70: «lo quando» (v. 4), «lo tempo» (v. 8),<sup>(11)</sup> «lo valere» (v. 31);
- V 72: «lo suo amare» (v. 8), «lo tuo core» (v. 61);
- V 76: «lo mal» (v. 13);<sup>(12)</sup>
- V 263: «lo bel piacimento» (v. 11);
- V 264: «li miei regimenti» (v. 49);
- V 265: «lo sentore» (v. 13), «lo martire» (v. 19), «lo coraggio» (v. 22), «lo mio coraggio» (v. 50), «lo pedaggio» (v. 55);
- V 268: «lo vostro coraggio» (v. 45).

E ora esaminiamo la sezione dei siculo-toscani, in cui l'assenza dei tratti indagati può indicare una sicilianità originaria.

V 52 (*Di dolor convien cantare*), PSS 49.1

In cantando il vo' contare (v. 5 [*il volglio* V])

tuto l giorno sto in paura (v. 30)

<sup>(10)</sup> Si escludono i casi di *lo* a inizio di verso, in quanto non sicuri e comunque comuni anche alla prassi versificatoria toscana.

<sup>(11)</sup> Ma dopo vibrante (*soferir*), quindi in posizione quasi obbligata anche per gli scrittori fiorentini.

<sup>(12)</sup> Dopo vibrante (*compier*).

or mi dona il tuo conforto (v. 38)  
 56 si ranunza il suo sermone (v. 56)  
 di mio amor vo' che s'amanti (v. 63)

Forse siciliana, nell'atona, la rima *fuori* : *core* (vv. 58/60), laddove però sarebbe perfetta con la forma *fôre*. Interessanti i riscontri con Dante da Maiano forniti da Gualdo.

V 66 (*Sì m'à conquiso Amore*), PSS 49.2

per cui perdo il dormire / e 'l veghiar mi dispiace  
 (vv. 56-57)

«La canzone è certamente d'ambiente toscano-occidentale (si vedano almeno a 8 e 47 *passo* e *fermesse* – entrambi garantiti dalla rima – con resa grafica della perdita dell'elemento occlusivo nelle affricate alveolari sorde e sonore» (GUALDO, in PSS III, p. 611).

V 67 (*U'novello pensiero ò al core e voglia*), PSS 49.3

e sempre ridere il suo visaiò (v. 15) [leggi *lo*]  
 e s'tu vai e stai con altra gente (v. 24)  
 che 'l suo amore non sia conosciuto (v. 33)  
 onde cento de' buoni ànno spaventa; / e ' rei non si  
 dan d'altro travaglia (vv. 36-37)  
 dirle sicuramente il tuo pensiero (v. 48)  
 e, s'tu vieni con donna a parlare (v. 55)

RSS-PA: «in suo visaiò», «s[e] tu vai», «che l[o] suo amore», «e s[e] tu vieni». Il duplice *s'tu*, che dà ipometria, ritorna in V solo altre due volte, nella canzone *Giema laziosa* di Ciaccio dell'Anguillaia (V 261, vv. 29/45), a conferma di una forte carica fiorentina dell'antigrafo per V 67. Al v. 36 avremo cesura lirica e apocope sillabica (*onde cento || de' li buoni an spaventa*); al v. 37 *li rei* rimedia all'ipometria. Non mancano rime siciliane: *ritenere* : *schernire* : *rire* (vv. 52/54/56). Questa canzone e la seguente presentano lo stesso schema della canzone ra-

vennate *Quando eu stava in le tû cathene*: ABABABCCCD, con la rima D identica in tutte le stanze.<sup>(13)</sup> Entrambi i testi soffrono lacune, il primo per poche sillabe (vv. 2, 45), il secondo per due interi versi (5-6), forse a causa di un antigrafo in cattive condizioni.

V 71 (*Giamai null'om nonn à sî gra-richezze*), PSS 49.4  
 con tuti folli vo' tener congilio (v. 14)  
 E dico il vero e non ne son creduto (v. 17)  
 molto mi dispiaciono i maiparlieri / e de' maiparlieri  
 sono imbardato (vv. 53-54)  
de' maipensier vanto sî una pantera (v. 65 [*maipensieri* V])  
 la neve mi scalda, e l fuoco ricento, / a tal uom vo'  
 ben che no amo neiente (vv. 69-70 [*mi riscalda,*  
*mi ricienta, uolglio, lamo* V])

RSS-PA: «e de [li] mai parlier»; «neve mi scalda, al fuoco mi ricento». Al v. 14 sarebbe forse banalizzante *voglio aver*, pur avendo a suo favore un verso del Notaio: «e chi non à consiglio da suo core» [PSS 1.23.10.]; per il v. 17 cfr. «s'eo voglio ver dire» (PSS 2.1, v. 10). Ai vv. 53-54 si potrebbe leggere *mi spiaciono li m. / e de li maiparlier'*. Al v. 65 *di maipensieri vanto sî p.*, senza articolo indeterminativo. Per la rima *atalenta* (vs *a talento*): *ricenta* cfr. SPAGNOLO, *Sulla scuola siciliana*, cit., p. 51. L'assenza di rime siciliane e l'affastellamento di antinomie si distaccano dall'alveo federiciano.

V 74 (*Morte fera e dispietata*), PSS 49.5  
 (...) sopra il fiore ài sentenzato (v. 16)  
 Tolto m'ài l sollazo e l gioco (v. 21 [*lo* s. V])

<sup>(13)</sup> Cfr. L. SPAGNOLO, *I versi ravennati e l'ipotesi siciliana: questioni linguistiche, metriche ed esegetiche*, in «La lingua italiana. Storia, strutture, testi», XIX (2023), pp. 9-26, in part. pp. 12-13.

RSS-PA: «sovra lo fiore ài sentenz[i]ato»; «Tolto m'ài sollazzo e gioco». Nessuna rima siciliana. «Evidente il rapporto, formale e tematico, con An (V 75)» (Gualdo, in PSS III, p. 643).

V 75 (*Dispietata Morte e fera*), PSS 49.6

e l gioco e ll'alegrezza (v. 11)  
che tra me e l più fino era (v. 21)

Se la dittologia può fare a meno dell'articolo determinativo, l'inserimento di *lo* al v. 21 darebbe un novenario in luogo dell'atteso ottonario (impossibile la sinalefe *me e*). Nessuna rima siciliana.

V 94 (*Donna, lo fino amore*), PSS 49.7

voi soprastate come il ciel la terra (v. 28)  
Madonna, il mio penare (v. 41)

Ammissibile *com lo ciel*, nonché l'ellissi del possessivo. Nessuna rima siciliana.

V 95 (*Lasso, ch'assai potrei chieder merzede*), PSS 49.8

egli à potenza di cangiarle il core (v. 35)  
rompila, Amore, ca 'l mio servir gradisca (v. 48)  
e vo' pregar la vostra canoscenza (v. 50 [*euoglio V*])

Possibile sia *cangiar lo core* sia *e voglio pregar vostra canoscenza*. Nessuna rima siciliana.

V 96 (*Ciò ch'altro omo a sé noia o pena conta*), PSS 49.9

però, se di pensieri il cor mi pronta (v. 4 [*pera, core V*])  
E di sì grevi pene il cor m'illia (v. 18 [*core V*])  
Acciò che 'l mio affannare alenti ch'aggio (v. 57)  
s'i' ò mai, il mio finire (v. 68)

RSS-PA: «mi illia». Rima siciliana *alcuna* : *persona* (vv. 66/70).

V 100 / P 68 (*Sì altamente e bene*), PSS 49.10  
vedranno il nostro gioco (v. 74 [*uederanno lo n. V*])

Superfluo l'articolo. Diverse le rime siciliane: *-ire : -ére* (vv. 3/6/7/10/11/14), *-éa : -ia* (vv. 45/48/49/52/53/56), *voi : fui* (vv. 85/88).

V 102 (*Sol per un bel sembante*), PSS 49.11  
se l vostro pere, vostra sia pesanza (v. 36 [*la p. V*])  
Sì come il leofante, ch'è gaduto (v. 40)  
sì mi grava il disire (v. 42)  
che l mio disiderare (v. 46 [*lo mio V*])  
vo' vivere e morire (v. 59 [*uoglio V*])

Gualdo riconosce «la scarsa originalità del contenuto», a fronte di una «notevole complessità ritmica e retorica» (PSS III, p. 702).

V 130 (*Poi ch'è sì doloroso*), PSS 49.12  
il cor pur là rimane (v. 38)  
ben vuol che l corpo mora (v. 48)  
com' face ilepretasso (v. 69)  
nonn à la spina e l pruno (v. 87)

«Si tratta di una “canzonetta d'esilio”, in cui l'estensore anonimo utilizza tutto l'armamentario linguistico, formulare e metaforico dell'amor cortese per protestare il suo amore – naturalmente non ricambiato, anzi remunerato con la più spietata crudeltà – per la città di Firenze, a cui vorrebbe far ritorno anche a prezzo della morte (63-72)» (Fratta, in PSS III, p. 711).

V 131 (*Biasmar vo', che m'à mestieri*), PSS 49.13  
vo' (v. 1 [*uoglio V*])  
là onde il mio cor forte dole (v. 8)  
In cantando vo' pregare (v. 10)

«Lunga e laboriosa esercitazione sul tradizionale motivo dei malparlieri» (Gualdo, in *PSS* III, p. 721).

V 169 (*Madonna mia, non chero*), *PSS* 49.14

né vo' da voi amistate (v. 2 [*uolglio* V])  
 or l'ò veduto, no ne vo' più danno (v. 30 [*uolglio* V])  
 e se 'l vostro coraggio (v. 48)

Nessuna rima siciliana. «Tutta imperniata sul disamore e disprezzo nei confronti della donna, la canzone raccoglie una serie di motivi piuttosto tradizionali di critica all'amore passato» (Gualdo, in *PSS* III, p. 731).

V 267 (*Sì son montato in doglia*), *PSS* 49.15

E, però, 'l mal non dole a chi lo face (v. 35 [*lomale* V])  
que' che mi face fero mal soffrire (v. 42)  
 ch'e' mi fosse fricero a llui dire (v. 44)

*RSS-PA*: «però lo mal non dole»; «que[l] che mi face fero». Nessuna rima siciliana. «Lo schema metrico è un *unicum* nel nostro corpus» (Fratta, in *PSS* III, p. 741).

V 272 (*Io son stato lungiamente*), *PSS* 49.16

tuto il male ch'io sento (v. 42 [*lo mal?*])  
 che 'l buon de' ritornare (v. 60 [*buono* V])

Nessuna rima siciliana. «Lo schema metrico è un *unicum* nel nostro corpus» (Fratta, in *PSS* III, p. 749).

V 274 (*Quando fiore e fogli'ae la rama*), *PSS* 49.17

ì lor versetti infra gli albóre (v. 8)  
 che 'nfinch'amante sia conquisò, che vo', i doni  
 alegrezza (vv. 40-41)

*RSS-PA*: «che no i doni alegrezza». Nessuna rima siciliana. Dirimente l'indefinito *ciascheduno* (v. 8), estraneo ai siciliani.

V 276 (*D'una alegra ragione*), PSS 49.18

e 'l fin è alegro e 'l suo buon da gradire (v. 3)

Dunqua, chi 'l suo amare (v. 11)

e così il fa salire (v. 67)

RSS-PA: «e 'l suo[n]». Solo una rima siciliana ai vv. 63/66 (*venire : tenere*).

V 277 (*Umilmente vo merzé cherendo*), PSS 49.19

e 'l ben rafina: però non dispero (v. 18)

Me' mi saria, s'io moro per amore (v. 51)

RSS-PA: «e 'l ben raffrena». L'apocope di *meglio* è tipica dei poeti toscani.

V 291 (*Come per diletanza*), PSS 49.21

quand'è il tempo in chiarezza (v. 4)

Purificami il core (v. 17)

così il suo stato paremi vedere (v. 44)

nonn-è il giorno al matino (v. 59)

e 'l ciel menare a destro (v. 62)

è il suo dimino e di virtù possente (v. 64)

Per l'attribuzione al fiorentino Puccio Bellondi cfr. PSS III, p. 793.

V 298 (*I' doglio membrando il partire*), PSS 49.22

il partire (v. 1 [Doglio V])

aspetando il buono che vegna (v. 13 [*buono temppe* V])

Se vana il mio cor di pensare (v. 17)

RSS-PA: «Doglio membrando lo partire». Gualdo: «tempo è molto probabilmente una glossa»; ammissibile *lo buon*. Nessuna rima siciliana. «Breve canzone di lontananza», che si conclude «con l'esplicito riferimento a Firenze» (Gualdo, in PSS III, p. 805).

V 304 (*Ai meve lasso! lo penzier m' à vinto*), PSS 49.23  
ch'un punto per me il corpo non sostegno (v. 7)  
che surge il cezer di dolor cantare (v. 10)

Fratta evidenza il vocalismo atono tosco-orientale, «che potrebbe essere utile per la collocazione dell'antigrafo e quindi forse anche dell'autore (in tal senso non sarebbero casuali i guittonismi segnalati in n. a 6» (PSS III, p. 81).

Paiono meritevoli di inserimento tra gli anonimi siciliani V 67 e V 100, che presentano in positivo i seguenti esempi: per il primo, «lo suo amore» (vv. 40, 60); per il secondo, «lo nome» (v. 20), «lo danaggio» (v. 62).

Da notare, in conclusione, quanto sia sottile, ma non per questo inconsistente, il confine tra la lingua dei rimatori siculo-toscani, il loro modello siciliano e le innovazioni formali dei copisti toscani, in un intrico che a volte cela stimolanti questioni ecdotiche.

LUIGI SPAGNOLO

Università per Stranieri di Siena



ANCORA SUL RAPPORTO  
TRA IL LAURENZIANO REDI 184  
E IL CHIGIANO L IV 131

*Abstract*

The Chigiano manuscript L IV 131 (Ch) has a poor reputation, mainly due to what Michele Barbi wrote about it in his essay *Per un sonetto attribuito a Dante e per due codici di rime antiche*; according to Barbi, the Laurenziano Redi 184 (Lr), a related manuscript, is far more reliable. A detailed comparison of the two manuscripts, however, leads to slightly different conclusions.

*Keywords:* Chigiano L IV 131; Laurenziano Redi 184; Braccio Bracci; Antonio da Siena; Alberto degli Albizzi



Come si sa, il manoscritto Chigiano L IV 131 (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. L IV 131, d'ora in poi Ch) ha una pessima fama soprattutto a causa di ciò che ne ha scritto Michele Barbi nel saggio *Per un sonetto attribuito a Dante e per due codici di rime antiche*, dove il sonetto è *Iacopo, i' fui ne le nevicate alpi* e i codici sono gli affini Laurenziano Redi 184 (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 184, d'ora in poi Lr) e, appunto, Ch.

In quel saggio, Barbi esaminava le sezioni dei due codici che tramandano, oltre a Dante, rime di poeti trecenteschi minori, e traeva una serie di conclusioni. Tra Lr e Ch, scriveva,

il più fedele [alla fonte comune], e quindi il più autorevole, è il Rediano: esso ripete costantemente in testa a ciascuna poesia la paternità, anche se più cose del medesimo autore si susseguono e formano come una sezione distinta; e quando non trova nel suo originale indicato l'autore, o avverte che l'esemplare non dice a chi la poesia appartenga (...), o indica la mancanza con tanti puntolini (...). Il Chigiano è, invece, l'ultimo d'una serie di codici derivati dalla fonte comune per altra via, nel quale, per effetto di successive negligenze e spostamenti e false ipotesi, si hanno componimenti con stranissime attribuzioni o adespoti, laddove nella fonte erano esattamente assegnati ai loro autori.<sup>(1)</sup>

Occupandomi del piccolo canzoniere di Alberto degli Albizzi,<sup>(2)</sup> ho osservato qualche anno fa che limitatamente a questo caso Ch si rivela essere in realtà un testimone attendibile quanto e più di Lr, dal momento che

- (1) conserva quella che è probabilmente la seriazione dei testi tal quale doveva trovarsi nel comune capostipite;
- (2) riproduce con maggiore fedeltà la rubrica incipitaria e finale quali dovevano trovarsi nel comune capostipite:

Cominciai a scrivere questi sonetti addì xii d'ottobre lunedì sera alle due hore nel 1394; i quali sonetti furno fatti da Messer Alberto degli Albizi per la nobilissima e honestissima Donna sua Madonna Elena, figla di Niccolò di Giovanni Franceschi.

Finito di scrivere canzone e sonetti di messer Alberto di Pepo degli Albizi da Firenze fatti per la nobilissima e honestissima donna sua Madonna Elena, figla di Giovanni Franceschi, scritti per mano di Matteo di Piero di Bancho degli Albizi e copiati da propii scritti di mano del decto messer Alberto; martedì sera addì xiiij d'ottobre 1394 a le 4 hore di notte si finirono di scrivere.

---

(<sup>1</sup>) M. BARBI, *Studi sul canzoniere di Dante, con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampa di antiche rime italiane*, Firenze, Sansoni, 1915, pp. 498-499.

(<sup>2</sup>) C. GIUNTA, *Le rime di Alberto degli Albizi*, in *Estravaganti, disperse, apocrifi petrarcheschi*, Milano, Cisalpino, 2007, pp. 363-370.

Incidentalmente, ribadisco che ciò non autorizza la conclusione di Barbi secondo cui «la fonte comune al Chigiano e al Rediano, e anche al Magl. VII 1041» (*sic*: in realtà 1040, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 1040) è «un codice messo insieme circa il 1394 (...), che conteneva una raccolta di rime assai ricca, la quale non è passata integralmente in nessuno dei derivati che conosciamo». <sup>(3)</sup> Lo ribadisco perché vedo che questa conclusione è accolta anche nella bibliografia recente: mentre l'indicazione «1394» si riferisce soltanto alle rime di Alberto degli Albizzi, e vale dunque a datare soltanto *quella* fonte, non l'intero codice dal quale Lr e Ch ricavano una parte considerevole dei loro testi. Tale codice poté ben essere esemplato più tardi, e tuttavia recare come fossile la rubrica che ora leggiamo nel solo Ch).

- (3) conserva più spesso, rispetto a Lr, quella che sembra essere la lezione corretta.

Osservavo inoltre che anche a un superficiale esame delle sezioni dei due codici che trasmettono le poesie di Niccolò Soldanieri la qualità delle lezioni di Ch risulta spesso migliore nel paragone con le corrispondenti lezioni di Lr.

In un saggio recente Anna Bettarini Bruni cita lo studio di Barbi e poi il mio accennando a una mia «riabilitazione» di Ch, e in effetti è così. <sup>(4)</sup> O meglio, più che riabilitare *in toto*, che non avrebbe senso e non sarebbe possibile, vorrei solo invitare a vagliare caso per caso, in modo che le *bévues* di Ch in campo attributivo non portino a liquidarne troppo affrettatamente la testi-

<sup>(3)</sup> *Ibid.*, p. 498.

<sup>(4)</sup> A. BRUNI BETTARINI, *Presenze modeste tra gli illustri. A margine di un articolo di Dante Bianchi su «Petrarca e i fratelli Beccari»*, in *Le rime disperse di Petrarca. Problemi di definizione del corpus, edizione e commento*, a c. di R. LEFORATTI, T. SALVATORE, Roma, Carocci, 2020, pp. 189-222, a p. 209, n. 32.

monianza, cioè a negargli la ragione quando la ragione probabilmente ce l'ha.

Vediamo più in dettaglio.

(1) Lr, cc. 134b-135a e Ch, pp. 747-753 (= cc. 373v-376r): tenzone tra Cino e Dante e sonetti di Matteo Frescobaldi.

Commenta Barbi: «In questo tratto la corrispondenza fra i due codici è quasi perfetta». L'unica eventuale lacuna è a carico di Lr, che non riporta il sonetto adespoto *Madonna ver' di me vi dimostrate*. Scrive Barbi: «Manca nel Rediano un sonetto; ma omissioni simili se n'hanno, come vedremo, tanto da una parte quanto dall'altra; la fonte doveva essere assai più ricca che i due derivati». <sup>(5)</sup> Vero, però va anche notato lo scrupolo con cui, in margine al sonetto di Matteo Frescobaldi *Neri di Recco poi che t'è piaciuto*, Ch annota: «Questo sonetto vorria seguire subito dopo quello che comincia *Qual per paura o per freddo o quartana* scritto poco indietro» (e questa è infatti la successione adottata dall'ultimo editore delle rime di Matteo Frescobaldi, Giuseppe Renzo Ambrogio).

(2) Lr, cc. 117a-119a e Ch, pp. 698-713 (= cc. 348v-356r): rime di Alberto degli Albizzi.

Commenta Barbi:

«La corrispondenza è pur qui quasi perfetta: c'è solo lo spostamento, non sappiamo da parte di quale dei due codici, d'una canzone. La didascalia iniziale e finale (...) appar più fedele nel Chigiano, ma Benuccio barbieri diviene in esso Benuccio del Bene (forse credé dover correggere così, quasi si trattasse di Sennuccio!): *ser Calvano* per *ser Coluccio* (p. 701) sarà un puro fraintendimento. È da notare che mentre il Rediano ripete quasi sempre nel titolo delle singole poesie *del detto*, il Chigiano lo trascura: ma dopo una rubrica iniziale così precisa poté facilmente credersene dispensato». <sup>(6)</sup>

<sup>(5)</sup> BARBI, *Studi* cit., p. 469.

<sup>(6)</sup> *Ibid.*, p. 471.

Ora, per quanto riguarda lo spostamento della canzone (cioè la sestina *Amor, da poi che 'l cor la bella donna*) rispetto alla fonte comune, ho già osservato altrove che a esserne responsabile è più probabilmente Lr, non Ch: perché entrambi i manoscritti tendono a separare le canzoni di un autore dai suoi sonetti, Lr mantenendo l'unità del *corpus* dell'autore stesso, Ch inserendo i due blocchi nelle sue due macrosezioni, che comprendono testi lunghi di vari autori e testi brevi di vari autori. Ch contravviene qui a questa norma copiando la sestina in mezzo ai sonetti: verosimilmente perché riproduce il canzoniere di Alberto così come glielo presenta la fonte comune. Del resto, anche nel terzo testimone del *corpus* di Alberto, Mg (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII 1040), la sestina *Amor, da poi che 'l cor la bella donna* è copiata in mezzo ai sonetti.

Vero è, d'altra parte, come osserva Barbi, che Ch equivoca per due volte il nome del corrispondente di Alberto: legge «Benuccio del Bene» al posto di «Benuccio barbiere»; e storpia *Coluccio* in *Calvano*. Barbi non avverte però che neppure Lr va esente da errori nella rubricatura. Omette infatti la rubrica che, per la concorde testimonianza di Ch e Mg, nella fonte introduceva il primo sonetto della serie: «Sonetto mandato a Giovanni Niccoli».

(3) Lr, cc. 145a-147a e Ch, pp. 555-563 e 682-697 (= cc. 278r-282r + 340v-348r): rime di Braccio Bracci d'Arezzo.

Commenta Barbi:

«[È] notevole la costanza del Rediano nel ripetere per ciascuna poesia la paternità (*di braccio detto, del detto, del detto braccio*), e la trascuratezza invece del Chigiano, che non ripete il nome dell'autore neppure nei casi in cui occorre assolutamente: ad es. da p. 682 a p. 684, ove per lo spostamento fatto di queste rime, quattro sonetti di Braccio vengono a trovarsi adespoti di seguito a un sonetto di *Dino di Tuca* (l. *Tura*) *ch'era prigionie nelle Stinche*».

D'altra parte, però, come osserva lo stesso Barbi, «la didascalia del son. di p. 682, in quanto determina l'occa-

sione di esso [*Sonetto fatto nella pace che feceno i fiorentini con Filippo Maria Visconti*], è più precisa [nel Chigiano] che nel Rediano». <sup>(7)</sup>

(4) Lr, cc. 103c-113c e Ch, pp. 285-361 + 649-665 (= cc. 143r-181r + 324r-332r): rime di Niccolò Soldanieri.

In Lr, come di consueto, il canzoniere del Soldanieri è compatto. In Ch c'è invece una certa confusione: a p. 649 (= c. 324r) «*Niccolò Soldanieri* si trasforma in Niccolò della Tosa»; <sup>(8)</sup> e più di una volta l'indicazione dell'autore è omessa, o surrogata da un incongruo *del medesimo*.

Osserva Barbi:

[Ch] comincia col non indicare l'autore in testa alla prima canzone, avendo omesso così di porre una intitolazione generale del canzoniere, come di scrivere il nome del Soldanieri nella rubrica particolare di essa canzone, la quale vien subito dopo i sonetti sui mesi di Cene [*sic*] della Chitarra; e alla seconda e alla terza canzone esce poi fuori con la dizione: *Canzone del medesimo!* Peggio avviene per la quinta canzone (*O iddea Venus*), che col solito titolo *del medesimo* viene ad esser collocata a p. 186 di seguito a una canzone assegnata a Fazio degli Uberti. S'ha da credere che il compilatore di Chig. scrivesse *del medesimo* senza curarsi di determinare chi era questo medesimo e lo ficcasse dopo un autore qualsiasi senza preoccuparsi della confusione che ne sarebbe nata? <sup>(9)</sup>

(5) Lr, cc. 98a-102b e Ch, pp. 157-217 (= cc. 79r-109r): rime di Fazio degli Uberti.

«Anche qui – scrive Barbi – la stessa diligenza in Red. nel ripetere la paternità per ciascuna poesia». Più confuso invece Ch, che in un caso (in testa alla canzone *O sommo bene*) «omette il nome di Fazio»; <sup>(10)</sup> in un altro dà a Fazio una canzone che non gli spetta (*Io vorrei*

<sup>(7)</sup> *Ibid.*, p. 473.

<sup>(8)</sup> *Ibid.*, pp. 479-480.

<sup>(9)</sup> *Ibid.*, p. 479.

<sup>(10)</sup> *Ibid.*, p. 482.

stare); in un altro ancora toglie a Fazio una canzone senz'altro sua (*Di quel possa tu bere*) per attribuirla a Lapo Gianni.

(6) Lr, cc. 127c-133a e Ch, pp. 607-39 + 756-71 (= cc. 303r-319r + 377v-385r): rime di Franco Sacchetti. Qui il riscontro con l'autografo di Sacchetti permette di verificare la grave inattendibilità di Ch in fatto di attribuzioni:

Quasi quasi non vorremmo credere ai nostri occhi. Delle canzoni di Franco due sono dal codice Chigiano date a Gano da Colle, tre a Pescione dei Cerchi, una a Luchino d'Arezzo (?), e di nuovo altre due a Gano da Colle; dei sonetti cinque ad Antonio Pucci: insomma una vera spogliazione! E quasi non bastasse, m. Antonio da Vado vien confuso, sempre nel codice Chigiano, con Antonio Pucci, e il son. *Maggior virtute in maggior corpo cape* che, secondo l'autografo ashburnhamiano, fu indirizzato a Franco da m.<sup>o</sup> Andrea da Pisa, sarebbe stato invece mandato ad Antonio Pucci da Maso della Tosa! Nel Rediano, al contrario, tutto è esatto: soltanto non è dichiarato, pel son. *Maggior virtute*, da chi fosse mandato al Sacchetti.<sup>(11)</sup>

Non solo. Oltre a togliere a Sacchetti rime certamente sue, Ch storpia o s'inventa i nomi di altri poeti: «Marchionne di Matteo Arrighi è trasformato in *Marchionne Marchionni* (754) e in *Marchionne Torrigiani* (736), e messer Bindo de' Bardi in *m. Bindo Bisdomini* (754); infine è stato creato un nuovo poeta nella persona nientemeno che di Vanni Fucci, anzi di *ser Vanni Fucci!*». <sup>(12)</sup>

A questo lungo esame, Barbi fa seguire il suo giudizio sulla maggiore autorevolezza di Lr e sulla inattendibilità di Ch, «ultimo di una serie di codici derivati dalla fonte comune», dunque erede di «successive negligenze e spostamenti e false ipotesi» attributive.<sup>(13)</sup>

<sup>(11)</sup> *Ibid.*, p. 486.

<sup>(12)</sup> *Ibid.*, p. 487.

<sup>(13)</sup> *Ibid.*, pp. 498-499.

Ora, queste riserve sull'attendibilità di Ch sono certamente legittime se guardiamo alle sezioni dedicate a Niccolò Soldanieri, Fazio e Franco Sacchetti (nn. 4, 5 e 6 della dimostrazione di Barbi). Tuttavia, da un lato, come ho accennato, la complessiva minore attendibilità quanto alle attribuzioni non implica necessariamente minore attendibilità quanto alle lezioni (ho anzi suggerito che, limitatamente alle rime di Niccolò Soldanieri, la testimonianza di Ch si fa spesso preferire a quella di Lr); dall'altro, si è visto come nei segmenti 1, 2 e 3 entrambi i codici, e non il solo Ch, incorrano in sparsi errori di attribuzione e di rubricatura, pur in un quadro sostanzialmente piuttosto corretto.

Inoltre, il pregiudizio avverso a Ch (legittimato, ripeto, dalle evidenze relative ai segmenti nn. 4-6) ha spinto Barbi a svalutare sistematicamente le attribuzioni di questo codice, incolpando la distrazione o la fantasia del copista anche là dove esse sembrano giustificarsi alla luce della tradizione:

(a) Nel segmento n. 5 (rime di Fazio degli Uberti), entrambi i codici riportano la canzone *Io vorrei stare innanzi in mezzo un fango*. Mentre Ch l'attribuisce a Fazio, la rubrica di Lr dice «Canzone non dicie di chi sia». Barbi osserva: «È da notare che anche questa assegnazione da parte di Chig. risulta del tutto arbitraria, perché la fonte non diceva a chi la poesia appartenesse (...), e in realtà è molto incerto che sia da attribuirsi a Fazio».<sup>(14)</sup> Barbi dà dunque per certo che la fonte comune non recasse alcuna indicazione di paternità e che Ch s'inventi l'attribuzione a Fazio. Ma, di fatto, la canzone è attribuita a Fazio anche da altri codici indipendenti da Ch. Che quest'ultimo inventi di sana pianta un'attribuzione congruente con quella di una parte della tradizione pare poco verosimile, mentre sembra

<sup>(14)</sup> *Ibid.*, p. 482.

più probabile l'ipotesi che la rubrica attributiva recante – erroneamente, secondo gli editori<sup>(15)</sup> – il nome di Fazio mancasse non nella fonte comune ai due codici bensì nell'intermediario cui Lr attinge.

(b) Sia Ch sia Lr trasmettono la canzone *Cruda, selvaggia, fuggitiva fera*, salvo che in Ch essa è attribuita a Petrarca, in Lr a Bartolomeo da Castel della Pieve (e all'attribuzione di Lr si attengono gli editori moderni).<sup>(16)</sup> «Probabilmente – scrive Barbi – nella fonte comune a Red. e Chig. la canzone era scritta due volte, l'una con l'attribuzione al Petrarca, l'altra con l'attribuzione a m.<sup>o</sup> Bartolomeo». <sup>(17)</sup> Tuttavia, l'attribuzione a Petrarca si trova anche in Mg, collaterale di Ch e Lr, sicché è probabile che l'errore si sia insinuato nella fonte comune – per questa parte – a Ch e Mg, e che Ch altro non faccia che copiare quella probabilmente erronea rubrica attributiva.

Ciò detto, conviene però ritornare più distesamente sul segmento n. 3, le rime di Braccio Bracci. Qui, infatti, si danno due casi particolarmente interessanti.

(a) *Contro* il suo uso consueto (che, ripeto, consiste nel tenere distinti i generi metrici), Ch trascrive il sonetto *Sette sorelle sono a me venute* subito dopo la canzone di Braccio *O aspettato dalla giusta verga*; mentre secondo il suo uso consueto (suddividere i testi di un autore in base al genere), Lr trascrive il sonetto tra i sonetti (c. 146c), la canzone tra le canzoni (c. 145c).

Nella seriazione dei testi, il più recente editore critico segue «fedelmente il codice L [cioè Lr], in cui le liriche

<sup>(15)</sup> Cfr. FAZIO DEGLI UBERTI, *Il Dittamondo e le Rime*, a c. di G. CORSI, 2 voll., Bari, Laterza, 1952, vol. II, pp. 371-373; e FAZIO DEGLI UBERTI, *Rime*, ed. critica e commento a c. di C. LORENZI, Pisa, ETS, 2013, p. 148.

<sup>(16)</sup> *Rimatori del Trecento*, a c. di G. CORSI, Torino, UTET, 1969, pp. 506-508.

<sup>(17)</sup> BARBI, *Studi cit.*, p. 490, n. 2.

bracciane si presentano come un *corpus* sostanzialmente compatto». <sup>(18)</sup> Ma mi pare probabile che, separando le canzoni dai sonetti, Lr obliteri un legame che Ch ha invece ragione di conservare. I due testi sono infatti strettamente legati non solo perché sono due panegirici di Gian Galeazzo Visconti ma perché il sonetto spiega probabilmente la genesi della canzone. Le «sette sorelle» evocate nell'*incipit* del sonetto sono le quattro virtù cardinali e le tre teologali, che visitano il poeta invitandolo a «scrivere e cantare / del signor grande Conte di Vertute». E la canzone è appunto un elogio dello stesso Gian Galeazzo Visconti, reso attraverso un'allegoria in cui compaiono, come sue favorite, le sette donne-virtù; e attraverso una topica che ruota attorno all'idea della conservazione delle virtù (Dio «gli presti costanza / a tener le virtù che gli à concesse»: *O aspettato*, 75-76), idea che è al centro anche della perorazione delle «sette sorelle», nel sonetto: «lui ci ritenne e tien con gran diletto, / lui ci comanda e facci honore assai, / e tienci allegre inanzi al suo cospetto» (*Sette sorelle*, 12-14). Che cos'è più probabile? Che canzone e sonetto fossero consecutivi nella fonte comune oppure che Ch crei autonomamente un nesso tra due testi che pure più di un nesso ce l'hanno (tematico, retorico, formale)? In entrambi i casi – e a me pare più verosimile il primo – direi che andrebbe riprodotta la seriazione di Ch, non di Lr.

(b) Il sonetto *O novello Argo, e' ti convien guardare* è rubricato in Ch come «Sonetto a messer Antonio da Siena» (pp. 694-695 = cc. 346v-347r), e sta *dopo* il sonetto *Antonio mio, tua fama era immortale*, correttamente attribuito a Braccio, e *prima* di tre sonetti che Lr assegna a Braccio e di cui Ch non indica invece la paternità; mentre in Lr è rubricato come «Sonetto di messer An-

---

<sup>(18)</sup> *Poesie volgari del secondo Trecento attorno ai Visconti*, a c. di M. LIMONELLI, Roma, Viella, 2019, p. 72; di qui provengono le successive citazioni dal canzoniere di Braccio Bracci.

tonio da Siena» (c. 146r), e sta all'interno di una serie di sonetti tutti attribuiti a Braccio («sonetto 'intruso'» lo definisce perciò Limongelli). Chi sia questo «Antonio da Siena», autore (secondo Lr) o destinatario (secondo Ch) del sonetto, non è dato sapere.<sup>(19)</sup> Ma il sonetto – che, ripeto, in entrambi i codici figura all'interno del *corpus* di Braccio – ha analogie non superficiali con almeno un suo componimento (testo base di Ch):

O novello Argo, el ti convien guardare  
 con diligenza di Giove l'armento  
 però ch'egli è sì grande ch'io pavento  
 che non potrai la fatica portare. 4  
 L'antico un animale hebbe a guardare  
 e da un solo fue gabbato e vinto.  
 Tu ài due occhi e lui n'hebbe ben cento  
 e non seppe a l'inganno riparare. 8  
 I' ti so dir che s'è desta Giunone  
 con gran furore ha Mercurio chiamato,  
 per ingannarti, Orfeo ed Amphione, 11  
 e tutti e tre l[e] han promesso e giurato  
 di sonar dolce con tanta ragione  
 che sarai morto e l'armento involato. 14  
 Però t'avviso non li stare appresso:  
 l'orecchie chiuse e gli occhi aperti adesso.

Lr: 6. gabbato] abbattuto; 7. n'hebbe] n'avea; 9. che s'è desta] chelle desta; 11. per ingannarti] per ingannare; 12. l'han promesso] gli an promesso; 16. L'orecchie] Gli urecchi.

Chi è questo «novello Argo» Panopte chiamato a sorvegliare un *grande armento*? Impossibile dirlo, ma la metafora dell'armento è precisamente quella che apre la

(<sup>19</sup>) Cfr. M. C. CAMBONI, *Le rime di Antonio di Cecco da Siena*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», VIII (2005), fasc. 1-2, pp. 19-73 (alle pp. 19-22; ma qui per svista si dice che *O novello Argo, e' ti convien guardare* è attribuito da entrambi i manoscritti ad «Antonio da Siena»: in realtà dal solo Lr).

suddetta canzone a Gian Galeazzo *O aspettato dalla giusta verga* (vv. 1-8):

O aspettato dalla giusta verga  
 che tenne in mano il giusto tuo signore,  
 il qual t' à tanto amore  
 che sol quando ti mira à sommo bene;  
 concesso à Dio, perché non si disperga,           5  
 l'armento, che sosten con franco core  
 che di lui sia signore,  
 perch'è ragione, e da tte so che vene.

Ed è una metafora (l'armento come popolo da governare) che – mi baso sul *corpus* testuale dell'ОВI – non trovo attestata altrove. Bisogna pensare che lo sconosciuto «Antonio da Siena», scrivendo a Braccio, ne imiti le parole? Oppure che Lr abbia frainteso, mettendo il nome del destinatario al posto del nome del mittente («Sonetto di messer Antonio da Siena»), e che Ch abbia invece riprodotto correttamente almeno parte della rubrica («Sonetto a messer Antonio da Siena»), rubrica che sarà stata mutila, cioè priva del nome dell'autore, già nella fonte comune? Mi pare che questa seconda sia l'opzione più verosimile, e che *O novello Argo* meriti di entrare nel novero delle rime bracciane, magari tra le attribuibili o le dubbie.

Per concludere, si può certamente ammettere: (1) che il proposito di Ch di tenere distinti i generi (canzoni, sonetti, ballate), senza riguardo all'unità dei *corpora* degli autori, ha potuto generare talvolta attribuzioni erronee o provocare la caduta delle rubriche attributive; e (2) che veri e propri scempî si trovano nei segmenti 4 e 6 di Ch, laddove alcuni sonetti finiscono attribuiti addirittura a personaggi della *Commedia*, come Vanni Fucci e Stricca. Tuttavia, non c'è ragione di estendere il giudizio di inattendibilità espresso circa i segmenti 4-6 agli altri segmenti analizzati da Barbi, o all'intero codice: codice che talvolta (come nel caso del piccolo canzoniere di

Alberto degli Albizzi, ma anche delle rime di Niccolò Soldanieri e di Matteo Frescobaldi), si dimostra più vicino alla fonte comune e più corretto di Lr sia quanto all'ordinamento dei testi sia quanto alla lezione.

CLAUDIO GIUNTA  
Università di Torino





«NON SO CHI FÉ QUESTO».  
SUI VANTAGGI DEL NON ATTRIBUIRE

*Abstract*

This article traces several cases of uncertain authorship in early Italian lyric texts. It therefore highlights the need to pay attention to the history of the tradition of texts that are particularly dubious in terms of attribution and to the function they serve within the dynamics of reception. Indeed, texts we now perceive as anonymous or dubious often play an important role in defining literary phenomena such as the *stilnovo*, whose developments are yet to be fully understood. Perceiving these texts in all their attributional uncertainty greatly helps us not to conceive the *stilnovo* as an ordered sum of personalities, and to resist the temptation to classify every poet we consider a *stilnovista* either as a master or as a proselyte, and to conceive them all as a “school”.

*Keywords:* Early Italian Lyric; Stilnovo; Anonymous Texts; Uncertain Authorship; Manuscript Tradition



Ho scelto per questa occasione di percorrere una strada un po' *a latere* rispetto alla discussione sui problemi strettamente metodologici dell'attribuzione nell'ambito degli studi sulla lirica italiana antica. E ho scelto di alzare un po' lo sguardo verso quella che è la rappresentazione della nostra storia letteraria delle origini per provare a discutere se e come vogliamo che il trattamento che complessivamente riserviamo ai problemi attributivi incida sul quadro generale, in relazione proprio ai cardini del metodo che comunemente impieghiamo per restituire una paternità per lo meno plausibile: esame delle attribuzioni secondo la loro di-

stribuzione entro la tradizione; quindi analisi stilistica, linguistica e del contenuto dei testi.

Che questi criteri metodologici costituiscano i migliori strumenti possibili per affrontare i problemi che incertezze e aporie attributive pongono in modo diffuso e ricorrente non è a mio avviso da mettere in dubbio.<sup>(1)</sup> Credo anzi che una più approfondita conoscenza dei singoli testimoni di lirica medievale, e il miglioramento, che spesso ne consegue, nell'accertamento delle dinamiche della tradizione dei testi, siano quanto in futuro potrà aiutare a dirimere con minor incertezza anche le questioni di paternità.

Segnalo fra l'altro che il repertorio elettronico *LIO*, *Lirica italiana delle Origini*, attivo da anni presso il portale *Mirabile* della Fondazione Ezio Franceschini di Firenze, è accessibile adesso in forma arricchita e rinnovata, con un maggiore numero di manoscritti consultabili, e quindi anche con nuova repertoriazione di testi e di autori. Sta peraltro per concludersi anche la versione a stampa del censimento dei manoscritti di lirica antica, stante che il secondo volume è ormai in ultime bozze.<sup>(2)</sup> Grazie inoltre a un progetto PRIN da me diretto, denominato *CLIO*, *Corpora per la Lirica Italiana delle Origini*, che sta procedendo parallelamente a quello di cui oggi discutiamo i risultati, sarà presto possibile collegare l'ambiente *LIO* con un nuovo corpus di testi lirici italiani attivo presso il CNR – Opera del Vocabolario italiano: il *corpus De-LirIo* (*Corpus destrutturato per componimenti della poesia lirica italiana delle Origini dagli inizi al 1400*). A partire dalla sua attivazione, spero sollecita, saranno consentiti

---

(<sup>1</sup>) Tuttora viva e indispensabile è la cornice critico-metodologica continiana in materia di attribuzioni. Si rimanda a G. CONTINI, *Filologia*, a c. di L. LEONARDI, Bologna, il Mulino, 2014, pp. 62-66 e 99-101.

(<sup>2</sup>) Si può rinviare intanto alla prima parte già pubblicata da un paio di anni *LIO · CM. Censimento dei manoscritti della lirica italiana delle Origini (dai Siciliani a Dante)*. J. Austin - Firenze, a c. di I. TANI, B. ALDINUCCI, con la collaborazione di L. LEONARDI, A. DECARIA, G. MARRANI, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2023.

collegamenti diretti fra ciascun singolo testo poetico repertoriato e tutti i pertinenti metadati presenti già nell'archivio *LIO*. Una risorsa aggiuntiva e migliorata che non dubito possa supportare validamente ricerche anche in merito a problemi attributivi.

Abbiamo del resto alle spalle una lunga stagione di studi che, proprio grazie a uno sguardo esteso alla storia della tradizione dei testi (e non fermo quindi a nude o impressionistiche considerazioni circa lingua e stile), ha dato prova di sistemazioni e soluzioni del tutto attendibili, anche proprio in materia di attribuzione e di ricostruzione di paternità. Penso ad esempio a come è cambiato il *corpus* di Cecco Angiolieri a seguito dell'emersione del manoscritto Escorialense (El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, e.III.23, da ora anche E) e a come oggi leggiamo le rime di Meo dei Tolomei e del Muscia da Siena, dopo l'edizione di Anna Bettarini Bruni.<sup>(3)</sup> Restano naturalmente anche in questi casi ombre e qualche singola incertezza: ma il quadro generale si può dire che rifletta con buona verosimiglianza quella che dovette essere, in molte delle sue sfaccettature, l'esperienza poetica in stile comico a Siena nel pieno Duecento.<sup>(4)</sup> E si consideri anche la leggibilità nuova, rispetto ai tentativi precedenti, che dell'insieme delle rime di Giovanni Boccaccio è stata recentemente data in edizione grazie al riesame delle modalità di aggregazione e circolazione dei testi e alla conseguente rivisitazione delle ipotesi attributive, verificate poi testo per testo anche sotto il profilo di tematiche e stile.<sup>(5)</sup> Si può portare infine l'esempio ugualmente

(3) A. BRUNI BETTARINI, *Le rime di Meo dei Tolomei e di Muscia da Siena*, in «Studi di Filologia Italiana», XXXII (1974), pp. 31-98.

(4) Sul tema cfr. ancora Id., *Cecco Angiolieri, la lirica comica e la nozione di scuola*, in *Cecco Angiolieri e la poesia satirica medievale*. Atti del Convegno internazionale (Siena, 26-27 ottobre 2002), a c. di S. CARRAI, G. MARRANI, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2005, pp. 77-99.

(5) Mi riferisco ovviamente a GIOVANNI BOCCACCIO, *Rime*, ed. critica a c. di R. LEPORATTI, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2013, pp. CCLXIV-CCLXVI.

recente dell'assetto del *corpus* di Bonagiunta da Lucca, quale ha offerto Aldo Menichetti, è del più sicuro discernimento fra le rime che possiamo considerare certe, quelle sulle quali il giudizio resta in sospeso (le dubbie), e quelle del tutto escluse, non fatte pertanto oggetto né di edizione né di commento.<sup>(6)</sup> Ma gli esempi potrebbero ovviamente essere anche molti altri, prima fra tutti per la vastità della tradizione e per la numerosità e varietà dei testi tràditi, certi, incerti e del tutto spuri, l'edizione delle *Rime* di Dante uscita nel 2002 per le cure di Domenico De Robertis,<sup>(7)</sup> su un aspetto particolare della quale ci soffermeremo comunque più oltre.

Non può sfuggire insomma l'importanza di una sempre maggiore integrazione degli strumenti di archiviazione elettronica, di dati che spesso sono frutto di una solida tradizione di studi e che è sempre più necessario poter osservare nella loro capillarità e reciproca relazione.

L'intenzione dunque di questo intervento nel sottolineare quasi provocatoriamente i vantaggi del non attribuire o meglio, se vogliamo, del non poter attribuire con sicurezza, certo non corrisponde a una disingannata e corvina dichiarazione di sfiducia nei nostri tentativi di risolvere i problemi che vengono posti con ogni evidenza dallo stato dei testi tràditi.

Vorrei invece rimarcare l'opportunità di una discussione critica che non soggiorni con ogni acume dimostrativo sul solo problema dell'attribuzione del singolo testo. La ricostruzione di una paternità sicura non è detto sia per forza il culmine e l'esito unico desiderabile del cimento critico sull'attribuzione.

Non si tratta di invitare alla mera prudenza, a sfumare con giusta cautela i giudizi di fronte a situazioni controverse o a dati a volte anche radicalmente conflittuali della tradizione.

---

<sup>(6)</sup> BONAGIUNTA ORBICCIANI DA LUCCA, *Rime*, a c. di A. MENICHETTI, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2012, pp. I-LIII, e 291-336.

<sup>(7)</sup> DANTE ALIGHIERI, *Rime*, ed. critica a c. di D. DE ROBERTIS, Firenze, Le Lettere, 2002.

L'invito è a provare a collocare la proposta attributiva entro un quadro critico più ampio che valuti la storia della tradizione dei testi dubbi non solo in termini di indicazione di una più o meno probabile paternità, ma anche nei termini della loro trasmissione, magari anche in miniserie o in stratificazioni o raggruppamenti che possano rendere ragione della loro provenienza o del loro valore in contesti di fruizione che non è detto siano sempre irrimediabilmente remoti dalle loro scaturigini, che siano consegnati cioè all'estro cieco di copisti o allestitori di sillogi. L'attenzione insomma, grazie anche e proprio alle rime di incerta attribuzione, può spostarsi sul contributo che il loro studio può dare al quadro complessivo della lirica due-trecentesca, alle sue sfaccettature e ai suoi movimenti. Può cioè talora passare in secondo piano l'urgenza di incrementare o di sfoltire l'appendice delle rime dubbie nelle edizioni di lirica antica.

Naturalmente questo non sempre è possibile o consigliabile. Il sonetto lercio e scorrettissimo nella lezione, *Volendo contentarmi di composte*, in sostanza la descrizione di una repellente conserva preparata da mano muliebri, che il tardotrecentesco manoscritto settentrionale Vaticano Urbinate 697 assegna a Rustico Barbuto in un contesto poco significativo di una miscellanea varia di testi due-trecenteschi, non può essere valutato che per se stesso: e si tratterà con ogni verosimiglianza di un'attribuzione erronea nata dalla fama di Rustico di vituperatore del genere femminile, tanto lontano appare dal ben testimoniato e acuto stile comico del fiorentino questo disordinato accumulo di sconcezze.<sup>(8)</sup>

Allo stesso modo l'attribuzione a Giacomo da Lentini del sonetto, in effetti un po' antiquato per tematica e stile, *A vano sguardo e falsi sembianti*, nel manoscritto primocinquecentesco Magliabechiano VII.640 (Firenze, Biblioteca nazionale centrale), a fronte di un'attribuzione

---

(8) RUSTICO FILIPPI, *Sonetti*, ed. critica commentata, a c. di G. MARRANI in «Studi di Filologia Italiana», LVII (1999), pp. 33-199, alle pp. 66, e 186-187.

dello stesso testo a Cino da Pistoia, nel Barberiniano latino 3953 (Città del Vaticano, Biblioteca apostolica vaticana), non pone problemi altri che di plausibilità.<sup>(9)</sup> Zaccagnini, pur all'oscuro della tarda attribuzione al Notaio, lo respinse fra le dubbie con motivazioni inconsistenti («Cino non ha mai detto di voler celare il nome dell'amata, perché altri non sappia di qual donna egli canti»),<sup>(10)</sup> senza incontrare il favore degli editori successivi. Il sonetto di fatto può restare a Cino e alle sue nostalgie sicilianeggianti, meno infrequenti di quel che si crede.<sup>(11)</sup> E l'attribuzione al Notaio varrà come eco o sparso rintocco della sua prolungata notorietà. Anzi si noterà che la sopravvivenza in Cino di lessico e stilemi che vogliamo erroneamente superati con la stagione dello *stilnovo* (nella fattispecie, ad esempio, l'insistenza sull'immagine della donna *pinta* nella mente o nel cuore) è ciò che meglio motiva e autorizza la prosecuzione di questo gusto entro la lirica del più avanzato Trecento.<sup>(12)</sup>

A «Messer Cino da Pistoia» manterrei fra l'altro anche la canzone *Amore, i' veggio ben che tua virtute*, che figura con la rubrica appena citata fra le carte del manoscritto Trivulziano 1050 (Milano, Archivio storico civico e Biblioteca trivulziana), mentre il solito Chigiano L.VIII.305 (Città del Vaticano, Biblioteca apostolica vaticana) la reca adespota a precedere la serie delle canzoni sicure di Dino Frescobaldi, l'autore quindi che la po-

<sup>(9)</sup> *I poeti della Scuola siciliana*, ed. critica con commento dir. da C. DI GIROLAMO, 3 voll., Milano, Mondadori, 2008, vol. I, GIACOMO DA LENTINI, *Rime*, ed. critica con commento a c. di R. ANTONELLI, p. CVII.

<sup>(10)</sup> G. ZACCAGNINI, *Le rime di Cino da Pistoia*, Genève, Olschki, 1925, pp. 299-300.

<sup>(11)</sup> Rinvio per questo aspetto a G. MARRANI, «*Parcere subiectis*». *Opposizioni e dissonanze nelle implorazioni amorose fra Dante e Cino da Pistoia*, in «*Ragionar d'amore*». *Il lessico delle emozioni nella lirica medievale*, a c. di A. DECARIA, L. LEONARDI. Atti del convegno internazionale (Siena, 17-19 aprile 2013), Firenze, SISMELE-Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 158-73.

<sup>(12)</sup> Su questo aspetto cfr. G. MARRANI, *Cino, lo stilnovo e il Trecento italiano*, in *Cino da Pistoia nella storia della poesia italiana*. Atti del Convegno (Barcellona, 2-3 ottobre 2014), a c. di R. ARQUÉS COROMINAS, S. TRANFAGLIA, Firenze, Cesati, 2016, pp. 171-183.

trebbe contendere: nonostante le ottime notazioni ultimamente formulate per mantenere la canzone nell'orbita del Frescobaldi, sia pure come testo dubbio,<sup>(13)</sup> non mi sembra che la collocazione particolare entro il codice Chigiano sia bastante per sottrarla all'unico autore indicato dal pur scarso testimoniale. Non pare del resto implausibile che risalga a Cino e alle sue immagini di inquietante crudeltà associate alla *nemica* l'inconsueta figurazione, per di più in palese contesto petroso,<sup>(14)</sup> della *loba* (provenzalismo, "lupa"): «(...) per sua guida venisti nel cuore, / allor ch'ogni valore / mi tolse l'ombra d'una bella roba, / onde venne vestita quella loba» (vv. 39-42).<sup>(15)</sup> Per quanto non sempre sia possibile discriminare una direzionalità univoca del dialogo fra Cino e Dino Frescobaldi, per quanto cioè sia spesso intrecciato e analogo il loro fraseggio senza che si possa sempre definire con chiarezza chi sull'altro di volta in volta abbia ascendente,<sup>(16)</sup> non parrà inaudito supporre che sia Dino Frescobaldi ad aver dato, come probabilmente anche altre volte, precoce risonanza allo spunto ciniano in un contesto stavolta cavalcantiano (anch'esso ben intonato alle scelte stilistiche di Cino) e cioè nel sonetto, certamente dello stesso Frescobaldi, *Donna, dagli occhi tuoi par che ssi mova* 5-6 «Di lui v'appare una figura nova / che ssi fa loba e trovasi possente, / e signoria vi ten sì aspramente, / ch'ogni ferezza al cor par che vi piova».

<sup>(13)</sup> DINO FRESCOBALDI, *Rime*, a c. di G. BALDASSARI, Milano-Udine, Mimesis, 2021, pp. 137-147.

<sup>(14)</sup> Sulla sequela petrosa di Cino e sui suoi effetti sulla poesia trecentesca rinvio a G. MARRANI, *Con Dante dopo Dante*, Firenze, Le Lettere, 2004, pp. 27-28.

<sup>(15)</sup> Sulla figura della *loba* di questi due testi cfr. L. SALA, *Note sugli animali nella poesia di Dino Frescobaldi*, in «Lingua Nostra», LXVII (2006), pp. 87-99, alle pp. 95-99, con segnalazione di un possibile rinvio alla *Loba de Pueinautier* di alcuni testi di Peire Vidal.

<sup>(16)</sup> Su questo aspetto restano valide ancora le osservazioni di D. DE ROBERTIS, *Il «caso» Frescobaldi (Per una storia della poesia di Cino da Pistoia)*, in «Studi Urbinati di Storia, Filosofia e Letteratura», XXVI (1952), pp. 31-63.

Si resta fin qui nell'ambito di situazioni ancipiti che è ben possibile (e immediatamente consigliabile) avviare verso una soluzione. Ma capita a volte, sappiamo, che il quadro della tradizione presenti problemi ben più complessi e che soprattutto i testi coinvolti da un conflitto attributivo costituiscano importanza peculiare sia per il calibro gli autori coinvolti sia per la ricostruzione storico-letteraria che da loro dipende. Si pensi ad esempio al lungo lavoro recentemente condotto da Roberto Leporatti in *équipe* attorno alle cosiddette rime disperse di Francesco Petrarca, e ai problemi che si sono posti, e che ancora in parte si pongono, in termini di attribuzione dei testi e di definizione del canone poetico trecentesco.<sup>(17)</sup>

Abbiamo però menzionato finora più volte lo *stilnovo* e rimarrei in tema.

Torno quindi a porre l'attenzione sul manoscritto Escorialense. Dopo la sua scoperta nel 1915 ad opera di Mario Casella e dopo il suo ingresso fra i testimoni più interessanti della tradizione delle rime dantesche (e non solo), il manoscritto è stato notoriamente studiato da Domenico De Robertis a metà degli anni '50 del secolo scorso e nuovamente fatto oggetto di analisi non più di quindici anni fa.<sup>(18)</sup> Non a tutte le questioni che

---

<sup>(17)</sup> I risultati del progetto *Rime disperse di Petrarca (RdP)*, condotto presso l'Université de Genève in collaborazione con la Fondazione Ezio Franceschini di Firenze, l'Istituto Opera del Vocabolario italiano e la Petrarch Digital Library, sono progressivamente pubblicati sotto forma di archivio elettronico accessibile all'indirizzo <http://rdp.ovi.cnr.it/main>. Ma cfr. anche A. DUCOLI, *Varia casistica delle rime attribuite*, e M. C. CAMBONI, *Osservazioni sulle attribuzioni contese, sulle rime di corrispondenza e sulla ballata Donna mi vene spesso nella mente, entrambi in Le rime disperse di Petrarca. Problemi di definizione del corpus, edizione e commento*, a c. di R. LEPORATTI, T. SALVATORE, Roma, Carocci, 2020, risp. alle pp. 17-24 e 25-44.

<sup>(18)</sup> Mi riferisco essenzialmente a D. DE ROBERTIS, *Il canzoniere escorialense e la tradizione "veneziana" delle rime dello stil novo*, Torino, Loescher-Chiantore, 1954, e quindi agli studi riuniti in *Il canzoniere escorialense e il frammento marciano dello stilnovo*, a c. di S. CARRAI, G. MARRANI, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2009, alle pp. 3-150 (con rinvio alla bibliografia progressa).

questo delicato e fondamentale insieme di carte pone è stata data risposta. Restano peraltro incertezze, o per lo meno opinioni divergenti, sulla datazione esatta e sulla considerazione della lezione di E e delle molte varianti che esso reca non solo per i testi stilnovistici. Conosciamo tutti la rilevanza che nell'edizione De Robertis ha preso la lezione del codice e della tradizione che a lui si lega, fino a portare alla pubblicazione in Edizione Nazionale di testi della *Vita nova* in prima redazione, con tutta la discussione che ne è seguita.<sup>(19)</sup> Non di varianti si tratterà ovviamente adesso, anche se il discorso è per la verità interessantissimo, ma non tale, mi pare, da impattare direttamente su collaterali questioni attributive.

Mi preme solo sottolineare il fatto, più in generale, che la presenza del manoscritto escorialense e della tradizione che diciamo "settrionale" delle rime dello *stilnovo* ha reso possibile l'identificazione di una sorgiva area di diffusione dei testi stilnovistici sì che si è potuto tracciare, ad esempio, grazie al confronto con il resto della tradizione, precoci sequenze dantesche e ciniane incentrate sul tema tipico della lode e con ogni verosimiglianza antecedenti l'emersione della *Vita nova*: una traccia viva della novità stilnovista, una sua prima ricezione (E potrebbe essere dell'estremo Duecento) e una sorta di suo "certificato di battesimo", dato che anche per Guido Cavalcanti sappiamo che c'è posto fra quelle carte.<sup>(20)</sup>

---

<sup>(19)</sup> Cfr. almeno, dopo le positive sottolineature di L. LEONARDI in «Medioevo romanzo», XXVIII (2004), pp. 63-113, alle pp. 75-78, e anche di altri, la rinnovata origine in E. MALATO, *Per una nuova edizione commentata delle opere di Dante*, in «Rivista di Studi danteschi», IV (2004), pp. 3-324, alle pp. 22-23, con successiva replica di DE ROBERTIS in «Studi danteschi», LXX (2005), pp. 295-304.

<sup>(20)</sup> In merito si rinvia a G. MARRANI, *Alle origini dello stilnovo. Cino secondo la 'verità della tradizione'*, in *Il viaggio del testo*. Atti del convegno internazionale di Filologia italiana e romanza (Brno, 19-21 giugno 2014), a c. di P. DIVIZIA, L. PERICOLI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017, pp. 57-71.

In questo ambiente, dunque, così sensibile alla poesia toscana e allo *stilnovo*, come poi lo sarà a Firenze con più ampia visione il più tardo e autorevole Chigiano L.VIII.305, i problemi di attribuzione acquistano particolare rilievo. L'emersione infatti di E e l'identificazione dell'area della tradizione che lo comprende hanno infatti reso effettivamente contendibili, rispetto soprattutto all'area del medesimo Chigiano e di altri codici seriori, alcuni sonetti. Si tratta – è bene tenerlo presente – di una sola sezione della tradizione fra le varie che alimentano conflitti attributivi tra quanti riteniamo oggi esser stati partecipi della poetica stilnovista, ma giustappunto una sezione “sorgiva” di interesse direi primario. Mi soffermo pertanto volentieri su alcuni fra i sonetti di E che si sono scoperti contesi fra Dante e Cino da Pistoia e che hanno determinato (e ancora determinano) forti e ricorrenti incertezze nella critica.

Si tratta di quattro sonetti che vedono affrontata la paternità di Dante (così appunto in E) a quella di Cino, il cui nome campeggia in testimoni più tardi e altrettanto autorevoli come il già più volte citato manoscritto Chigiano e il Vaticano latino 3214 (Città del Vaticano, Biblioteca apostolica vaticana). Michele Barbi relegava questi quattro sonetti in appendice fra le rime dubbie.<sup>(21)</sup> Eccone invece il breve elenco così come è dato in edizione da De Robertis (vi si frappone nell'ordinamento uno dei sonetti della *Vita nova* che si indicano come prima redazione extravagante):<sup>(22)</sup>

(...)

51. probabilmente di Dante, *Se 'l viso mio a la terra si china*
52. Dante, *Con l'altre donne mia vista gabbate* (1<sup>a</sup> redazione)
53. probabilmente di Dante, *Questa donna ch'andar mi fa pensoso*

<sup>(21)</sup> In *Le opere di Dante*, testo critico della Società Dantesca Italiana, a c. di M. BARBI, E. G. PARODI, F. PELLEGRINI, E. PISTELLI, P. RAJNA, E. ROSTAGNO, G. VANDELLI, Firenze, Bemporad, 1921, pp. 55-144, App. XII-XV.

<sup>(22)</sup> DANTE ALIGHIERI, *Rime*, ed. D. DE ROBERTIS, 2002 cit., vol. III, pp. 364-378.

54. probabilmente di Dante, *Non v'accorgete voi d'un che essi more*  
 55. probabilmente di Dante, *Io sento pianger l'anima nel core*  
 (...)

La propensione di De Robertis, come si vede, è per Dante.<sup>(23)</sup> Questo non per arbitraria fiducia concessa al solo E, ma perché la proposta di paternità prende giustappunto le mosse dall'analisi della tradizione e dalla fisionomia dei rapporti fra i diversi testimoni via via variamente coinvolti. L'attribuzione a Dante in E di questi sonetti trova infatti riscontro (propongo qui una formulazione sommaria) in altri testimoni che non è stavolta dimostrabile siano riconducibili alla sua lezione: sostanzialmente, ma in un quadro di volta in volta vario e sfrangiato, l'Ambrosiano O.63. sup.<sup>(24)</sup> (che però proprio per le attribuzioni in rubrica è tutto fuorché impeccabile), il Magliabechiano VII.1060,<sup>(25)</sup> il Laurenziano Redi 184<sup>(26)</sup> e il veronese Capitolare 445<sup>(27)</sup> (che pure presenta i sonetti in questione entro una serie ciniana attribuita quasi per intero a Dante). Ragione per la quale la paternità dantesca, in forza della possibile indipendenza delle testimonianze, acquista credibilità. Si affiancano poi a sostenere il giudizio riscontri fitti (in un caso, quello di *Io sento pianger l'anima nel core*, anticipati in un bel contributo di Guido Capovilla)<sup>(28)</sup> con il Dante certo delle *Rime* e soprattutto con Guido Cavalcanti. I sonetti appaiono di fatto a De Robertis più plausibilmente testimoni dell'interazione cruciale con Guido che appannaggio del sistema allusivo di Cino: essi sembrano

(23) Per tutta la discussione attribuzionistica che qui interessa, cfr. DANTE ALIGHIERI, *Rime*, ed. DE ROBERTIS 2002 cit., vol. II\*\*, pp. 983-994.

(24) Milano, Biblioteca Ambrosiana, O 63 sup.

(25) Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII.1060.

(26) Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Laurenziano Redi 9.

(27) Verona, Biblioteca Capitolare, CDXLV (445).

(28) G. CAPOVILLA, *Un sonetto da restituire a Dante: esercizio di microstilistica differenziale, e ipotesi sul quinto dell'Inferno*, in *Studi di filologia romanza e italiana offerti a Gianfranco Folena dagli allievi padovani*, Modena, STEM-Mucchi, 1980, pp. 243-260.

infatti ulteriormente definire «i tratti di una consuetudine e quasi di una convivenza con Guido che non si riesce ad immaginare d'altri che di Dante». <sup>(29)</sup> Ricordo solo, in merito, per due sonetti su quattro (*Se 'l viso mio e Questa donna ch'andar*) l'attacco cavalcantiano-dantesco di terzina in «Allor (...)» a introdurre un drammatico fenomeno amoroso, solitamente vertice di un drammatico *climax* amoroso. Tratto specifico di stile che in Cino pare assente.

De Robertis usa però prudenza nell'attribuzione e rubrica in edizione tutti e quattro i sonetti come «probabilmente di Dante».

Questione risolta? Dal punto di vista della sistemazione in edizione probabilmente sì. Ci si pronuncia entro i limiti che i dati a disposizione permettono. Nessuna soluzione perentoria in questi casi è possibile; ci si spinge – diciamo – nell'ipotesi attributiva e nell'interpretazione dei testi fin dove pare consentito e lecito a fronte di un'ipotesi alternativa. <sup>(30)</sup>

Ipotesi che naturalmente resta in teoria percorribile soprattutto in casi come questi di *recensio* aperta e di autori che danno ampia prova, nei testi che possiamo attribuire loro con certezza, di un simile cimento sugli stessi temi e su modi analoghi di far poesia.

Nonostante infatti l'attinenza tematico-stilistica lievemente più marcata – e finemente rilevata da De Robertis – fra questi quattro sonetti e i testi lirici sicuramente di Dante, rinvii sia pur non esclusivi, ma ben concorrenti, al Cino che consideriamo sicuro sono ben possibili. Penso a tessere minime come all'espressione in *Se 'l viso mio* (v. 6) della capacità della bellezza di

<sup>(29)</sup> DANTE ALIGHIERI, *Rime*, ed. DE ROBERTIS 2002 cit., vol. II\*\*, p. 990.

<sup>(30)</sup> La scelta di conservare le opzioni di un tempo di Barbi si accompagna a valutazioni sulla tradizione e sull'interpretazione dei quattro sonetti che intendono togliere sostegno a una più probabile autorialità dantesca in DANTE ALIGHIERI, *Le Opere*, vol. I, *Vita nuova*. *Rime*, a c. di D. PIROVANO, M. GRIMALDI, intr. di E. MALATO, t. II, *Le rime della maturità e dell'esilio*, a c. di M. GRIMALDI, Roma, Salerno, 2019, pp. 1314-1324.

*madonna* di soverchiare le forze naturali dell'amante (siamo in contatto qui con lessico che è tipicamente anche di Cino), l'*andar piangendo* di *Non v'accorgete voi* (v. 2) allacciabile anche ad altri simili *loci* in Cino, fra cui la dichiarazione della propria identità nel celebre sonetto a Guido, *Qua son le cose vostre* (vv. 12-13) «sono un uom (...) / che vo piangendo tanto ho l'alma trista», fino alla *sentenza* di morte scritta nel libro delle sofferenze d'amore che chiude *Io sento pianger* (v. 13) e che ha più di un'occorrenza fra le rime ciniane a partire dalla *sentenza forte* pronunciata dalla corte giudiziaria di Amore in *Infin che gli occhi miei* (e si ricordi che ben ciniana è la formula che indica l'origine del percorso che porta a sentenza e cioè il *piacer di costei* come in *A vano sguardo e a falsi sembianti* v. 8). Ma soprattutto si attaglierebbe a Cino una "versione" a tinte cromaticamente opposte di *Io mi senti' svegliar dentro a lo core* come di fatto è *Questa donna ch'andar mi fa pensoso*, con la *vertù d'amore* che «fa disvegliare altrui nel core lo spirito gentil, se v'è nascoso» (prima quartina), salvo poi, entro pochi versi, volgere tutto in dramma, strazio e paura. Non si dice possibile "imitazione" e ribaltamento, semmai diversa interpretazione di un tema dato. C'è spazio insomma anche per intravedere nella serie un lacrimoso cavalcantismo di Cino.

Ostinarsi sulla strada di un incremento del *corpus* di Cino a danno del peculio di Dante, rivendicando ogni tessera di un linguaggio spesso comune fra gli stilnovisti, reclamando come probante ogni singola eco e ogni coincidenza tematico-verbale, e relegando in netto secondo piano le indicazioni ricavabili dalla lezione dei manoscritti e dalle loro varie attribuzioni, non sarebbe però – io credo – la strada migliore per utilizzare criticamente il responso, pur non limpidissimo, della tradizione, alla quale di fatto è consigliabile anche in questo caso arrendersi. Serve semmai trarne con accortezza quanto di più utile possiamo ai fini – stavolta soprattutto – della

storia poetica e letteraria dei primi secoli e segnatamente dello *stilnovo*.

Più importa – voglio dire – che percepiamo il ricorrere di questi sonetti nella tradizione, a volte stretti assieme in miniserie o avvicinati ad altri testi di analoga ispirazione, e magari di paternità certa fra gli stilnovisti, come una testimonianza ulteriore di ciò che storicamente è stato lo *stilnovo*.

E se non riusciamo ad attribuire con certezza ciascuno dei sonetti per l'imperfezione e la contraddittorietà di quanto nella tradizione si è impresso (senza peraltro spesso che sia chiara l'eziologia dell'attribuzione che vorremmo erronea), quelle stesse carte ci offrono a tratti testimonianza precoce, grazie alla possibile vetustà di E, dei "movimenti" di ciò che chiamiamo *stilnovo*, e delle sue linee di sviluppo e di tensione.

Soprattutto credo possa dirsi che sonetti come quelli adesso discussi si configurano da ogni punto di vista come testi scritti verosimilmente prima della *Vita nova* o comunque si mostrano idealmente collocabili in un'area cronologica di preparazione al *libello*. Stanno insomma bene prossimi a testi della *Vita nova* che possiamo giudicare – come fa De Robertis – presenti in prima redazione. Siano più probabilmente di Dante o di Cino questi quattro sonetti tracciano – non da soli ovviamente – una zona di interazione forte attorno a temi di amor doloroso che la *Vita nova* di fatto accantona o rende inservibili. Temi che tuttavia nel Trecento trovano ancora ascolto e vitalità, anche proprio grazie alla resistenza nella tradizione di questi sonetti e del loro lessico.<sup>(31)</sup>

E percepirli in tutta la loro incertezza quanto alla paternità aiuta molto a non concepire lo *stilnovo* come una somma ordinata di personalità, a resistere alla ten-

---

<sup>(31)</sup> MARRANI, *Con Dante* cit., pp. 186-187. Ma l'esemplificazione è ben ampliabile.

tazione di classificarli in maestri e proseliti, a concepirli insomma come una "scuola".

La presenza della *Vita nova* cambia davvero tutto, anche nelle rime di Cino da Pistoia che, allora sì, più facilmente si fa (non avrei più molti dubbi) rimodulatore infaticabile persino delle situazioni narrative presenti nel libello.

Ci sono sonetti di Cino dedicati al tema dell'incertezza fra due possibili passioni amorose che nel singolo manoscritto Marciano it.IX.529 (Venezia, Biblioteca nazionale marciana) prendono proprio in sequenza un andamento narrativo, con intromissione anche di sonetti in tenzone che dialogano sul tema. È evidente, di chiunque sia la responsabilità di quella sequenza, che la *Vita nova* c'è stata ed ha lasciato traccia financo nel modo di concepire l'allestimento di serie di sonetti sulla pagina.<sup>(32)</sup>

Mi sono occupato in passato di testi anonimi o di paternità del tutto incerta, alcuni presenti anche nell'orbita di Cino, che mostrano evidenti e forti relazioni con gli episodi della *Vita nova*. E non tanto colpisce che testi come questi semplicemente ripetano episodi salienti della *Vita nova* quanto piuttosto che ambiscano spesso a integrarne, proseguirne e variarne la vicenda. È ciò che fa del resto anche la canzone del cosiddetto Amico di Dante nella sua risposta a *Donne che avete intelletto d'amore*.<sup>(33)</sup> E a disegnare un'area imitativa di questo tipo si può convocare anche l'esame di *I son chiamata nova ballatella*, risposta anonima a *Ballata i' voi* della *Vita nova*, e persino le propaggini trecentesche della ballatina *Donne i' non so* (anch'essa nel manoscritto escorialense), che mutano alcuni dei tratti salienti della *Vita nova* in precetti da galateo amoroso.<sup>(34)</sup> La dubbio di Cino (ma credo

<sup>(32)</sup> Id., *Identità del frammento marciano dello «stilnovo» (it.IX.529)*, in *Il canzoniere escorialense* cit., pp. 153-198, alle pp. 161-173.

<sup>(33)</sup> Id., *Con Dante* cit., pp. 29-33.

<sup>(34)</sup> Id., *Amoroso galateo dantesco: la ballata Donne io non so e la fortuna trecentesca della Vita nova*, in *Le Rime di Dante. Atti del Convegno*

da restituirgli) *Tanta paura m'è giunta d'amore* è anche rubricabile come testo di questo tipo, data la possibilità che prolunghi e insieme vari l'episodio vitanoviano del *gabbo*.<sup>(55)</sup>

C'è insomma un'area, direi nemmeno troppo esigua, di testi che ci appaiono anonimi o di paternità fortemente incerta che tracciano, pur nella loro varietà, una durevole linea di interazione con le vicende vitanoviane. E se fra di essi si può far rientrare anche la canzone *Era 'n quel giorno che l'alta reina* attribuita in passato incertamente a Lapo Gianni e importante in realtà per la storia della prima imitazione della *Vita nova* e per la storia dei suoi primi riflessi,<sup>(56)</sup> si dovrà tener conto che il fenomeno non riguarda solo gli immediati dintorni dell'opera dantesca ma si estende anche ben entro il Trecento se, come pare adesso ben certo, la canzone pseudodantesca, ma in realtà di Jacopo Cecchi, *Morte, perch'io non trovo a cui mi doglia*, intende arricchire di eventi e di dettagli i paragrafi dedicati all'infermità e morte di Beatrice.<sup>(57)</sup> Si tratta di testi che non hanno probabilmente necessità di essere distribuiti entro i *corpora* di tutti coloro che riteniamo abbiano costituito il drappello degli *stilnovisti*.

Lo *stilnovo* non lo si comprende a fondo, credo, finché si pretende di spiegarlo per somma ordinata di personalità.

Aiuta invece, pur con tutte le inevitabili incertezze, provare a comprenderne le dinamiche, attorno soprattutto a Dante, alla sua maggiore opera giovanile, e alla

---

(Gargnano sul Garda, 25-27 settembre 2008), a c. di C. BERRA, P. BORSA, Milano, Cisalpino, 2010, pp. 59-82.

<sup>(55)</sup> MARRANI, «*Parcere subiectis*» cit., pp. 158-173.

<sup>(56)</sup> ID., *Un frammento della fortuna dantesca: la canzone adesgota «Era 'n quel giorno che l'alta reina»*, in «Per Leggere», 5 (2003), pp. 5-24.

<sup>(57)</sup> DANTE ALIGHIERI, *Rime* ed. DE ROBERTIS 2002 cit., vol. II\*\*, pp. 979-980, e soprattutto JACOPO CECCHI, *Rime*, a c. di B. ALDINUCCI, Roma, Salerno, 2019, pp. XXIII-XXVI, e pp. 3-16.

capacità di questa di costituire uno spartiacque decisivo nel modo di intendere e di fare poesia. Dando pieno ascolto in questo anche a testi la cui paternità resta sconosciuta, ambigua o indecidibile.

GIUSEPPE MARRANI

Università per Stranieri di Siena





*PATER (SEMPER?) INCERTUS.*  
L'ATTRIBUZIONE DELLE RIME DI CECCO ANGIOLIERI

*Abstract*

The article addresses the contested issue of the attribution of Cecco Angiolieri's poems, reconstructing the complex history of the formation of the Sienese poet's sonnet *corpus* from D'Ancona to Marti, and culminating in the forthcoming edition by Fabio Jermini.

*Keywords:* Cecco Angiolieri; Chigiano L.VIII.305; Alessandro D'Ancona; Aldo Francesco Massèra; Mario Marti



Se c'è un autore duecentesco per cui il problema attributivo è, da sempre, punto dolente, questo è proprio, se non prima di tutto, Cecco Angiolieri. Al punto anzi che, a voler essere drastici, il vero, grande scoglio che da sempre inquieta ogni studioso che da D'Ancona in avanti si avventuri tra i suoi sonetti è quello relativo alla loro più o meno possibile paternità angiolieresca. *Pater incertus*, quindi: anche se, oggi, siamo forse arrivati a un buon punto non dico di soluzione (perché, come spero si capirà tra poco, soluzione definitiva probabilmente non potrà darsi mai) ma quanto meno di puntuale delimitazione dell'ambito della questione, grazie all'edizione critica a cui sta lavorando da qualche anno Fabio Jermini, formulata prima nella veste di *thèse* dottorale e adesso pronta in una versione pressoché ultima che mi auguro possa arrivare ad essere pubblicata in tempi brevissimi. L'annuncio valga anche come attestato di debito temo non riscattabile, visto che Jermini ha avuto

la grande gentilezza e generosità di farmi avere l'ultima versione del suo lavoro: i dati, le considerazioni e, direi, buona parte del discorso operativo discendono *recte* dalle sue pagine.<sup>(1)</sup>

Si potrà allora partire credo con profitto dalla storia di questo problema, dalla vicenda, cioè, sia manoscritta che editoriale dei sonetti di Cecco: cose ben note, immagino, ma che credo siano da rileggere con qualche profitto in una consecuzione sistematica.

E allora partiamo col dire che le rime dell'Angiolieri si segnalano per una situazione decisamente anomala, caratterizzata da un lato da un numero non ingente di sonetti che gli vengono attribuiti esplicitamente da alcuni codici in quantità variabile (da pochi testimoni che riportano sequenze relativamente ampie ad altri, e maggioritari, depositari di uno o al massimo due testi), dall'altro lato dalla presenza del codice Chigiano L.VIII.305,<sup>(2)</sup> che trasmette quasi tutte quelle poesie disseminandole all'interno di un'ampia sezione completamente adespota<sup>(3)</sup> ma formata in buona parte da pezzi che per temi, linguaggio, struttura retorica e personaggi evocati potrebbero essere facilmente affiancabili a quelli che vanno sotto il nome di Cecco.

(1) *Le rime di Cecco Angiolieri*, ed. critica a c. di F. JERMINI, thèse de doctorat, tutor Roberto Leporatti, Université de Genève, a. a. 2018-2019.

(2) Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. L.VIII.305 (da adesso citato con Ch). Su Ch cfr. G. BORRIERO, «*Intavolare*». *Tavole di canzonieri romanzeschi. III. Canzonieri italiani. I. Biblioteca Apostolica Vaticana, Ch (Chig. L.VIII.305)*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2006.

(3) Tanto per dare un'idea, i sonetti attribuiti a Cecco dalle rubriche di altri codici occupano in Ch le seguenti posizioni: Ch183, Ch380, Ch382-Ch385, Ch390, Ch393, Ch405-Ch406, Ch408, Ch416, Ch419-Ch420, Ch423, Ch426, Ch440-Ch441, Ch448, Ch453, Ch456, Ch459-Ch460, Ch470-Ch471, Ch475, Ch482. Per il prosieguo del discorso, si tenga comunque conto che questa in realtà è la situazione ad oggi: al momento in cui D'Ancona prima e Massera poi fissarono il loro *corpus* (ne parleremo tra un attimo) senza conoscere ancora l'Escorialense (El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, e.III.23; da adesso citato anch'è con Esc), i vuoti di attribuzione tra un sonetto e l'altro erano ancora più evidenti e percepibili.

I sonetti esplicitamente attribuiti all'Angiolieri dalle rubriche sono in tutto 53, distribuiti come dicevo in un numero relativamente ristretto di manoscritti e in gruppi di varia ampiezza. I due più numerosi sono il Barberiniano<sup>(4)</sup> che ne ha 25, e l'Escorialense che ne conta 24,<sup>(5)</sup> accanto ai quali si collocano una mezza dozzina abbondante di manoscritti latori di una o due poesie al massimo. Siamo, insomma, un po' sotto alla metà di quanto riportava sotto l'etichetta di Angiolieri, dubbie incluse, l'edizione di Marti.<sup>(6)</sup>

Più interessante ancora è l'assoluta sporadicità di un'attribuzione a Cecco dello stesso sonetto in più di un manoscritto: se non ho visto male, la circostanza si verifica solo in otto casi<sup>(7)</sup>. La scarsità quasi totale di conferme incrociate potrebbe infatti consigliare, almeno in linea di principio, qualche prudenza verso le attestazioni monotestimoniali, vincolandone l'affidabilità a quella del testimone che ce le trasmette: così che la fiducia accordata in questa materia a Barb ed Esc, ad esempio, è più che comprensibile. Non so però se il medesimo discorso si possa estendere ad altri codici, soprattutto quattrocenteschi, in cui peraltro il lavoro di riscrittura è tale da

(4) Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberiniano lat. 3953 (da adesso citato con Barb).

(5) Tre sonetti appaiono sia in Barb che in Esc.

(6) *Poeti giocosi del tempo di Dante*, a c. di M. MARTI, Milano, Rizzoli, 1956.

(7) Si tratta di *Qualunch'om vuol purgar le sue peccata*, in Barb ed Esc, più Amb (Milano, Biblioteca Ambrosiana, O.63 sup.) che lo dà a *Petrus de Senis*; *Mè' so cattiveggiare sun un letto*, in Barb e Esc; *I son sì magro che quasi traluco*, in Esc e Cap (Verona, Biblioteca Capitolare, 445), più Amb di nuovo con attribuzione a *Petrus de Senis* e il codice di Filippo Scarlatti (Firenze, Biblioteca Mediceo Laurenziana, Acquisti e Doni 759), che se ne appropria (una mano successiva lo dà a Burchiello); *Qual è senza danari 'nmamorato*, in Barb e Esc; *La povertà m'a sì disamorato*, in Esc e con Amb col solito *Idem Petrus*; *S'io fussi fuoco, io arderei il mondo* in Barb e in R103 (Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1103); *Sed i' avess'un sacco di fiorini*, in Barb, Cap e nel senese Biblioteca Comunale degli Intronati, D.VII.11, con rubrica *Cecco Angiolieri à messer Angiolieri Cittadini suo padre*; *Dante Alleghier, s'è so buon begolaro*, in Barb, nella famiglia che Jermini indica con *Cas* e nel codice Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1166.

porre in dubbio la sostanza stessa di ciò che, eventualmente, deve essere attribuito.<sup>(8)</sup> Entra qui in gioco per la prima volta la riconoscibilità del marchio, la cifra stilistica angiolieresca, nel ruolo di ciò che dovrebbe coonestare le attribuzioni manoscritte ove presenti (soprattutto nei casi meno organici) ma che è strumento malcerto, data la natura paradigmatica che, da subito e con una estensione geografica notevole (dal Veneto alla Sicilia), Cecco assume per una pletora di imitatori più o meno scaltri (Barb ad esempio, lo sappiamo, ne include molti). Lo aveva del resto detto già in maniera precisa Gianfranco Contini: «il “genere” angiolieresco, definito a partire da un recinto un po’ misticamente tracciato, non si suddivide in “specie”, o, si dica francamente “personalità” (Meo, Fino ecc.), se non per ragioni prevalentemente esterne»,<sup>(9)</sup> dove le «ragioni (...) esterne» sono appunto quelle dell’attribuzione esplicita che però resta sempre, se capisco bene, un dato proceduralmente ambiguo, vista appunto l’indivisibilità del “genere” in “personalità”.

Su questo comunque qualcosa dirò anche dopo. Tornando adesso alla questione principale, la situazione manoscritta che abbiamo descritto si proietta subito come problematica nella vicenda editoriale dell’Angiolieri. Conviene citare di nuovo Contini:

L’elaborazione del primo canone moderno, quello del D’Ancona, si fonda implicitamente sull’estensione, a un rilevante blocco anepigrafo del canzoniere Chigiano, del nome imposto da una mano tarda (cioè dalla conoscenza di altro codice) a

(<sup>8</sup>) Penso al sonetto *Tutto quest’anno ch’è, mi son frustato* studiato da F. ALFIE, *One Year, or Two Decades, of Drunkenness? Cecco Angiolieri and the Udine 10 Codex*, in «Italice», 78 (2001), pp. 18-35 e presente in due redazioni (una sola attribuita) nel codice di Udine, Biblioteca Comunale “V. Joppi”, Ottelio 10 (da adesso citato con Ud), a cui si aggiunge una terza redazione oggi a Firenze, Biblioteca Marucelliana, C 155.

(<sup>9</sup>) G. CONTINI, *Paralipomeni angioliereschi*, in *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, 3 voll., Palermo 1962, ora in ID., *Frammenti di filologia romanza. Scritti di ecdotica e linguistica (1932-1989)*, a c. di G. BRESCHI, 2 voll., Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2007, vol. I, pp. 467-494 (la citazione a p. 490).

numerate unità. Ivi l'idea della «personalità» angiolieresca è certo affidata a una sommaria intuizione, ma entro questi forti limiti la procedura del D'Ancona è più stilistica che documentaria, tanto che egli aggrega sonetti adespoti di altro manoscritto che accoglie rime di Cecco (...) e rifiuta l'attribuzione a Fino (che è, sì, dell'Allacci, ma in quanto desuma dal Barberiniano) d'un sonetto della maniera angiolieresca.<sup>(10)</sup>

Il passo continiano segnala appunto bene il vizio di partenza. La fortuna dell'Angiolieri nasce grazie ad Alessandro D'Ancona, che nel 1874 in apertura del primo fascicolo della «Nuova Antologia» pubblica il suo *Cecco Angiolieri da Siena poeta umorista del secolo decimoterzo*.<sup>(11)</sup> Questo studio, come dichiarava in apertura lo stesso D'Ancona, nasceva dalla volontà di «intrattenerci intorno ad un rimatore, così nella sua stessa stranezza, notevole» e dalla necessità di non mostrarsi «ingrati alla fortuna, la quale ci aveva posto fra mano un centinaio di sonetti dell'Angiolieri non mai stampati sinora», provenienti, come specificava in nota, da «codici delle biblioteche Barberiniana e Chigiana di Roma». <sup>(12)</sup> L'ellittica indicazione si ampliava di un poco nel 1912, quando si chiariva (implicitamente) che la fonte generosa era appunto Ch.<sup>(13)</sup>

<sup>(10)</sup> *Ibid.*, p. 488.

<sup>(11)</sup> A. D'ANCONA, *Cecco Angiolieri da Siena poeta umorista del secolo decimoterzo*, in «Nuova antologia di scienze, lettere e arti», XXV (1874), pp. 5-57. Il saggio verrà ripubblicato da D'Ancona, con poche ma importanti modifiche, nella prima edizione dei suoi *Studj di critica e storia letteraria*, Bologna, Zanichelli, 1880, pp. 105-215 e poi di nuovo nella seconda edizione, in due volumi, Bologna, Zanichelli, 1912, vol. I, pp. 163-275. Citerò le tre edizioni del saggio con D'Anc<sup>1</sup>, D'Anc<sup>2</sup> e D'Anc<sup>3</sup>.

<sup>(12)</sup> D'Anc<sup>1</sup>, p. 5.

<sup>(13)</sup> Così D'Anc<sup>3</sup>, p. 248: «i sonetti del codice chigiano non sono ormai più inediti, come quando nel 1874 scrivevamo e stampavamo questo lavoro», a cui segue la citazione dell'edizione diplomatica di Ch a cura di Molteni e Monaci (*Il canzoniere Chigiano L. VIII. 305*, pubblicato a c. di E. MOLTENI, E. MONACI, Bologna, Fava e Garagnani, 1878). Un paio di righe dopo D'Ancona segnala anche l'edizione critica di Massèra: *I Sonetti di Cecco Angiolieri*, a c. di A. F. MASSÈRA, Bologna, Zanichelli, 1906. Resta invece irrelata l'identificazione dei «codici della biblioteca Barberiniana», che sarà comunque ovviamente da identificare in Barb, ma attinto indirettamente per il tramite della raccolta dell'Allacci (*Poeti antichi raccolti dai*

Doppiamente tale, anzi, perché da un lato permetteva di dilatare considerevolmente un *corpus* che, a quell'altezza, consisteva di meno di una trentina di poesie, dall'altro, con il supposto precisarsi del profilo stilistico dell'autore, consentiva un tentativo di annessione di nuovi pezzi a ricomporre il ritratto. E così, come appunto ricordava Contini sopra citato, D'Ancona poteva dire «tutta cosa del nostro Angiolieri» il sonetto dialogato *Melenconia merzé*, tramandato da Barb con attribuzione all'«ignoto» (definizione ovviamente danconiana) *Meser Fino di meser Benencasa darezio*.<sup>(14)</sup> L'episodio, pur nella sua marginalità, è istruttivo, perché mostra quella che sarà una costante della questione angiolieresca, ovvero l'idea che esista un principio autoevidente di attribuzione, al punto che la rubrica esplicita di un codice cruciale conta meno di ciò che si può dedurre dalla lettura diretta del testo in sé. Ed è interessante seguire la storia di questa disattribuzione e riattribuzione nella diacronia redazionale del saggio danconiano. Assente nel 1874, la nota viene infatti introdotta nel 1880<sup>(15)</sup> e ribadita appunto nel 1912, quando però ormai Massèra aveva dimostrato l'assoluta inappuntabilità attributiva di Barb: dimostrazione alla quale D'Ancona, replica riportando il sonetto preceduto dalle parole «Giudichi il lettore».

Come D'Ancona si fosse comunque convinto che pressoché tutte le poesie di Ch fossero di Cecco non mi è chiaro. Contini nel passo sopra citato indicava come punto di partenza le aggiunte che diverse mani collocate in un arco che va dal XVII al XIX secolo hanno apposto sul codice: opinione che non so su cosa si sorregga, visto che D'Ancona non si sofferma mai su questo particolare. Semmai c'è un'altra curiosità. Tra quelle indicate da Borriero,<sup>(16)</sup> le mani coinvolte in attribuzioni angioliere-

---

codici mss. della Biblioteca Vaticana e Barberina da Monsignor Luigi Allacci, Napoli, Sebastiano d'Alceci, 1661) l'unica ad essere effettivamente citata.

<sup>(14)</sup> D'Anc<sup>3</sup>, p. 256.

<sup>(15)</sup> D'Anc<sup>2</sup>, p. 184.

<sup>(16)</sup> BORRIERO, «*Intavolare*» cit., pp. 147-151.

sche sono: *e*<sup>10</sup>, seicentesca, che scrive a c. 106r a margine del v. 8 di *I' potre' anzi ritornare in ieri* («que' ch'è domonio e chiamas'Angiolieri») *Angiolieri / padre di Cecco*; *e*<sup>16</sup>, forse settecentesca, con attribuzione a c. 100r a Cecco di *La stremità di mi richer per figliuolo*; <sup>(17)</sup> *e*<sup>18</sup>, identificabile con la mano di Luigi Maria Rezzi, che gli attribuisce a c. 101r *Chi non sente d'amor o tant'o quanto*; <sup>(18)</sup> *e*<sup>21</sup>, la più attiva, ottocentesca, che dà all'Angiolieri undici sonetti collocati tra c. 100r e c. 110r; e, infine, *e*<sup>26</sup>, anch'essa ottocentesca, che gli attribuisce a c. 100v (dove già troviamo la mano precedente) *Da po' t'è 'n grado, Becchina, ch'i' muoia*. Soffermiamoci un minuto su queste aggiunte. Se Rezzi nella sua qualità di conservatore della biblioteca di Francesco Barberini avrà appunto avuto accesso a Barb e ne avrà dedotto l'attribuzione, <sup>(19)</sup> e se le mani ottocentesche potrebbero aver messo a frutto una qualsiasi delle occasioni editoriali del XIX secolo (o anche del XX *ineunte*), incluso lo stesso articolo di D'Ancona, negli altri due casi, *e*<sup>10</sup> e *e*<sup>16</sup>, ad essere coinvolti nel tentativo attributivo sono sonetti non contenuti in altri codici con esplicita indicazione di paternità. Particolarmente interessante è soprattutto *e*<sup>16</sup>, in cui l'aggiunta mi pare possa spiegarsi solo grazie a un recupero da altra fonte oggi per noi inattingibile. Il che, naturalmente, apre forse qualche minimo spazio residuo all'ampiamiento del testimoniale sin qui noto. Probabile comunque che D'Ancona partisse dai sonetti dati a Cecco da Barb (se non addirittura nell'Allacci) e presenti anche in Ch, estendendo poi la paternità a quasi tutto il resto.

Ecco il problema: un consistente *corpus* di sonetti adespoti che finisce per essere attribuito in blocco a un

<sup>(17)</sup> Attestata adespota in R103 e in una specie di miscela di varie poesie angiolieresche trādita dal ms. Firenze, Biblioteca Centrale Nazionale, Landau 13 (da adesso citato con L).

<sup>(18)</sup> Dato a Cecco da Barb e L, è adespoto nel ms. Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, C.43.

<sup>(19)</sup> *Poeti antichi raccolti* cit., c. Ov.

autore di cui, letterariamente, si conosceva pochissimo. Siamo in realtà allineati a quella pulsione all'inedito che attraversa pressoché tutti i rappresentanti della Scuola Storica: solo che questa "ipoteca chigiana", chiamiamola così, finirà col condizionare e turbare ogni discorso successivo, soprattutto nel momento in cui l'edizione implicita di D'Ancona diventerà quella critica ed esplicita di Massèra. Al di là di alcune divergenze, infatti, i due sono assolutamente concordi nel ritenere la serie dei sonetti chigiani, sottratta qualche unità, come la fondamentale e più ampia raccolta di rime angiolieresche, creando così di fatto un *unicum* (almeno a quel che ne so io) nella storia della filologia italiana, quello cioè di una raccolta piuttosto ampia basata per due terzi su un testimoniale del tutto adespoto. Aveva detto bene, al solito, Contini: «A questa altezza (...) il blocco danconiano è diventato un dato, non dirò di tradizione, ma addirittura di natura»,<sup>(20)</sup> passibile di ritocchi ma non di messa in discussione. Persino la scoperta di Esc<sup>(21)</sup> e il conseguente affiorare della figura di Meo dei Tolomei, scoperta che metteva radicalmente in crisi non solo la compattezza di Ch ma la possibilità stessa di sovrapporre univocamente uno stile e un nome (i nomi adesso erano, a dir poco, due), provocherà in Massera, come noto, una reazione di totale ostruzionismo, percepibile sin dal titolo dell'articolo che dedicò alla questione.<sup>(22)</sup> Massèra puntava infatti sulle (pur importanti) nuove addizioni al *corpus* angiolieresco, risolvendo il vero punto critico con un velocissimo cenno in cui si fraintende del tutto un'informazione fornita da Casella:<sup>(23)</sup>

<sup>(20)</sup> CONTINI, *Paralipomeni angioliereschi* cit., p. 489.

<sup>(21)</sup> M. BARBI, *Studi sul canzoniere di Dante*, Firenze, Sansoni, 1915, pp. 511-527, dove venivano pubblicate descrizioni e tavola di Esc inviate a Barbi da Mario Casella.

<sup>(22)</sup> A. F. MASSÈRA, *Nuovi sonetti di Cecco Angiolieri*, in «Studj romanzi», XIII (1917), pp. 77-97.

<sup>(23)</sup> BARBI, *Studi sul canzoniere di Dante* cit., p. 516, n. 2, dove si dice che il *Meuccio* nella rubrica che apre c. 82v «è di lettura dubbia».

in origine dovette essere forse segnato Cecco anche in capo al componimento iniziale di 82v, come fu premesso il solito *Idem* ai successivi della stessa facciata: e così Cecco venne designato come l'autore di tutta la preziosa raccoltina. Ma più tardi a quell'ultima indicazione fu sostituita la dicitura *Meuccio de talom[ey] da siena*, che cambierebbe anche il significato dei quattro *Idem* dipendenti: se non che la correzione o sostituzione non può essere da noi tenuta in alcun conto, perché contraddetta dalla indiscutibile paternità angiolierasca di tutte quante le poesie di 82v.<sup>(24)</sup>

Quindi una lettura «dubbia» che si trasforma in una correzione *a posteriori*. Più interessante ancora è però che l'evocazione dell'«indiscutibile paternità angiolierasca» si regga su alcuni sonetti adespoti chigiani attribuiti a Cecco dallo stesso Massèra: quindi un testo adespoto ma attribuito che diventa poi prova a sostegno di un'altra attribuzione, e così via, in un circolo davvero vizioso.

Come sia andata a finire lo sappiamo. Massèra riverterà con minimi ritocchi da lì a qualche anno il *corpus* angiolieresco nella sua silloge laterziana,<sup>(25)</sup> imponendolo in modo pressoché definitivo come canonico. La vischiosità dell'operazione si percepisce persino nei continiani *Poeti del Duecento*, in cui si spendono per quella raccolta parole lusinghiere, tanto più notevoli quanto più eccezionali in uno come Contini.<sup>(26)</sup> Spicca soprattutto in questo senso proprio la sezione angiolierasca, conclusa da un curioso coacervo di rime definite «di dubbia autenticità»<sup>(27)</sup> in cui finiscono incongruamente quei «componimenti per i quali la paternità angiolierasca è ormai da escludere o perlomeno da revocare in

(24) MASSÈRA, *Nuovi sonetti* cit., pp. 78-79.

(25) *Sonetti burleschi e realistici dei primi due secoli*, a c. di A. F. MASSÈRA, 2 voll., Bari, Laterza, 1920.

(26) *Poeti del Duecento*, a c. di G. CONTINI, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960. Tanto per fare un paio di esempi, se nell'introduzione (vol. I, p. XIV) si cita l'«espertissimo Massèra», nella nota al testo della sezione (vol. II, p. 88r) si parla di «eccellente edizione critica (purtroppo con giustificazione solo saltuaria)».

(27) *Ibid.*, vol. II, p. 388.

dubbio»: <sup>(28)</sup> che è procedimento insieme metodologicamente assai discutibile ed evidentemente sintomatico di una soggezione a Massèra tanto più inspiegabile visto il coinvolgimento in prima persona nell'operazione editoriale di Mario Marti.

È stato proprio Marti infatti a chiudere la questione in termini, almeno sul piano dei principi fondanti l'istruttoria, del tutto persuasivi, preceduto però, come lui stesso riconosce, da un piccolo volume di Adele Todaro pubblicato nel 1934 <sup>(29)</sup> e che va qui ricordato non solo per sé ma anche perché rappresenta un caso abbastanza esemplare di quale potesse essere l'accoglienza dello scritto di una studiosa nell'ambiente accademico di quegli anni. Che nel lavoro della Todaro ci fossero dei limiti era infatti evidente, ma non erano certo più gravi di quelli che abbiamo visti in Massèra: eppure persino Debenedetti liquidò il saggio in una schedina di meno di quindici righe con una sbrigatività degna di miglior causa. <sup>(30)</sup> A maggior ragione occorrerà dunque restituire a Marti il merito di aver letto e discusso quel libro senza i preconcetti dei suoi predecessori e di averne tenuto il debito conto.

L'impostazione del problema viene esplicitata da Marti in un articolo del 1950, <sup>(31)</sup> che, precedendo di qualche anno la sistemazione critica del fenomeno giocoso <sup>(32)</sup> e la raccolta dei *Poeti giocosi* che di quella sistemazione

<sup>(28)</sup> *Ibid.*, vol. II, p. 883.

<sup>(29)</sup> A. TODARO, *Sull'autenticità dei sonetti attribuiti a Cecco Angiolieri*, Palermo, Tipografia Boccone del Povero, 1934.

<sup>(30)</sup> La schedina appare negli *Annunzi analitici* del «Giornale storico della letteratura italiana», CVI (1935), p. 167. Merita ricordare il parere di un non certo preventivamente ostile Contini: «Quando il Debenedetti credette di potersi sbrigare spicciativamente della Todaro perdurava in lui la sommaria intuizione stilistica acquisita col D'Ancona», CONTINI, *Paralipomeni angioliereschi* cit., p. 489.

<sup>(31)</sup> M. MARTI, *Sui sonetti attribuiti a Cecco Angiolieri*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXVII (1950), pp. 253-275.

<sup>(32)</sup> *Id.*, *Cultura e stile dei poeti giocosi del tempo di Dante*, Pisa, Nistri-Lischi, 1953.

era diretta conseguenza, manifesta da subito, come dicevo, un primario rispetto dei dati desumibili dai codici, affidandosi alla perizia stilistica solo in seconda istanza.<sup>(33)</sup> La messa a punto passa per quattro fasi: 1) delimitazione del *corpus* di Meo a partire dai sonetti a lui attribuiti in Esc, restituendogli i sonetti di Ch in cui si trovano figure a lui riconducibili (Min Zeppa, Ciampolino, la madre) e conseguentemente espungendoli (insieme a qualche altro di paternità problematica) da quelli di Cecco; 2) individuazione delle poesie sicuramente di Cecco perché a lui attribuite esplicitamente da altri codici; 3) annessione alla serie così delimitata quei testi «dei quali è assolutamente impossibile anche soltanto porre in dubbio la paternità angiolieresca»<sup>(34)</sup> perché in essi appaiono i nomi di Becchina o del padre Angioliero o dello stesso Cecco; 4) aggiunta infine, «con altissimo grado di probabilità e quasi con sicurezza, delle brevi sezioni»<sup>(35)</sup> caratterizzate dall'essere inserite tra (o, in qualche caso, immediatamente precedenti a) rime identificate come angiolieresche secondo i criteri 2 e 3.

Tutto risolto, quindi? In realtà qualche questione rimane aperta. Il punto debole resta il criterio 4, che pure può avere una sua ragionevole verosimiglianza anche ecdotica: infatti, data una sequenza di sonetti attribuiti (per esplicita attestazione supplementare) o attribuibili (per solide ragioni interne) a Cecco, la possibilità che un sonetto inserito tra due blocchi di questa natura possa essere di altro autore è effettivamente estremamente

---

<sup>(33)</sup> Così ad esempio, parlando di Ch, precisa: «non tutti i sonetti di questa sezione possono essere attribuiti a Cecco per il loro contenuto. Per ragioni stilistiche? Ma come, se le ragioni stilistiche dovrebbero poi essere tratte dall'esame degli stessi sonetti adespoti di cui vogliamo stabilire la paternità?», MARTI, *Sui sonetti* cit., p. 264. E poco oltre: «In questo gioco di valori le ragioni stilistiche possono avere importanza complementare e non determinante», *ibid.*, p. 268.

<sup>(34)</sup> *Ibid.*, p. 265.

<sup>(35)</sup> *Ibid.*, p. 270.

bassa. Bassa, però, ma non inesistente, e soprattutto per quei sonetti solo limitrofi a testi angioliereschi. È qui che da un'edizione all'altra, anche dopo Marti, assistiamo a oscillazioni di collocazione di alcuni testi, che finiscono dentro o fuori da *corpus* o anche in quella zona grigia che sono le rime dubbie. Faccio un solo esempio, quello di *Quando mie donn'esce la man' del letto*, attestato in Ch e in un codice Magliabechiano.<sup>(36)</sup> Il sonetto si trova incastonato in Ch in mezzo a due coppie che rispettivamente lo precedono e lo seguono e che vengono abitualmente ritenute di mano dell'Angiolieri: perciò Jermini lo include tra quelli sicuramente attribuibili, tenendo conto anche di ragioni linguistiche e stilistiche.<sup>(37)</sup> In realtà, però, pure questa inclusione che potrebbe apparire indiscutibile in realtà non lo è stata per nulla. Infatti, se Massèra non aveva esitazioni né nel 1906<sup>(38)</sup> né nel 1920,<sup>(39)</sup> Marti invece riteneva opportuno spostarlo tra le dubbie<sup>(40)</sup> e lo stesso avveniva in Vitale,<sup>(41)</sup> Contini<sup>(42)</sup> e, implicitamente, nell'edizione di Raffaella Castagnola che, fedele alla decisione di pubblicare solo le rime certe, esclude il sonetto.<sup>(43)</sup> Più problematico è invece Lanza

<sup>(36)</sup> Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII.1040. Il sonetto è a c. 49r.

<sup>(37)</sup> Jermini segnala in particolare il senesismo *chella* al v. 10, le tangenze tra il v. 3 «non à nel mondo sì laido vasello» e *E' non à tante goccioline nel mare* 13 «c[hed] al mondo non à nessun vivente» e quelle tra i vv. 13-14 «di null'altra cosa metto cura / se non di lei (...)» e *Di tutte cose mi sento fornito* 2 «se non d'alquante ch'i' non metto cura».

<sup>(38)</sup> *I Sonetti* cit., p. 59.

<sup>(39)</sup> *Sonetti burleschi* cit., vol. II, p. 99 (si veda anche la n. a p. 128).

<sup>(40)</sup> «Non vi è traccia di attribuzione, né basta il "chella" del v. 10 per incoraggiare la paternità di Cecco. La poesia giocosa di spiriti antiuxorii non è proprio esclusiva del nostro poeta senese ma, come si sa, diffusissima quant'altre mai», *Poeti giocosi* cit., p. 248; comunque già nell'articolo preparatorio preannunciava che «Della sezione chigiana 401-404 (...) accoglierei fra i dubbi solo il sonetto LXXII» senza però fornire ulteriori motivazioni, MARTI, *Sui sonetti* cit., p. 272.

<sup>(41)</sup> *Rimatori comico-realistici del Due e Trecento*, a c. di M. VITALE, Torino, UTET, 1956, pp. 436-437.

<sup>(42)</sup> *Poeti del Duecento* cit., vol. II, p. 390.

<sup>(43)</sup> CECCO ANGIOLIERI, *Rime*, a c. di R. CASTAGNOLA, Milano, Mursia, 1995.

che, mantenendolo tra le dubbie,<sup>(44)</sup> lo indica però tra i sonetti che potrebbero «essergli attribuiti con discrete probabilità».<sup>(45)</sup> L'elemento interessante è che le obiezioni di Marti, peraltro non irresistibili,<sup>(46)</sup> rientrano ancora una volta in un insieme di considerazioni stilistiche e di contenuto così soggettive da toccare persino, come si è visto, i puri fatti di lingua e, nello specifico, il valore da dare al senesismo «chell(a)».

Questione di stile, quindi, non fosse che, come avevo già anticipato, quello dell'Angiolieri diventa da subito un modello facilmente emulabile e quindi in grado di originare un insieme di imitatori "angioliereschi" più o meno abili e, soprattutto, spesso adespoti. Il fenomeno è noto e ben studiato e si manifesta, soprattutto e non a caso, proprio in quei codici che trasmettono *anche* rime di Cecco. Ne elenco semplicemente qualcuno: L, studiato da Contini,<sup>(47)</sup> il Magliabechiano<sup>(48)</sup> studiato da Anna Bettarini Bruni<sup>(49)</sup> e aggiungerei R103, a cui Simona Biancalana ha dedicato una tesi di dottorato che a breve diventerà una monografia.<sup>(50)</sup> Data la natura evidentemente composita di Ch,<sup>(51)</sup> cosa esclude che accanto (intendo proprio topograficamente) ai pezzi "buoni" non si trovino anche pezzi "alla maniera di", tali da testi-

(44) CECCO ANGIOLIERI, *Le rime*, a c. di A. LANZA, Roma, Archivio Guido Izzì, 1990, p. 245.

(45) *Ibid.*, p. LXXIII.

(46) Ammesso che si tratti di un sonetto antiuxorio, cosa del tutto indimostrabile, dire che quel tema non è esclusivo di Cecco non è una buona ragione per negarglielo.

(47) CONTINI, *Paralipomeni angioliereschi* cit.

(48) Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII.1034.

(49) A. BETTARINI BRUNI, *Studio sul Quadernuccio di rime antiche nel Magl. VII.1034*, in «Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano», VII (2002), pp. 253-372.

(50) S. BIANCALANA, *Il «libro di sonetti» trecentesco. Struttura e testi del codice Riccardiano 1103*, Genova, GUP, i. c. s.

(51) Lo diceva bene già Vincenzo Rossi, segnalando che la presenza di due copie di due diversi sonetti angioliereschi era «segno di cosiffatto un po' zibaldonesco modo di formazione», citato in MARTI, *Sui sonetti* cit., p. 257.

moniare, nel loro insieme, una specifica area poetica se non addirittura, in senso molto ampio, una scuola?<sup>(52)</sup> E a proposito di R103, voglio ricordare un articolo di Bentivogli<sup>(53)</sup> che non ha avuto, mi pare, l'ascolto che avrebbe meritato e in cui si avanzava con buone ragioni il sospetto che pure il famoso sonetto che quel codice tramanda adespoto e in cui l'Angiolieri gioisce per la morte del padre inviandone notizia a Cecco di Fortarrigo (o di «frat' Arrigo», come legge appunto R103) possa essere una contraffazione, originata dalla novella boccacciana che vede appunto i due come protagonisti. Come dire che, metodologicamente, nemmeno l'argomento in apparenza più solido garantisce in assoluto della bontà dell'attribuzione.

Concludo allora con una minima proposta operativa. Jermini ha deciso, con un nettissimo passo avanti rispetto alle proposte editoriali precedenti, di distinguere in sezioni separate i "sonetti attribuiti" dai "sonetti adespoti" (completando il tutto con un'esilissima sezione di sonetti dubbi), restituendo così in modo chiaro i termini della questione sin qui delineati. Se posso dare un suggerimento, proseguirei ancora per questa via, cercando di indicare con un segnale apposito, all'interno dei sonetti attribuiti, quelli che finiscono lì solo perché limitrofi (prima o dopo) alle serie di attribuzione certa o probabilissima (è il caso sopra ricordato di *Quando mie donn'esce*) e su cui i dubbi mi paiono quindi più gravosi. Un suggerimento pratico in questo senso me lo ha segnalato Alessio Decaria. Quando Carducci decise di pubblicare le rime di Matteo Frescobaldi, si trovò di fronte a una tale varietà stilistica da essere addirittura «tentato

---

<sup>(52)</sup> Cosa che, sia detto a margine, non stonerebbe nell'ideazione in un manoscritto come Ch e spiegherebbe persino il perché di quella per molti versi anomala addizione conclusiva.

<sup>(53)</sup> B. BENTIVOGLI, *Sospetti di falsificazione per un sonetto attribuito a Cecco Angiolieri*, in «Studi e problemi di critica testuale», LXXVII (2008), pp. 9-37.

d'indovinare sotto il nome di M. F. «tre rimatori».<sup>(54)</sup> Non riuscendo a districare meglio la situazione con i materiali archivistici e manoscritti che aveva a disposizione,<sup>(55)</sup> Carducci escogitava alla fine questo espediente:

per ciò mi contento a distinguere con un asterisco quei son. che al mio gusto non rendono il sapore dello stile di Matteo e la purissima purità de' primi quarant'anni del trecento. Non so poi se al lettore garberà il mio dubitativo asterisco anche innanzi a due ballate che a me paiono sentire troppo il duecento.<sup>(56)</sup>

Pur tenendo conto dei diversi contesti (Carducci aveva infatti di fronte un problema di attendibilità attributiva)<sup>(57)</sup>, mi pare che anche nel caso di Cecco si possa però pensare alla stessa soluzione, che segnali immediatamente ad apertura di pagina al lettore tutti quei sonetti la cui inclusione nel *corpus* si fonda solo o quasi su puri (e spesso ambigui) rilievi stilistici (o, per dirla appunto alla Carducci, sul «sapore dello stile»).

MARCO BERISSO

Università di Genova

---

<sup>(54)</sup> *Rime di Matteo di Dino Frescobaldi*, a c. di G. CARDUCCI, Pistoia, Società Tipografica Pistoiese, 1866, p. 15.

<sup>(55)</sup> «Quelli che in Roma si dilettono in siffatti studii potranno per avventura trovar lo scioglimento dell'enigma nei codd. delle loro biblioteche: io ho cercato in vano di far da Edipo co' fiorentini», *ibidem*.

<sup>(56)</sup> *Ibid.*, pp. 15-16.

<sup>(57)</sup> Sia detto a suo onore, tutti i testi da lui segnati con l'asterisco o appaiono come dubbi o sono stati esclusi dall'edizione critica curata da Ambrogio (M. FRESCOBALDI, *Rime*, a c. di G. R. AMBROGIO, Firenze, Le Lettere, 1996).





## LA QUESTIONE DEL *FIORE* E DEL *DETTO D'AMORE*: AGGIORNAMENTI

### *Abstract*

This study provides an updated synthesis of the long-standing debate regarding the authorship of the *Fiore* and the *Detto d'Amore*, traditionally attributed to Dante Alighieri. While the paradigm established by Gianfranco Contini dominated the 20th century, recent philological, codicological, and linguistic evidence has significantly undermined this attribution. Key arguments include the reinterpretation of the name Durante as a speaking name rather than an authorial signature, the French material origin of the Montpellier manuscript, and a complex linguistic stratigraphy that suggests a dynamic textual tradition involving multiple Tuscan areas. The research integrates these findings with advanced computational analysis and Artificial Intelligence. Using stylometric methods such as Support Vector Machines (SVM) and Burrows' Delta, the study demonstrates a definitive statistical distance between the *Fiore* and Dante's authentic *corpus*. Conversely, the data reveals a strong stylistic proximity to the comic-realistic tradition, particularly the works of Rustico Filippi and Cecco Angiolieri. Ultimately, the essay proposes that the author was likely a talented, bilingual Florentine poet active in the circle of Brunetto Latini among Guelph exiles in France.

*Keywords:* *Fiore* and *Detto d'Amore*; Dante Alighieri; Artificial Intelligence and Stylometry; Guelph Exiles; Montpellier Manuscript H 438



Dopo l'uscita nel 2021 della mia sintesi sul *Fiore* e sul *Detto d'amore* nel collettaneo dantesco curato da Roberto Rea e Justin Steinberg per Carocci,<sup>(1)</sup> sono apparsi alcuni

---

(1) Cfr. P. CANETTIERI, *Il Fiore (e il Detto d'amore)*, in *Dante*, a c. di R. REA, J. STEINBERG, Roma, Carocci, 2020, pp. 179-198.

importanti saggi che mi pare confermino le ipotesi di fondo di quel lavoro e, soprattutto, si può disporre di strumenti potenti di analisi come quelli forniti dall'Intelligenza Artificiale.<sup>(2)</sup> Vorrei quindi trattare degli uni e degli altri in un quadro sintetico che metta a giorno, almeno in parte, la questione.

Nell'analisi partiremo ovviamente, come doveroso, dall'impianto metodologico di Gianfranco Contini, che aveva costruito l'imponente architettura argomentativa a favore della paternità dantesca, fondandola su argomenti "esterni" e "interni".<sup>(3)</sup> Tra gli argomenti esterni, il più importante era la presenza, nel sonetto 82, del nome "Durante" (di cui Dante è un ipocoristico), interpretato come una firma autoriale; a questo si aggiungevano la menzione di Sigieri di Brabante, figura di rilievo anche nel *Paradiso*, la tradizione extravagante di una quartina del sonetto 97, *Chi della pelle del monton fasciasse*<sup>(4)</sup> e il riferimento a un "Frate Alberto" nei sonetti 88 e 130 del *Fiore* che sembrava creare un ponte con un sonetto dello stesso Dante, sulla cui pertinenza attributiva, tuttavia, si sono appuntate varie riserve.<sup>(5)</sup> Il nucleo centrale della tesi continiana risiedeva tuttavia negli argomenti interni, ovvero nell'identificazione di un organismo mnemonico che legherebbe indissolubilmente il lessico, la sintassi, le soluzioni foniche e ritmiche del *Fiore* a quelle dell'intera produzione dantesca, e in particolare della *Commedia*.

---

(2) Sulla questione dell'uso dell'AI in filologia, cfr. *Fra Antico e Futuro. La filologia nell'era dell'intelligenza artificiale*. Proceedings of the Conference (Roma, Sapienza, 26-28 Giugno 2023), in «Cognitive Philology», 16 (2023), online.

(3) G. CONTINI, *La questione del Fiore*, in «Cultura e scuola», 13-14 (1965), pp. 768-773; Id., *Fiore*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970, vol. II, pp. 895-901; Id., *Il Fiore e il Detto d'amore attribuibili a Dante Alighieri*, Milano, Mondadori, 1985.

(4) Su cui ora cfr. M. CORRADO, *Il sonetto XCVII del 'Fiore' ('Chi della pelle del monton fasciasse') e la tradizione del Falso Boccaccio*, in «Studi danteschi», XXIII (2023), pp. 167-91.

(5) Cfr. *Nuova edizione commentata delle opere di Dante*, vol. VII, *Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi*, t. I, *Il Fiore e il Detto d'amore*, a c. di L. FORMISANO, Roma, Salerno, 2020, pp. XXXII-XXXIII.

Secondo Contini, la quantità e la qualità di tali riscontri non costituiscono una semplice somma di indizi, ma un sistema di echi verbali e concettuali così profondo da essere assimilabile alla memoria che il Dante maturo aveva di sé stesso.

L'impatto della lettura continiana fu tale da elevare l'attribuzione dantesca a paradigma dominante, quasi un dato acquisito della storiografia letteraria. Corollario fondamentale ne era la convinzione che il manoscritto unico che ci ha tramandato l'opera, il codice H 438 della Bibliothèque Interuniversitaire di Montpellier, fosse un apografo tanto prossimo all'originale da rifletterne con estrema fedeltà la lingua e persino la *mise en page*.

Quel consenso, fondato su un'interpretazione tanto acuta quanto qualitativa, ha iniziato a mostrare incrinature quando è stato sottoposto a nuove metodologie di analisi, a partire da un riesame filologico dei suoi stessi presupposti testuali.<sup>(6)</sup>

Uno dei pilastri dell'attribuzione continiana, la presunta firma autoriale è stato decostruito da Pertile, da Maffia Scariati e da me, interpretando "Durante", nel senso di un nome parlante, in cui il participio presente potrebbe rinviare sia alla costanza in Amore del protagonista Amante o, per Pertile, alle sue capacità amatorie in senso fisico. Sappiamo che nel poemetto, chi alla fine trionfa è l'Amante-Durante e il suo (per)durare: perché, a norma ovidiana e, conseguentemente, a norma cortese, «Vincit qui patitur».<sup>(7)</sup>

In un importante saggio recente, Alberto Casadei, mettendo in luce una particolare strategia narrativa dell'autore del *Fiore*, ha mostrato che l'anonimo poeta non è un semplice traduttore, ma un abile rielaboratore

(6) P. STOPPELLI, *Dante e la paternità del Fiore*, Roma, Salerno, 2011.

(7) L. PERTILE, *Letture dei sonetti CLXXXI-CCX*, in *Letture classensi. Lettura del "Fiore"*, Ravenna, Longo, 1993, pp. 131-153; I. MAFFIA SCARIATI, *Spigolature sulle "Letture classensi" del "Fiore": il "salvaggio loco" e il nome di Durante*, in «Rassegna europea di letteratura italiana» 4 (1994), pp. 35-52; P. CANETTIERI, *Il Fiore (e il Detto d'amore)* cit., p. 191.

che interviene con precisione sulla sua fonte.<sup>(8)</sup> Un intervento sistematico consiste nell'eliminare quei passaggi metanarrativi del *Roman de la Rose* in cui i due autori, Guillaume de Lorris e Jean de Meung, si nominano esplicitamente, rivelando la propria identità di persone reali. La scelta di inserire il nome "Durante" proprio in uno di questi contesti, svuotato del suo valore di auto-identificazione, assume dunque un significato opposto: non è una firma, ma la trasformazione di un potenziale nome d'autore nel *nome parlante* del protagonista-narratore, la cui caratteristica principale è, appunto, quella di "durare" nella sua impresa amorosa.

Questa interpretazione è rafforzata dall'uso, nel sonetto 202, dell'appellativo "ser Durante", un titolo di sapore comico-realistico incongruo per il Dante Alighieri storico, ma perfettamente in linea con la caratterizzazione del personaggio. L'autore del poemetto, quindi, non desiderava farsi riconoscere, ma operava attivamente per trasformare ogni riferimento personale in un elemento puramente diegetico.

A questa controprova filologica se ne è aggiunta di recente un'altra una di natura codicologica e paleografica, emersa dallo studio approfondito del manoscritto di Montpellier. Le ricerche di Sandro Bertelli hanno stabilito che il copista dei due poemetti italiani non era toscano, ma francese, e operava in un *atelier* della Francia nord-orientale, probabilmente piccardo-lorenese, nel primo quarto del XIV secolo.<sup>(9)</sup> Questo copista lavorava forse su un antigrafo di matrice toscana, come dimostra la presenza di note tachigrafiche di tipo sia italiano sia francese, ma la fattura del codice è inequivocabilmente

(8) A. CASADEI, "Durante" nel Fiore: *allusione all'autore o solo nome di personaggio?*, in «Letteratura italiana antica: rivista annuale di testi e studi», 21 (2020), pp. 95-99.

(9) S. BERTELLI, *Il frammento Laurenziano del Detto d'Amore (ms. Ashburnham 1234 bis)*, in *Dante conteso*, a c. di S. MARINETTI, M. L. MENEGHETTI, R. TAGLIANI, R. VIEL, Roma, Viella, 2023 vol. monografico di «Critica del Testo» XXVI (2023), fasc. 3, pp. 29-38.

transalpina. Quest'analisi sposta l'asse della tradizione del testo da Firenze alla Francia. L'anomalia più evidente risiede poi nella *mise en page* dei sonetti, analizzata in dettaglio da Maria Luisa Meneghetti in un articolo pubblicato nello stesso numero di «Critica del Testo» in cui troviamo il saggio di Bertelli.<sup>(10)</sup> I duecentotrentadue componimenti sono disposti su due colonne, quattro sonetti per pagina, con ogni verso che va a capo secondo una consecuzione verticale. Questa modalità è radicalmente estranea alla prassi italiana del Due-Trecento, che per i sonetti prediligeva una trascrizione continua a mo' di prosa o una disposizione su otto righe che accoppiava i versi delle quartine. Al contrario, la disposizione del *Fiore* arieggia palesemente, come già notava Contini, quella della stragrande maggioranza dei manoscritti del *Roman de la Rose* e, più in generale, dei romanzi in versi francesi.

Meneghetti ha individuato in maniera convincente un parallelo con i codici che tramandano testi composti nella cosiddetta strofa di Helinand, un metro dodecasilabico francese la cui resa grafica – con una *lettrine* decorata a marcare l'inizio di ogni strofa e la trascrizione verso per verso – offre un modello visivo molto simile a quello del *Fiore*. La scelta della *mise en page* potrebbe non essere casuale né eccentrica, ma rispondere a una precisa logica culturale: presentare la catena di sonetti non come una raccolta lirica all'italiana, ma come un poema narrativo continuo alla francese. Mi sembra che anche questa prospettiva si combini bene con quanto dicevamo nel saggio del 2020:

Probabilmente il *Fiore* e il *Detto d'amore* rientravano in un programma, anche scolastico, di traduzione di testi francesi, affine a quello che viene operato dai volgarizzatori del canone romanzesco. L'opzione per il settenario prima (con il

---

(10) M. L. MENEGHETTI, *La vexata quaestio della paternità del Fiore: una suggestione francese per la mise en page del suo testimone manoscritto?*, in *Dante conteso* cit., pp. 1-27.

*Detto*) e per il sonetto poi (con il *Fiore*) si spiega considerando il modello che il volgarizzatore trovava nella sua fonte: se nel caso dei romanzi in prosa, il volgarizzatore avrà reso il testo con la medesima forma, di fronte all'unico *roman* del canone francese privo di una versione prosastica, il volgarizzatore/parafraсте avrà prima tentato di rendere mimeticamente i distici ottosillabi, caratteristici della scrittura poetica francese, adattandoli mediante la forma settenaria del *Detto*, più aulica e diffusa nella poesia italiana dell'equivalente pedissequo di quella forma, cioè il novenario (peraltro condannato anche dal Dante nel *Due*) e certamente anche del popolare, parisillabo ottonario; poi, avrà cercato di far corrispondere a quella forma tipicamente francese, il metro italiano per eccellenza, cioè il sonetto: l'operazione, cioè, si sarebbe attuata sulla base di una riflessione traduttiva anche delle forme, non solo dei contenuti.<sup>(11)</sup>

Meneghetti, infine, concorda con Parodi, secondo cui l'autore del *Fiore* sarebbe «uno di quei fiorentini per i quali la Francia e le Fiandre, campo della loro attività, erano quasi una seconda patria», chiedendosi se, alla luce di queste nuove considerazioni,

l'opinione di Parodi non meriti di essere ripresa. E anzi ripresa con ancor maggiore convinzione: forse abbiamo a che fare con un mercante, o piuttosto con un funzionario di buon livello di una compagnia mercantile (il che spiegherebbe la sua formazione scrittoria di tipo cancelleresco, se la copia riflette con precisione l'antigrafo/originale), comunque sia un toscano, se non proprio un fiorentino, che nella Francia aveva trovato appunto la sua seconda patria e nella cultura, anche libraria, francese la sua cultura d'adozione.<sup>(12)</sup>

Anche questa importante constatazione si fonde e contempera perfettamente con l'identikit che avevamo provato a disegnare:

Esiliato, di parte guelfa e vicino allo *status* aristocratico dei magnati, o comunque a esso aspirante, forse della piccola nobiltà, l'autore del *Fiore* conosce bene l'importanza dell'eco-

<sup>(11)</sup> CANETTIERI, *Il Fiore (e il Detto d'amore)* cit., pp. 194-95.

<sup>(12)</sup> MENEGHETTI, *La vexata quaestio* cit., p. 27.

nomia monetaria e del denaro, conosce e certamente parla molto bene il francese, ha vissuto, probabilmente da esiliato, in Francia ed è tornato in un'amatissima patria, anche mediante le ricchezze procurate dal fiorino.<sup>(13)</sup>

Se l'oggetto materiale del manoscritto di Montpellier racconta una storia di produzione e concezione del tutto transalpina, un'analisi stratigrafica della lingua in esso contenuta rivela a sua volta una trasmissione complessa. Le ricerche condotte da Adriana De Tullio e Riccardo Viel hanno superato lo studio tradizionale dei gallicismi per indagare le patine dialettali toscane sottostanti, rivelando una stratigrafia linguistica importante.<sup>(14)</sup> Sebbene il fondo della lingua del poemetto sia confermato come fiorentino arcaico di fine Duecento, coerente con la datazione tradizionale, a questo strato autoriale se ne sovrappongono almeno altri tre, riconducibili a diverse fasi di copiatura. Un primo strato non fiorentino è caratterizzato da tratti tipici del toscano orientale, in particolare aretino, come la riduzione del dittongo in *portir(i)* per *portier(i)*, l'uso di forme verbali come *fallare* e la conservazione della *e* protonica in parole come *pregione*. Un secondo strato rivela fenomeni propri del toscano occidentale (pisano-lucchese), come la sincope in *opre* per *opere* o l'ordine dei pronomi atoni dativo + accusativo (*gliete*), che in area occidentale era già diffuso prima di affermarsi nel fiorentino trecentesco. Infine, si riscontrano alcuni tratti, come l'aggettivo possessivo invariabile *mie* o il numerale *duo*, che sono caratteristici di un fiorentino più tardo, trecentesco, e che potrebbero rappresentare l'ultima fase di copiatura.

La conclusione di questa analisi andrà tenuta nel massimo conto, perché mina con prove linguistiche uno degli assiomi continiani: ossia che il *Fiore* non ha avuto circolazione e quindi i riscontri che troviamo fra

<sup>(13)</sup> CANETTI, *Il Fiore (e il Detto d'amore)* cit., pp. 195-196.

<sup>(14)</sup> A. DE TULLIO, R. VIEL, *Sulla traccia del Fiore: stratigrafie linguistiche ed ecdotiche*, in *Dante conteso* cit., pp. 39-70.

quest'opera e quelle sicuramente dantesche possono essere spiegati solo se Dante era autore anche del *Fiore*.

Invece, ora sappiamo con certezza che il manoscritto di Montpellier non è un apografo prossimo all'originale, ma il punto d'arrivo di una tradizione testuale più complessa e dinamica, che ha visto in attività copisti di più aree della Toscana, subendo in ogni passaggio un leggero ma riconoscibile processo di adattamento linguistico. Anche i numerosissimi errori elencati da Riccardo Viel nel medesimo saggio, confermano questa ipotesi. Se l'opera ha avuto una fortuna non irrilevante, i riscontri continiani individuati fra il *Fiore* e l'opera certa di Dante, possono facilmente essere ricondotti nell'alveo dell'influenza di un'opera ben nota sul sistema mnemonico potente e molto ricettivo del nostro maggior poeta. Per dirla con altre parole, si tratterebbe di un fenomeno di normale ripresa intertestuale.

D'altronde la stratigrafia linguistica, se da un lato rende poco cogente un'attribuzione basata su singole parole o specifici costrutti, dall'altro evidenzia la necessità di applicare altri paradigmi euristici. Laddove il filologo tradizionale si arresta di fronte alla dicotomia riscontro intertestuale/memoria autoautorale (mi si perdoni il bisticcio), gli approcci computazionali e ora l'intelligenza artificiale offrono strumenti in grado di identificare l'impronta stilistica profonda dell'autore, un segnale che persiste al di sotto del rumore di superficie introdotto dalla tradizione manoscritta, della variazione grafico linguistica e della *facies* dei segmenti testuali che qualsiasi poeta è uso ripigliare da altri poeti.

La stilometria, in particolare, si fonda su un principio semplice: ogni autore possiede una "impronta digitale" stilistica, unica e in gran parte inconscia, che – si badi – non risiede nelle parole rare o nelle scelte lessicali più evidenti, ma nella frequenza statistica degli elementi più comuni e funzionali della lingua, come i morfemi, gli articoli, le preposizioni, le congiunzioni.

Per analizzare il caso del *Fiore*, fin dai primissimi anni 2000 abbiamo impiegato metodologie computazio-

nali avanzate, in particolare attraverso la piattaforma JGAAP (*Java Graphical Authorship Attribution Program*), che utilizza algoritmi di apprendimento automatico come le Macchine a Vettori di Supporto (*SVM*). Il metodo si è dimostrato particolarmente robusto per i testi, laddove si sono presi in esame i cosiddetti “bigrammi di caratteri”, ovvero le coppie di lettere contigue. Questo approccio ha difatti il vantaggio di essere meno sensibile alle oscillazioni ortografiche tipiche della tradizione manoscritta, catturando al contempo tutto il vastissimo spettro di abitudini lessicali, morfologiche e sintattiche che definiscono lo stile. Il procedimento aveva previsto la creazione di un ampio *corpus* di testi di poeti del Duecento (Dante, Brunetto Latini, Rustico Filippi, Cecco Angiolieri, Guido Cavalcanti e tanti altri), preventivamente normalizzati per eliminare le interferenze degli editori moderni. L'algoritmo era stato quindi addestrato su porzioni di testo di questi autori noti e ha quindi imparato a riconoscerne le impronte distintive, fino al riconoscimento noto su noto quanto più vicino al cento per cento dei casi. Successivamente, il *Fiore* è stato presentato al sistema come testo di autore ignoto e l'algoritmo ha calcolato la sua prossimità stilistica a ciascuno degli autori del *corpus*.

Questi esperimenti segnavano il passaggio metodologico dalla valutazione qualitativa e interpretativa a un'analisi quantitativa, replicabile e falsificabile, che spostava la domanda da “Questo testo è scritto da Dante?” a “Questo testo si raggruppa statisticamente con le opere note di Dante?”. La differenza euristica è evidente: nel primo caso, con i mezzi tradizionali si risponderà talora sì, talora no; nel secondo la risposta è univoca, quale che sia l'approccio statistico che assumeremo: potremo insomma dire almeno, con qualche certezza, chi non ha scritto il *Fiore*.

Una volta definito il quadro metodologico, il passo successivo era consistito nell'esaminare i verdetti emersi dai dati: i risultati delle analisi quantitative confermarono i dubbi sollevati da alcuni filologi e disegnavano

una mappa di prossimità e distanze stilistiche diversa da quella presupposta dal modello continiano. Il risultato più netto e consistente, emerso da innumerevoli esperimenti, è stata la netta distanza stilistica tra il *Fiore* e l'intero *corpus* delle opere autentiche di Dante Alighieri. Confrontando il poemetto con un *corpus* che include la *Vita Nuova*, le *Rime* e la *Commedia* di Dante, il *Tesoretto* e il *Favolello* di Brunetto Latini, i sonetti di Cecco Angiolieri e quelli di Rustico Filippi, e poi allargato anche a tutti gli autori via via suggeriti dalla critica, le analisi hanno prodotto sempre risultati inequivocabili, rilevando una collocazione del *Fiore* così lontana dalla produzione dantesca da non essere giustificabile neanche tenendo in considerazione il genere particolare e unico del poemetto. Gli esperimenti, anzi, indicavano una più coerente vicinanza con le opere della tradizione comico-realistica e, in particolare, con i sonetti di Rustico Filippi, senza fornire dati definitivi neppure a favore di questa paternità.

Il potere di questa metodologia, in effetti, risiede soprattutto nella sua capacità di falsificazione: sebbene gli approcci fondati sulla stilometria digitale non siano in condizione di assegnare un nome all'autore del *Fiore*, essi forniscono prove statistiche per escludere decisamente, per chi sappia leggere quei dati in maniera oggettiva, quello di Dante così come quelli di tutti gli autori a noi noti.

Se si vuole dare credito a questi dati, con ogni verosimiglianza, il poemetto non è l'opera minore di un grande poeta, quanto piuttosto il capolavoro di una tradizione poetica parallela e distinta. L'analisi computazionale, dunque, agisce come la chiave di volta che salda in una struttura coerente anche le altre prove emerse dalla ricerca recente: la strategia di spersonalizzazione narrativa, la *mise en page* sul modello francese, la complessa stratigrafia linguistica e l'esistenza di un fertile ambiente culturale franco-toscano, probabilmente ruotante attorno all'insegnamento magistrale di Brunetto Latini, trovano una conferma quantitativa nel verdetto dei dati, che col-

locano lo stile del *Fiore* proprio in un mondo ad esso contiguo. Dobbiamo probabilmente abituarci a pensare al *Fiore* come all'opera di un poeta anonimo, di scuola fiorentina di fine Duecento, profondamente immerso nella cultura francese, forse attivo in nell'ambiente di ricchi fuoriusciti guelfi che gravitava attorno a Brunetto servendosi magari di lui anche per attività più redditizie. L'autore del *Fiore* ha compiuto un'operazione letteraria di straordinaria originalità: ha preso la forma metrica più prestigiosa della lirica italiana, il sonetto, e l'ha piegata a un uso del tutto nuovo, quello della narrazione allegorica estesa, satirica e realistica, adottando per la sua presentazione materiale i modelli dei romanzi e della narrativa allegorica d'oltralpe.

Oggi, quindi, il lungo paradigma dell'attribuzione dantesca, sostenuto dall'autorità di Contini, deve considerarsi superato e l'accumulo di evidenze filologiche, codicologiche, linguistiche e, infine, stilometriche rende la paternità di Dante un'ipotesi non più sostenibile.

Alla luce di questa convergenza di prove, provenienti da discipline diverse ma orientate verso un'unica conclusione, la questione del *Fiore* può avviarsi verso una nuova sintesi, in cui può rivelarsi utile il contributo dell'intelligenza artificiale. Nel ricorrere ad essa, le abbiamo fornito il complesso del nostro percorso euristico, iniziando con l'acquisizione progressiva di un *corpus* ampio di testi dei primi poeti italiani, per rispondere ad una semplice domanda (*prompt*): quale di queste opere si avvicina di più, stilometricamente, al complesso dei versi dell'Alighieri?

La metodologia di analisi richiesta era quella che avevamo usato di consueto, basata sulla frequenza dei bigrammi, con una selezione dei tratti salienti affidata all'algoritmo "Xtreem Culling" e una classificazione finale operata da una Macchina a Vettori di Supporto. Questo primo passo ha subito delineato una mappa preliminare neutra delle distanze stilistiche, una sorta di topografia in cui ogni autore occupava una posizione definita rispetto al centro di gravità dantesco.

Abbiamo poi arricchito progressivamente questa mappa, aggiungendo nuovi territori da esplorare: prima il *Fiore* e gli altri poemetti anonimi, poi le opere di Cecco Angiolieri, Rustico Filippi, Dante da Maiano. Ad ogni aggiunta, la configurazione si faceva più chiara, le parentele e le distanze diventavano più nette.

In una seconda fase sperimentale abbiamo chiesto all'AI di invertire la prospettiva. La domanda non è più stata "quale di queste opere è più vicina a quelle di Dante?", ma "sulla base delle informazioni che hai acquisito, l'opera di chi assomiglia di più al *Fiore*?". Questo cambio di paradigma ha trasformato un'analisi di prossimità in un'indagine sulla possibile paternità. A quel punto, abbiamo saldato, sempre mediante *prompt* distinti ma integrati, il lavoro fatto autonomamente dalla macchina con il dibattito critico esistente, introdotto attraverso l'implementazione di tutti gli studi più importanti di cui si disponeva in pdf e i cui risultati ho riassunto sopra.

La ricerca dell'IA si è così evoluta da un'analisi meramente quantitativa a una sintesi critica, in cui i dati computazionali dovevano essere messi alla prova e conciliati con le evidenze della filologia testuale, della codicologia e della storia letteraria. L'ultima fase di questo percorso collaborativo fra filologo e AI, mirato a valorizzare l'intero processo euristico da noi guidato, è consistito nel presentare i risultati di questa sinergia, insistendo in particolare sul contributo specifico dell'AI, chiedendo cioè una verifica indipendente e onesta delle nostre conclusioni attraverso tutte le metodologie stilometriche alternative di una certa validità che l'AI poteva individuare, un passo necessario per conferire pertinenza scientifica al verdetto finale.

Se il nostro metodo aveva applicato al *Fiore* un'analisi stilometrica basata su Macchine a Vettori di Supporto e bigrammi di caratteri, il contributo specifico dell'AI si è inserito in una logica di verifica e falsificazione. Per controllare i risultati dei precedenti lavori, l'AI ha condotto di sua iniziativa due nuovi esperimenti indipendenti, va-

riando deliberatamente sia l'algoritmo di analisi sia il set di marcatori stilistici, al fine di garantire un controllo incrociato e imparziale. Il primo esperimento disegnato autonomamente dall'AI si è basato sul metodo "Delta di Burrows", un classico della stilometria che misura la distanza tra profili stilistici, applicando il calcolo statistico alle 100 parole più frequenti (MFW) di ciascun testo del nostro *corpus*. Questo approccio si concentra sulle cosiddette parole-funzione, ossia quelle vuote, come articoli, preposizioni, congiunzioni e tutti gli elementi che costituiscono un'impronta autoriale inconscia e strutturale. I risultati, visualizzati tramite un'analisi gerarchica a *cluster*, hanno prodotto un dendrogramma di parentele stilistiche inequivocabile: il *Fiore* si è collocato in un nodo con Rustico Filippi e Cecco Angiolieri, mostrando una distanza minima dal primo; a una distanza maggiore si è formato un secondo cluster che unisce Brunetto Latini e Dante da Maiano; Dante Alighieri, infine, si è posizionato come un *outlier* stilistico, nettamente separato da tutti gli altri gruppi. Il secondo esperimento ha utilizzato lo stesso algoritmo Delta, ma applicato ai trigrammi di caratteri, un marcatore sub-lessicale simile a quello utilizzato nei nostri studi, ma analizzato con una metrica differente. Anche in questo caso, il risultato ha confermato pienamente il precedente: il *Fiore* si è raggruppato con Rustico e Cecco, mentre Dante è rimasto isolato. La convergenza di questi risultati, ottenuti con due diversi set di marcatori (lessicale e sub-lessicale) e con un diverso algoritmo (Delta vs. SVM) costituisce una validazione incrociata che rafforza le nostre conclusioni.

L'evidenza quantitativa, insomma, replicata e confermata, è schiacciante: l'impronta stilistica del *Fiore* non è quella di Dante Alighieri. L'intelligenza artificiale, attraverso procedure replicabili, ha quindi espresso il dubbio ed ha fornito una falsificazione statistica dell'ipotesi continiana, confermando autonomamente con estrema precisione la vicinanza del poemetto alla tradizione comico-realistica.

Poiché la stilometria, applicata in maniera autonoma, indicava dove collocare *Il Fiore*, abbiamo anche chiesto all'AI di sottoporre il *corpus* all'analisi intertestuale, arricchita dalle prospettive critiche di vari studiosi. Liberato dall'ipoteca dantesca, il poemetto ha rivelato una fitta e organica rete di relazioni con il suo contesto letterario: la matrice culturale più profonda è senza dubbio quella brunettiana e il legame non è solo tematico – la critica a certa società comunale, il tema dell'esilio, l'allegoria del "Fiore" come Firenze e la sua omologa moneta, il fiorino, – ma è soprattutto strutturale e formale.

In quest'ottica, la storia raccontata diventa l'epopea che narra allegoricamente la penetrazione dei fuorisciti guelfi in Firenze, sicché il *Fiore* è insieme Firenze e il fiorino che tanta parte ebbe in quell'amorosa de-florazione. Si legga al riguardo l'illuminante pagina del Renouard, che è l'antefatto storico di cui il *Fiore* potrebbe costituire l'epopea:

Gli uomini d'affari fiorentini e senesi che avevano legato la propria sorte alla causa papale contro Manfredi esiliandosi dalla patria, andarono sino in fondo e giocarono il tutto per tutto: accettarono di finanziare l'organizzazione della spedizione di Carlo d'Angiò. Si sforzarono naturalmente di rendere il più sicura possibile l'operazione, ottenendo la garanzia della Chiesa: il papa impegnò loro successivamente le rendite della decima percepita man mano in Francia, il tesoro della Camera Apostolica, i beni delle chiese di Roma e persino i vasi d'oro e d'argento e le pietre preziose della sua cappella e del suo tesoro personale. In cambio, dall'ottobre al dicembre del 1265, fornirono anticipi e prestiti per un totale di circa 250.000 lire tornesi. In contropartita del rischio di integrale rovina cui andavano incontro, impegnandosi in una impresa politica che sfuggiva al loro controllo e il cui successo sarebbe dipeso dall'esito di una battaglia, si aspettavano vantaggi di ogni genere, immediatamente e per il futuro. Innanzi tutto profitti sostanziosi derivanti dall'operazione in sé (il tasso di cambio, gli interessi moratori stipulati nei contratti assicuravano un guadagno notevole, proporzionale, si può pensare, all'eccezionalità della transazione); poi la possibilità di partecipare allo sfruttamento economico e finanziario del regno di Sicilia, l'Eldorado del XIII secolo, dopo la sua conquista da parte di Carlo d'Angiò vincitore; infine la speranza di rien-

trare a Firenze e a Siena sull'onda del grande movimento di restaurazione guelfa che non avrebbe mancato di seguire in tutta l'Italia la vittoria angioina – la speranza di ritornare in patria, di esservi onorati e festeggiati e di assumervi il potere. Nel 1263 avevano preferito l'esilio alla rovina economica; la vittoria di Carlo d'Angiò avrebbe loro restituito la patria, aggiungendovi la fortuna e la potenza. Come resistere a questo appello del cuore, anche se la ragione esitava davanti all'ampiezza del rischio? È possibile pensare che sia stato il sentimento, l'amore profondo della città natale, reso più acuto da tre amari anni d'esilio, a spingere gli uomini d'affari toscani ad assumersi il rischio enorme proposto dal papa, a giocarsi il tutto per tutto. Il valore della cavalleria francese, che senza dubbio non avevano sottovalutato nei loro calcoli, li ricompensò della fiducia: Carlo d'Angiò trionfò a Benevento, poi a Tagliacozzo. La sua vittoria apriva l'Italia meridionale agli uomini d'affari fiorentini e assicurava a Firenze il trionfo del guelfismo e il ritorno degli esiliati. Importa però mettere qui in evidenza come, all'alba di questo periodo, in questi decenni preparatori in cui emergono caratteri nuovi, gli uomini d'affari toscani, soprattutto i fiorentini, esiliati dalla patria, abbiano, con la loro decisione, consentito la realizzazione di un'impresa politica e militare ricca di notevoli conseguenze per l'Occidente. Un gruppo di uomini d'affari, senza alcun legame con l'autorità politica della propria città che li ha banditi, o che hanno lasciato volontariamente, ha costituito da solo, per la prima volta, una potenza internazionale autonoma, agendo a titolo privato. Ecco un aspetto dell'importanza da essi assunta che appare in questi tre anni, tende a farsi sempre più rilevante e a caratterizzare nettamente il primo secolo del loro apogeo. Le nuove condizioni generali degli affari, che le circostanze hanno sviluppato con tanta impetuosa spontaneità nei decenni di straordinario progresso successivi alla metà del secolo XIII, sussistono appieno lungo tutto il secolo successivo.<sup>(15)</sup>

L'indizio più forte rilevato dall'AI nel connettere il poemetto con la figura di Brunetto e con la sua cerchia di riferimento è la metrica del *Detto d'Amore*, poemetto gemello del *Fiore*, tradito dallo stesso manoscritto: i suoi

<sup>(15)</sup> Y. RENOARD, *Gli uomini d'affari italiani del Medioevo*, Milano, Rizzoli, 1973, p. 130-31.

*couplets* di settenari a rima baciata sono un *unicum* nella letteratura italiana del periodo, condiviso solo dal *Tesoretto* e dal *Favoletto* di Brunetto Latini. Questa identità metrica stabilisce un ponte formale inequivocabile, suggerendo una filiazione da un modello brunettiano. A questa matrice si sovrappone, e integra, il dialogo con la tradizione comico-realistica. L'uso ironico dell'appellativo *ser* per personaggi come Durante o Falsembiante è stato letto correttamente come una tecnica tipica dello stile di Rustico Filippi; la visione cinica e materialista dell'amore e l'insistenza della Vecchia sul denaro (*fiorini, usura*), per l'AI, riecheggiano il mondo di Cecco Angiolieri; le anomalie metriche, come l'endecasillabo con accento principale sulla settima sillaba, sarebbero un marchio di fabbrica di Rustico. L'AI, quindi, non ha fatto che confermare ciò che l'analisi filologica qualitativa aveva già rivelato: l'autore del *Fiore* parla la stessa lingua, usa gli stessi artifici e condivide gran parte della visione del mondo dei poeti realistici.

Il confronto con Dante da Maiano, infine, è stato illuminante *a contrario*. Sebbene questi contemporaneo e attivo in un ambito cortese, scrive con uno stile che mostra una distanza notevolissima da quello del poemetto e nello stesso tempo appare più convenzionale, privo della complessità politica, della ruvidità realistica e della sofisticazione formale che caratterizzano il *Fiore*.

In conclusione, la convergenza di tutte le prove – quantitative e qualitative – disegna un profilo d'autore coerente e storicamente plausibile. L'autore del poemetto fu un poeta fiorentino di talento, attivo nell'ultimo quarto del XIII secolo, culturalmente bilingue e legato al *milieu* dei guelfi fuoriusciti in Francia in contatto con Brunetto Latini. La sua identità poetica era affine a quella di Rustico Filippi e non disdegnava la sperimentazione formale di Guittone d'Arezzo. Fu un contemporaneo di Dante, ma dotato di un'identità poetica distinta, più municipale, pragmatica e disincantata. L'intelligenza artificiale, verificando e rafforzando le intuizioni della filologia più avvertita, non ha quindi

semplicemente dato un contributo interessante per la soluzione dell'enigma attributivo, ma ha anche inserito correttamente l'opera in quello che per molti di noi è il suo contesto culturale.

PAOLO CANETTIERI

Sapienza Università di Roma





## UN RIESAME DELLE DUBBIE DI ONESTO DA BOLOGNA

### *Abstract*

The study examines the small *corpus* of poems that, over the past century and a half, have been uncertainly attributed to the late thirteenth-century poet Onesto da Bologna. The first section traces the explicit and implicit reasons that have led editors to establish varying groups of doubtful works, while assessing the validity of each proposed arrangement. Having identified several issues in previous editorial practices, the second section offers a detailed analysis of the manuscript collections transmitting the uncertain texts, in order to determine whether – and to what extent – their distribution within these anthologies can yield decisive evidence for a future critical edition.

*Keywords:* Onesto da Bologna; Thirteenth-Century Poetry; Doubtful Attributions; Magliabechiano VII 1060; Giuntina Galvani



1. I pezzi che nel corso dell'ultimo secolo sono stati considerati dubitativamente assegnabili a Onesto non presentano né tradizioni complesse da classificare né candidature concorrenti tra cui doversi decidere. Quelle del bolognese sono rime dubbie non perché qualche suo collega gliele contenda, ma perché ci sono giunte anepigrafe attraverso rivoli di tradizione che le collocano nei dintorni di altri componimenti sicuri. Si tratta di casi di studio apparentemente elementari, incapaci di attivare la nota dialettica continiana fra precedenza stilistica e precedenza stemmatica, tutt'oggi considerata proficua in sede attributiva. Se a questo si aggiunge la

difficoltà di individuare per Onesto una cifra distintiva oltre la parodia antistilnovista emergente dalla corrispondenza con Cino, si sarà tentati di concludere che le sue dubbie non possono né suscitare riflessioni di metodo né testare il talento attributivo di chi le indaga.<sup>(1)</sup> Di qui la tendenziale cursorietà con cui la questione è stata fin qui trattata: è di per sé significativo che né Tommaso Casini né Guido Zaccagnini né Sandro Orlando – cioè nessuno dei tre studiosi che nell'ultimo secolo e mezzo si sono impegnati a pubblicare integralmente le rime del bolognese – si siano sentiti in dovere di affrontarla nelle rispettive edizioni.<sup>(2)</sup>

È opinione di chi scrive che questa prospettiva sia da rivedere. Oltre a fornire direttive sul trattamento delle dubbie di Onesto in vista di una futura edizione, tra gli obiettivi di queste pagine ce n'è uno di più largo respiro: e cioè dimostrare che un esame analitico dei vettori dei testi può costituire la via più fruttuosa per uscire da difficoltà di perimetrazione dei *corpora* lirici altrimenti insormontabili. A differenza di Casini, che

---

(<sup>1</sup>) Per il suo valore metapoetico, la tenzone con Cino ha goduto di larga considerazione sia nelle antologie di lirica stilnovista dell'ultimo secolo sia negli studi: cfr. almeno D. DE ROBERTIS, *Cino e i poeti bolognesi*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXXVIII (1951), pp. 273-312, in part. 297-302; M. MARTI, *Onesto da Bologna, lo stil nuovo e Dante*, in ID., *Con Dante fra i poeti del suo tempo*, Lecce, Milella, 1971<sup>2</sup>, pp. 43-68; ID., *Storia dello Stil nuovo*, 2 voll., Lecce, Milella, 1973, vol. I, pp. 34-47; G. FAVATI, *Inchiesta sul Dolce stil nuovo*, Firenze, Le Monnier, 1975, pp. 106-120; F. BRUGNOLO, *Appendice a Cino (e Onesto) dentro e fuori la Commedia. Ancora sull'inter testo di Purgatorio XXIV 49-63*, in *Leggere Dante*, a c. di L. BATTAGLIA RICCI, Ravenna, Longo, 2004, pp. 153-170; D. PIROVANO, *Il Dolce stil novo*, Roma, Salerno Editrice, 2015, pp. 139-154. Cfr. da ultimo F. RUGGIERO, *Il "verso" di Onesto. Intertestualità e parodia ai margini della Vita nova*, in *Di arbusti ed umili merici. Nuove prospettive filologiche e critiche sulla poesia "minore" del Medioevo*, a c. di R. CESARO, S. M. VATTERONI, Roma-Padova, Antenore, 2025, pp. 233-251.

(<sup>2</sup>) Si tratta nell'ordine di *Le rime dei poeti bolognesi del secolo XIII*, a c. di T. CASINI, Bologna, Romagnoli, 1881, pp. 77-114; *I rimatori bolognesi del secolo XIII*, a c. di G. ZACCAGNINI, Milano, Vita e Pensiero, 1933, pp. 105-132; *Le rime di Onesto da Bologna*, ed. critica a c. di S. ORLANDO, Firenze, Sansoni, 1974.

non ha a suo tempo ritenuto necessario discriminare tra rime certe e incerte, raccogliendo indistintamente quanto dalla tradizione attribuito a Onesto e quanto a lui riconducibile per altra via, Zaccagnini e Orlando hanno entrambi optato per l'allestimento di una sezione di rime attribuibili. Il primo ha, sì, costituito una sezione di quattro sonetti dubbi, ma ha scerverato in modo arbitrario fra testi sicuri e testi incerti, rubricando come tali componimenti che nella tradizione sono espressamente assegnati a Onesto e per i quali non si danno ragioni che inducano a diffidare.<sup>(3)</sup> Il secondo, che pure non ha dedicato sezioni specifiche ai dilemmi attributivi, ha discriminato secondo criteri più ragionevoli, stampando anch'egli come dubbi quattro sonetti, dei quali però due soli avevano già trovato accoglimento tra le incerte di Zaccagnini.<sup>(4)</sup> Per familiarizzare con il problema, si può cominciare confrontando i contenuti delle due ultime edizioni:

## ZACCAGNINI

- 4 canzoni
- 1 frammento di canzone (o di ballata)
- 1 ballata
- 20 sonetti (solo Onesto)
- 4 sonetti dubbi:
  - *L'anima è creatura virtuata*
  - *One cosa terena quanto sale*
  - *Ragione e vedimento dee avere*
  - *Non si formara alcun ordinamento*

## ORLANDO

- 2 canzoni
- 1 frammento di canzone (o ballata)
- 1 ballata
- 33 sonetti sicuri (Onesto e corrispondenti)
- 4 sonetti dubbi:
  - *Ragione e vedimento dee avere*
  - *Non si formara alcun ordinamento*
  - *O falso Amor, che credi di me fare*
  - *Amico, dir ti vo' questo cotanto*

Non è il caso di soffermarsi sulle scelte dei singoli editori in merito alle rime certe, se non per passare in rassegna le differenze più manifeste. Prima fra tutte la scelta di Zaccagnini di estromettere i testi dei corrispondenti, che è opzione quantomeno poco pratica, re-

(3) *I rimatori bolognesi* cit., pp. 127-129 (testi XXVII e XXX).

(4) *Le rime di Onesto* cit., pp. 87-90 (testi d.XXXV-XXXVIII).

sponsabile di effetti nefasti sull'intelligibilità di pezzi già abbastanza difficili senza il contributo del mediatore.<sup>(5)</sup> Si può altresì sorvolare sulla decisione di accogliere tra le rime sicure due canzoni pseudo-ciniane, *Cori gentili, serventi d'Amore* e *Tanta paura m'è giunta d'Amore*, che, per quanto se ne sa oggi – e per quanto se ne sapeva ieri –, mai hanno circolato sotto il nome di Onesto, e che per Zaccagnini sarebbe stato tuttavia opportuno restituirgli sulla base di occasionali tangenze retorico-lessicali con altri pezzi, sia certi che dubbi.<sup>(6)</sup> Per ragioni che sono insieme di brevità e *par condicio*, si può procedere spediti anche su alcune scelte poco azzeccate dell'edizione Orlando, la più vistosa delle quali è senz'altro l'esclusione della canzone *Prego ch'audir vi piaccia me, Picciòlo* di Picciòlo da Bologna, che offrì a Onesto l'occasione per la stesura di *Se co lo vostro val meo dire e solo*. Disattenzione, questa, difficile a motivarsi, tanto più se si considera che il legame tra i due pezzi era già stato segnalato da Zaccagnini, che aveva però confuso mittente e destinatario, interpretando il «Picciòlo» del missivo come vocativo anziché come predicativo del «me» in *incipit*. Entrambe questioni – quella della proposta di Picciòlo e quella delle canzoni pseudo-ciniane – che possono oggi dirsi risolte o in via di risoluzione, e per le quali si rinvia a quanto hanno scritto Claudio Giunta e Daniele Merola.<sup>(7)</sup>

(5) Non si tratta tuttavia della scelta più discutibile: ben più onerosa si rivela la decisione di ricostruire per via congetturale la presunta *facies* bolognese originaria (cfr. *I rimatori bolognesi* cit., pp. 62-69).

(6) *Ibid.*, pp. 58-59. Zaccagnini faceva in verità proprie alcune riflessioni di L. Di BENEDETTO, *Studi sulle rime di Cino da Pistoia*, Chieti, Tip. d'Inzi, 1926, p. 13. Ancora sulla scorta delle indicazioni del Di Benedetto in fatto di luoghi paralleli (*ibid.*, p. 23), Zaccagnini accoglie tra le certe il son. *Amico, la novella mia cornacchia*, tradito tra i sonetti di Cino dal solo codice Mezzabarba (ms. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, it. IX 191).

(7) La questione di *Se co lo vostro* è stata chiarita in via definitiva da C. GIUNTA, *Corrispondenze in canzoni (per il restauro di Onesto da Bologna, «Se co lo vostro val mio dir e solo»)*, in «Studi Mediolatini e Volgari», XLI (1995), pp. 51-76, cui si rinvia. Sulla eventuale paternità ciniana di *Cori gentili* e *Tanta paura* si veda D. MEROLA, *Su due canzoni attribuibili a Cino da Pistoia*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», i.c.s.

Torniamo quindi al tema principale, esaminando più da vicino la tradizione dei pezzi d'incerta paternità e le ragioni che le hanno fatte ritenere tali. Le dubbie di Zaccagnini sono né più né meno che i quattro sonetti trasmessi in serie compatta nel secondo e ultimo fascicolo del ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII 1060 (= Mg<sup>1</sup>; testi nrr. 48-51). Diversamente, le dubbie di Orlando provengono da due fonti distinte: il primo duetto corrisponde alla seconda coppia di sonetti del medesimo quartetto Magliabechiano (50-51); i successivi due provengono dall'appendice manoscritta posposta alla cosiddetta Giuntina Galvani, oggi segnata Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Nuove Accessioni 332 (= Ga), e per la precisione da un altro quartetto ritenuto interamente attribuibile a Onesto (48-51). Allo scopo di cogliere chiaramente le ragioni delle difformità tra le due condotte e valutare il coefficiente di accettabilità di ognuna, si offrono di séguito due tabelle che illustrano la tradizione di ogni pezzo e le indicazioni offerte per ciascuno dalle rispettive didascalie, quando presenti:

## IL QUARTETTO GALVANI

48	<i>Di m. Honesto bolognese a m. cino</i>	«Mente» ed «humile» e più di mille sporte	+ C <sup>1</sup> , Ca, Bo <sup>d</sup> (8)
49		O falso Amor, che credi di me fare	
50		Amico, dir ti vo' questo cotanto	
51		Poi non mi punge più d'Amor l'ortica	+ C <sup>1</sup> , Ca, Bart <sup>1</sup> V <sup>2</sup> (9)

## IL QUARTETTO MAGLIABECHIANO

48	<i>Domino honesto</i>	L'anema è criatura virtiata	+ Cs672
49	<i>idem</i>	One cosa terena quanto sale	+ Nup <sup>8</sup>
50		Ragione e vedimento dee avere	+ As <sup>2</sup>
51		Non si formara alcun ordinamento	+ Bo1563

(8) Cfr. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. L VIII 305 (= C<sup>1</sup>); Vat. lat. 3214; Roma, Biblioteca Casanatense, 433 (= Ca); Bologna, Biblioteca Universitaria, 1289, limitatamente alla 4<sup>a</sup> unità codicologica di cui è composto (= Bo<sup>d</sup>).

(9) Firenze, Accademia della Crusca, 53 (= Bart<sup>1</sup>); Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3214 (= V<sup>2</sup>).

Nonostante la clemenza del caso, lo stato della tradizione e le informazioni ricavabili dalle didascalie mettono in forte dubbio la ricevibilità delle scelte di Zaccagnini. Se non sussistono argomenti per dissentire circa la collocazione tra le dubbie di *Ragione e vedimento* e *Non si formara*, che in Mg<sup>1</sup> (nonché in altri testimoni censiti in séguito) non risultano assegnabili a Onesto su base documentaria,<sup>(10)</sup> se ne danno invece alcuni per dubitare del trattamento riservato a *L'anema è criatura* e *One cosa terena*. Ciò in virtù di due ragioni: a) i primi due membri del quartetto Magliabechiano esibiscono indicazioni attributive difficilmente aggirabili (risp. «Domino honesto» e «idem»); b) l'emersione in tempi recenti di altre due testimonianze – una per ciascun pezzo – non altera il quadro attributivo: tanto il ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Conventi Soppressi III 672 (= Cs672), latore di *L'anema è creatura virtiata*, quanto la carta sciolta custodita nel faldone Bologna, Archivio di Stato, Camera degli Atti, s. II, Notai degli Uffici Pubblici 8 (= Nup<sup>8</sup>), latrice di *One cosa terena*, non esprimono indicazioni di paternità che confliggano con quelle di Mg<sup>1</sup>.<sup>(11)</sup>

<sup>(10)</sup> Per quanto riguarda *Ragione e vedimento*, come si apprende dalla scheda descrittiva del testimone curata da A. Decaria, consultabile online all'indirizzo [https://www.mirabileweb.it/manuscript-rom/firenze-biblioteca-medicea-laurenziana-med-pal-118-manuscript/LIO\\_187977](https://www.mirabileweb.it/manuscript-rom/firenze-biblioteca-medicea-laurenziana-med-pal-118-manuscript/LIO_187977), esso è assegnato a Cino da Pistoia nel ms. Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Ashburnham 569, f. 24v (= As<sup>2</sup>; su cui torneremo al § 3); per quanto concerne *Non si formara* invece, come segnalato da A. ANTONELLI, *Nuove su Onesto da Bologna*, in «I Quaderni del M.A.E.S.», 10 (2007), pp. 9-20, lo si ritrova anepigrafo nel ms. Bologna, Biblioteca Universitaria, 1563 (= B01563; sec. XIV, I<sup>a</sup> metà), miscellanea di contenuto religioso e devozionale composto di ff. II, 56, II', vergato da una mano principale in inchiostro scuro, cui se ne aggiunge una seconda coeva o di poco posteriore, responsabile della trascrizione di due sonetti aggiunti negli spazi bianchi: *Divina sapientia ke celasti* (f. 17v) e *Non si formara* (f. 43v).

<sup>(11)</sup> Le acquisizioni spettano risp. ad A. DECARIA, *Un nuovo testimone trecentesco di un sonetto di Onesto bolognese*, in «Medioevo romanzo», XXXIX (2015), fasc. 1, pp. 171-184, e a Sandro Orlando, che ha messo a frutto la testimonianza di Nup<sup>8</sup> nell'edizione, ripubblicando poi il testo secondo la lezione del solo documento notarile in *Rime due e trecentesche tratte*

In ottemperanza alla tradizione, Orlando ha invece conservato tra le dubbie i due sonetti anepigrafi *Ragione e vedimento* e *Non si formara*, traslocando fra le certe *L'anema è criatura* (xxiii) e *One cosa terena* (xxiv), in quanto da Mg<sup>t</sup> espressamente assegnate a Onesto. A risarcire la sottrazione, egli ha altresì posizionato fra le rime incerte due sonetti che Zaccagnini aveva giudicato sicuri, cioè *O falso Amor, che credi di me fare* (d.xxvii) e *Amico, dir ti vo' questo cotanto* (d.xxviii), entrambi tràditi anepigrafi da Ga come membri intermedi di un quartetto i cui estremi sono sicuramente del bolognese. Benché tacita, la sua scelta si fonda in tutti e due i casi sul meccanismo delle "teste di serie": si considerano potenzialmente assegnabili a Onesto tutte le rime adespote che seguono il primo pezzo a lui attribuito nel testimone che le trasmette, fino a successiva indicazione di paternità o a comparsa d'altra serie per qualche ragione avulsa dalla prima.

Tra le due strategie quella di Orlando è certo la più persuasiva in termini di coerenza editoriale. Ciononostante la coerenza editoriale non è l'unico parametro da tenere in conto quando occorre discriminare tra rime certe e incerte, specie laddove un'osservazione analitica delle testimonianze lasci affiorare legittime perplessità. È cioè lecito applicare il criterio delle teste di serie senza che sia stata preliminarmente indagata l'organizzazione di una silloge? Dopotutto, la condizione necessaria per ragionare in termini strutturali è proprio la sussistenza di una struttura, che non può darsi per scontata né per quelle testimonianze costruite con funzione di appendice, e perciò costituzionalmente provvisorie, come Ga, né per quelle testimonianze che, sulla base di ragioni da chiarire, si comportano in maniera diversa a seconda del fascicolo in esame, come Mg<sup>t</sup>. Si rende quindi opportuna una riconsiderazione delle dubbie di Onesto che

---

dall'Archivio di Stato di Bologna, a c. di S. ORLANDO, con la consulenza archivistica di G. MARCON, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2005, pp. 208-209.

non limiti lo sguardo alle “aree di pertinenza” del bolognese, troppo limitate per ricavare deduzioni generali sulla struttura delle sillogi. L’assunzione di un punto di osservazione meno circoscritto potrà risolvere il problema dell’esistenza di strutture riconoscibili, gettando le basi per una più solida composizione del canone delle dubbie.

2. Muoviamo dai sonetti traditi dalla Giuntina Galvani. Prima di addentrarsi nell’esame dei contenuti, sarà utile fornire alcune informazioni preliminari intorno all’allestimento del testimone, utili a contestualizzarlo e a coglierne le specificità. Si tratta di un esemplare della *princeps* dei *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani* del 1527 (= Giunt), postillato da più mani – tra cui quella del Tasso – in tempi vicini, la principale delle quali ha provveduto a corredare il volume di una corposa appendice manoscritta di ff. 30, rilegata in coda al volume.<sup>(12)</sup> Il suo statuto materiale immediatamente chiarisce il fine dell’operazione, che ha il duplice obiettivo di ampliare il canone dell’antologia e migliorarne la lezione. La datazione del testimone è da collocarsi nell’intervallo 1547-1550: la data 1547 si ritrova infatti scritta, talvolta sostituita dall’indicazione 1550, oltre che all’inizio di ciascun libro della stampa, anche a f. 1<sup>r</sup> del supplemento manoscritto.

I sonetti *O falso Amor e Amico, dir ti vo’* – come anticipato – sono stati entrambi ritenuti meritevoli d’inclusione tra le dubbie di Onesto perché trasmessi in posizione mediana fra la celebre parodia del bolognese ai danni degli stilnovisti, cioè «*Mente*» ed «*humile*» e più di mille sporte, e un altro missivo destinato a Ugolino Manfredi, *Poi non mi punge più d’Amor l’ortica*, che in Ga si presenta anepigrafo, ma che si può ragionevolmente

---

<sup>(12)</sup> Per una descrizione di Ga, cfr. E. RUSSO, *Notizie di postille tassiane*. 5. *Le «Rime antiche»*, in «Studi Tassiani», 47 (1999), pp. 149-153; DANTE ALIGHIERI, *Rime*, ed. critica a c. di D. DE ROBERTIS, Firenze, Le Lettere 2002, vol. I, t. 1, pp. 286-288; VENTURA MONACHI, *Sonetti*, a c. di S. M. VATERONI, Pisa, ETS, 2014, pp. 44-45, nonché la scheda a cura di A. Decaria, consultabile online all’indirizzo [https://www.mirabileweb.it/manuscript-rom/firenze-biblioteca-nazionale-centrale-nuovi-acquis-manuscript/LIO\\_137615](https://www.mirabileweb.it/manuscript-rom/firenze-biblioteca-nazionale-centrale-nuovi-acquis-manuscript/LIO_137615).

annoverare tra quelli sicuri per via di quanto ci dice la restante tradizione.<sup>(13)</sup> Diciamo subito che il ragionamento per teste di serie è in questo caso applicabile con riserva non solo per il carattere provvisorio della silloge, ma anche perché «*Mente*» ed «*humile*» è in Ga introdotto da una didascalia specificamente dedicata a quel componimento e difficilmente estendibile ai seguenti («Di messer Honesto bolognese a messer Cino»).

Dopo la prima sistemazione nella tradizione dei sonetti danteschi, dovuta alla perizia di Michele Barbi, Ga non ha attirato su di sé ulteriori attenzioni:<sup>(14)</sup> se n'è talvolta messa a frutto la testimonianza in sede ecdotica, senza però procedere a una disamina dei suoi criteri antologici. Siamo pertanto fermi alle indicazioni di Barbi, che lo classificò discendente di una nota area della tradizione aragonese siglata N&c, insieme con altri due collaterali, i mss. Ca e Bo'd.<sup>(15)</sup> Osservandola in modo sommario, Barbi intravide in Ga una possibile ripartizione dei materiali per autore: «prima Dante, poi Cino, il Cavalcanti, Guittone, diversi autori (...), e finalmente il sonetto d'un autore incerto: tutto di seguito, senza alcuna distinzione che corrisponda ai diversi libri della stampa».<sup>(16)</sup> Non per sfiducia nei riguardi di Barbi, ma

(13) L'assegnazione al bolognese può dirsi pacifica sulla base sia di quanto riferisce la didascalia del suo responsivo, posto in chiusura di Ga (num. 74), sia delle indicazioni provenienti dalle rubriche degli altri testimoni censiti, tra cui spiccano per importanza i mss. Chig. L VIII 305; Vat. lat. 3214; Casanatense, 433.

(14) M. BARBI, *Studi sul canzoniere di Dante, con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampa di antiche rime italiane*, Firenze, Sansoni, 1915.

(15) Sul Casanatense e le sue fonti, cfr. *ibid.*, pp. 388-400; sul Bolognese cfr. invece E. LAMMA, *Il codice di rime antiche di G. G. Amadei*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XX (1892), fasc. 1, pp. 151-185. Il raffronto con queste sillogi consente non solo di farsi un'idea del comune ascendente, ma anche di misurare il comportamento dell'estensore di Ga circa la distribuzione e l'attribuzione dei pezzi. Posto che molte sono le differenze rilevabili tra la selezione – più ampia e inclusiva – di Ca e quelle delle altre sillogi, la lettura parallela delle tavole dimostra la sostanziale aderenza dei copisti alle indicazioni della fonte.

(16) La tavola dell'appendice è sia in BARBI, *Studi sul canzoniere cit.*, pp. 392-394, che nella scheda a c. di DECARIA (vd. *supra*, n. 10).

semmai perché altri sono gli obiettivi, si è qui tentato un esame meno cursorio del supplemento, allo scopo di accertarne la “tenuta” strutturale:

- |      |                                                                                         |                                          |        |
|------|-----------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------|--------|
| 1    | <i>Dante a m. Cino. Risposta. Dante io non odo in quale albergo suoni</i>               | Per che non trouo chi meco ragioni       | 1r     |
| 2    | <i>Risposta a m. cino al sonetto Cercando di trouar lumera in oro.</i>                  | Degno ui fa trouar ogni tesoro           |        |
| 3-15 | <i>Canzone di m. Cino</i>                                                               |                                          | 1r-12r |
| 16   |                                                                                         | Di nouo gli occhij miei per accidente    | 12v    |
| 17   |                                                                                         | Ohime ch'io ueggio per entro un pensiero |        |
| 18   |                                                                                         | Uoi che per noua uista di ferezze        | 13r    |
| 19   |                                                                                         | Se merce non m'aita il cor si more       |        |
| 20   |                                                                                         | In disnor e uergogna solamente           | 13v    |
| 21   |                                                                                         | Hoime lasso hor sonui tanto a noia       |        |
| 22   |                                                                                         | Gli uostri occhi gentili e pien d'amore  | 14r    |
| 23   | <i>A dante aligh. Risposta al sonetto Perche non trouo chi meco ragioni.</i>            | Dante io non odo in quale albergo suoni  |        |
| 24   | <i>A m. mula de muli. Risposta al sonetto Homo saccente e da maestro saggio</i>         | Ser mula tu ti credi senno auere         | 14v    |
| 25   | <i>A m. ceccho d'ascoli</i>                                                             | Ceccho io ti priego per uirtu di quella  | 15r    |
| 26   | <i>A m. bosone essendo morto dante &amp; emanoel giudeo.</i>                            | M. boson lo uostro manoello              |        |
| 27   | <i>A m. Honesto bolo. Risp. al sonetto Mente humile &amp; piu di mille sporte.</i>      | Amor che uien per le piu dolci porte     | 15v    |
| 28   |                                                                                         | Tutto cio ch'altrui grada me disgrada    |        |
| 29   |                                                                                         | Una rich rocca & monte manto             | 16r    |
| 30   | <i>Essendo a perugia</i>                                                                | Per che uoi state forsi anchor pensiuo   |        |
| 31   | <i>A m. Gherardo da Reggio. Risposta al sonetto Con sua saetta d'or percosse amore.</i> | Amor che viene armato a doppio dardo     | 16v    |
| 32   |                                                                                         | Quando ben penso al piccolino spatio     |        |

- 33 *A m. Gherarduccio Garisende da bolo.* Caro mio Gherarduccio io no ho ueggia 17r
- 34 *A m. dante Aligh.* Cercando di trouar lumera in oro
- 35 *A m. Gherarduccio* Amato Gherarduccio quand'io scriuo 17v
- 36 *A m. Gherarduccio* Come gli saggi di neron crudele
- 37 *Essendo in Pisa* Al mio parer non e chi in pisa porti 18r
- 38 *A m. Guelfo* Alla battaglia oue madonna abbatte
- 39 Lo sotti ladro che ne gli occhi porti 18v
- 40 *Essendo a prato ribelle di pisa* Lasso pensando alla distrutta ualle
- 41 *Essendo alla sambuca in sul monimento della uaga sua* Il fui in su lalto en sul beato monte 19r
- 42 *Di guid caualcanti* Io priego uoi che di dolor parlate
- 43 Morte gentil rimedio de cattiuui 19v
- 44 Veder poteste quando ui scontrai
- 45 Vn amoroso sguardo spiritale 20r
- 46 Una statua ho donna a voi sembiante [1° e 2° congedo di *Se de voi, donna gente*]
- 47 *Di guitton de Arezzo. Vn'altra fine della canzone Ahi deo che dolorosa* O non amor ma morte [st. vi + congedo] 20v
- 48 *Di m. Honesto bolognese a m. cino* Mente humile & piu di mille sporte 21r
- 49 O falso amor che credi di me fare
- 50 Amico dir ti uo questo cotanto 21v
- 51 Poi non ti ponge piu d'amor l'ortica
- 52 *Di guido guimicelli* \*Madonna il fin amor ch'io ui porto 22r
- 53 *Di guido orlandi. Risposta a...* La luna e il sole son pianeti boni 22v
- 54 *Di fra guilielmo de romitani a guido or.* Saturno & marte stelle infortunate 23r
- 55 *Di ceccho Angelieri a Dante sopra il sonetto: oltre la spera* Dante aligier Cecco tuo seruo e amico
- 56 S'io hauesse un sacco di fiorini 23v
- 57 *A dante alig.* Dante aligier si son bon bego-lardo
- 58 *Risposta di m. Guelfo Tauiani per dante* Ceccho angelier tu mi pari un musardo 24r

- 59 *Rispo. a m. cino al sonetto Al mio parer non e chi in Pisa* Molto li toi pensier mi paion torti
- 60 *Rispo. a m. cino Al sonetto alla battaglia* Pensando come i tuoi sermoni 24v  
adatte
- 61 *Di m. Mula de muli a m. Cino* Homo saccente e da maestro saggio
- 62 *Risposta di m. Ceccho d'ascoli al sonetto di m. cino Ceccho io ti* Di ciascheduna mi mostra la 25r  
guida
- 63 *Di manael giudeo* Amor non lesse mai l'aue maria
- 64 *Risposta a m. bosone essendo morto dante* Io che trassi le lagrime dal fondo 25v
- 65 *Di m. bosone a manael giudeo esendo morto dante* Duo lumi son di nuouo spenti al mondo
- 66 *Risposta a m. cino, al son. : Messer boson : essendo morto dante & Manael giudeo* Manoel che metteti in quello 26r  
auello
- 67 *Di gherardo da reggio a m. cino* Con sua saetta d'or percosse amore
- 68 *Di Gherarduccio Garisende a m. cino. Risposta al sonetto Caro mio Gherarduccio io non ho veggia* Non po gioir d'amor chi non pa- 26v  
reggia
- 69 *A m. cino. Risposta del sonetto Amato gherarduccio* Dolce d'amore amico io ui re- scriuo
- 70 *Risposta al sonetto di m. cino Come gli saggi* Poi ch'il pianeto ui da fe certana 27r
- 71 *M. Benuccio salimbeni a guido ouer bindo Bonichi* A fine di riposo ho sempre affanno
- 72 *Risposta di Bindo Bonichi a m. benuccio* Mostraci il mondo prode & dacci 27v  
danno
- 73 *Di zampa Ricciardi sopra la morte di m. cino* Morto e colui ch'era arca della legge
- 74 *Di un'authore incerto. Riposta al sonetto di m. Honesto Poi non mi punge piu d'amor l'ortica* Mira li specchi chauerar notrica 28r

La raccolta gravita intorno a Cino, cui rinvia un'alta percentuale di testi, ora in quanto autore ora in quanto destinatario reale o ideale di pezzi altrui (1-41, 48, 61-70, 73). Al di là della coerenza tematica, ciò che più interessa in questa sede è che si intraveda una precisa *ratio* distributiva, rispondente peraltro a quanto osservava Barbi. L'ignoto estensore della sezione manoscritta ha infatti raggruppato i materiali secondo un criterio

autoriale, il che rende ragione del trattamento delle corrispondenze, che si presentano smembrate e talvolta invertite nell'ordine dei costituenti (1 : 23, 2 : 34, 24 : 61, 25 : 62, 26 : 64, 27 : 48, 31 : 67, 33 : 68, 35 : 69, 36 : 70, 38 : 60). La distribuzione degli autori appare quasi del tutto sovrapponibile a quella della Giuntina: a una prima coppia di sonetti dialogici scambiati da Dante e Cino fanno séguito una serie di canzoni e ballate e un'ancor più corposa serie di sonetti del pistoiese (Ga 1-2, 3-15, 16-41 = Giunt I-V). Si prosegue poi con altre due più brevi sezioni d'autore, l'una cavalcantiana e l'altra guittoniana, la seconda delle quali composta di due frammenti delle canzoni *Se de voi, donna gente* e *Ahi Dio, che dolorosa*, già incluse nella stampa (risp. 42-45 = Giunt VI, e 46-47 = Giunt VIII). Da questo punto il confronto si fa di necessità meno serrato, avendo qui inizio una sezione di rimatori minori e anonimi che non corrispondono a quelli ospitati nei libri conclusivi della Giuntina (48-74 = Giunt IX-XI). Trovano posto, nell'ordine, i quattro pezzi di pertinenza onestiana (48-51), la canzone *Madonna, il fino amore* di Guinizzelli (52) e altri sonetti a vario titolo ritenuti minori: uno scambio tra Guido Orlandi e Guglielmo de' Romitani (54-55), tre sonetti di Cecco Angiolieri, tra cui i due missivi destinati a Dante e un pezzo monologico in posizione mediana (56-58), due sonetti di Guelfo Taviani pensati in risposta agli attacchi di Cecco a Dante (59-60); sonetti singoli di Cecco d'Ascoli, Immanuel Romano, Bosone Novello, Gherardo da Reggio, Gherarduccio Garisendi, la maggior parte dei quali in tenzone con il pistoiese (61-70). Chiudono il supplemento uno scambio tra Benuccio Salimbeni e Bindo Bonichi (71-72), un sonetto di Zampa Ricciardi per la morte di Cino (73) e il responsivo al sonetto *Poi non mi punge*, cioè *Mirai lo specchio*, ascrivibile a Ugolino da Faenza ma qui riportato come di ignoto (74).<sup>(17)</sup> Fatta eccezione

(17) Anche in questo caso l'assegnazione a Ugolino è vidimata dal resto tradizione, costituita dal Casanatense 433, anch'esso adespo («Ri-

per Onesto e per Guinzelli, affiancati – ma in ordine inverso – anche nel libro IX della Giuntina,<sup>(18)</sup> gli autori inclusi nella sezione 48-74 non figurano nella stampa, sicché il confronto fra la struttura di Ga e quella di Giunt non è produttivo oltre 47. Pur non dandosi corrispondenza, però, ciò che resta evidente è la ripartizione autoriale dei materiali, che, fin dove possibile (dunque fino a 60) si conserva tutto sommato visibile. È un dato significativo, che conferma la liceità del ragionamento seriativo, e che in qualche misura già depone a favore dell'ipotesi che la collocazione di *O falso Amor e Amico, dir ti vo'* in prossimità delle altre rime di Onesto non sia casuale.

L'ipotesi trova conferma nelle operazioni di costituzione dei due testi, che insieme con pochi altri o sono del tutto esclusivi di Ga o Ga condivide con testimoni estranei al proprio sottogruppo d'appartenenza, e che quindi è probabile provengano da altra fonte.<sup>(19)</sup> Sia *O falso Amor* sia *Amico, dir ti vo'* presentano una erronea disposizione dei versi, riassumibile negli schemi 1 7 2 8 3 9 4 10 5 11 6 12 e 1 8 2 9 3 10 4 11 5 12 6 13 7 14.<sup>(20)</sup> Tale disposizione, evidentemente irricevibile per ragioni

---

sposta») e dal Chig. L VIII 305 («Messer ugolino a Messer onesto da bologna»).

<sup>(18)</sup> Di fatto, si tratta dell'unica deroga alla prassi organizzativa della Giuntina: se questa distingueva infatti le sezioni dedicate ai minori e agli anonimi (libro IX) da quella dedicata alle tenzoni (libro XI), Ga accorpa tutto insieme, senza differenziare tra i componenti di autori vari, siano essi in tenzone o meno.

<sup>(19)</sup> Rientrano in questo novero lo scambio fra Guglielmo de' Romitani e Guido Orlandi, autori l'uno di *Saturno e Marti, stelle infortunate*, l'altro di *La luna e 'l sole son pianeti boni* (53-54), il son. *Se d' i' avessi un sacco di fiorini* di Cecco Angiolieri (56) e, da ultimo, la corrispondenza tra Benuccio Salimbeni e Bindo Bonichi, cui spettano risp. *Mostraci el mondo pro e dacci danno* e *A fine di riposo ho sempre affanno* (71-72).

<sup>(20)</sup> La diversità delle due stringhe si spiega in virtù del fatto che il testo di *O falso Amor* si presenta in Ga lacunoso di 2 vv.: si può supporre che l'omissione riguardi i vv. 7-8 (come in *Le rime di Onesto* cit., p. 89), ma non è da escludere che i versi superstiti siano gli ultimi della quartina (in tal caso l'omissione riguarderebbe 5-6).

metriche e logico-sintattiche, è probabilmente da imputare a una misinterpretazione dell'impaginazione del modello: come suppose già Orlando, è verosimile che nell'*exemplar* i sonetti si presentassero trascritti non in colonna ma a coppie di versi giustapposte, e che da questa particolare *mise en texte* sia originato il guasto. A fronte di tale consapevolezza, risulta tanto più sorprendente che il "rimontaggio" non abbia incentivato a trarre da questo rilievo tutte le deduzioni del caso.<sup>(21)</sup> Il particolare errore esibito da questa coppia non suggerisce infatti solo la saltuaria messa a frutto di fonti agiuntive e probabilmente antiche. Anche più importante in sede attributiva è il fatto che l'estensore di Ga si sia premurato di inserire due testi derivati da altra fonte in quel punto preciso della silloge. Il dato davvero discreto su cui andrà giustificato l'accoglimento tra le dubbie di *O falso Amor e Amico, dir ti vo'* nella futura edizione di Onesto non è, insomma, la menzione del poeta nella rubrica del primo testo della serie quanto piuttosto il fatto che si individui un quartetto di testi sicuri o attribuibili, derivato da più fonti, entro un quadro coerente di sezioni autoriali, talvolta anticipate da rubriche funzionali a questa distribuzione.<sup>(22)</sup>

3. Il caso dei due sonetti dubbi trasmessi dal Magliabechiano, cioè *Ragione e vedimento* e *Non si formara*, parrebbe a prima vista simile. L'inclusione tra le dubbie si basa anche in questo caso sulla loro collocazione: entrambi figurano adespoti a ridosso di altrettanti sonetti esplicitamente dati a Onesto, ossia *L'anema è criatura*

(<sup>21</sup>) Orlando è stato il primo a formulare un'ipotesi sulle ragioni dell'equivoco e ad avanzare un'ipotesi ricostruttiva (*ibid.*); tuttavia già Casini e Zaccagnini avevano tacitamente operato le medesime correzioni (cfr. CASINI, *Le rime dei poeti bolognesi* cit., pp. 91-92 e 347-348, e ZACCAGNINI, *I rimatori bolognesi* cit., pp. 117-118).

(<sup>22</sup>) Possono essere considerate didascalie che aprono serie autoriali sia quella preposta alle canzoni di Cino, che pure reca a rigore un «canzone», probabilmente sing. (f. 17), sia quella che inaugura la serie cavalcantiana (f. 19r).

*virtuata* («Domino honesto») e *One cosa terena quanto sale* («idem»). Anche per questa coppia gioca quindi un ruolo-chiave il meccanismo delle “teste di serie”, ma con una differenza sensibile rispetto al caso precedente, giacché ciascun sonetto beneficia anche di una seconda attestazione fuori da Mg<sup>1</sup>. *Ragione e vedimento* compare nel ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 569 (= As<sup>2</sup>), mentre *One cosa terena* si trova trascritta in una delle carte sciolte oggi raccolte nel faldone Bologna, Archivio di Stato, Camera degli Atti, s. II, Notai degli Uffici Pubblici 8, Sentenze di creazione dei notai, 1319 (= Nup<sup>8</sup>). Se l'emersione di Nup<sup>8</sup>, anch'esso anepigrafo, poco influisce sull'assegnazione di *One cosa terena*, l'entrata in scena di As<sup>2</sup> modifica non di poco il quadro, essendo lì il sonetto espressamente dato a Cino («Sonetto di messer Cino»), che diventa *ipso facto* il solo nome esibito dalla tradizione. A fronte di tale situazione, si capisce come questa seconda coppia richieda altro trattamento: da un lato c'è anche qui da esaminare la *ratio* antologica di Mg<sup>1</sup>, dall'altro c'è da soppesare la candidatura ciniana di As<sup>2</sup>.

Mg<sup>1</sup> è una silloge di rime tardo-duecentesche e primo-trecentesche modesta per dimensioni e per fattura, vergata in mercantesca da un'unica mano su un antico registro di conti riadattato.<sup>(23)</sup> Vergato verosimilmente in area fiorentina tra la fine del XIV e l'inizio del XV sec., il codice è oggi noto per la sua contiguità alla tradizione settentrionale delle rime dello Stilnovo: insieme con altri codici prossimi ma non dipendenti dal noto Escorialense e III 23 (= E), Mg<sup>1</sup> è uno dei testimoni su cui poggia l'ipotesi della rintracciabilità di varianti d'autore all'interno della *varia lectio* dei sonetti della *Vita nova*.<sup>(24)</sup> Ai fini del

<sup>(23)</sup> Per una descrizione di Mg<sup>1</sup>, cfr. DANTE ALIGHIERI, *Rime* cit., vol. I, t. 1, pp. 247-249, nonché F. RUGGIERO, *Su due testimoni laterali delle rime dello Stilnovo (Ambrosiano O 63 sup. e Magliabechiano VII 1060)*, in «Esperienze Letterarie», XLVI (2021), fasc. 3, pp. 29-63, in part. 31-33.

<sup>(24)</sup> L'ipotesi della rintracciabilità di una tradizione estravagante per alcuni sonetti vitanoviani, avanzata dapprima in D. DE ROBERTIS, *Il canzoniere escorialense e la tradizione «veneziana» delle rime dello Stil novo*, Torino,

nostro discorso è però opportuno chiarire subito che la sua associabilità alla tradizione estravagante riguarda il solo primo fascicolo, che si configura a tutti gli effetti come una piccola antologia degli stilnovisti maggiori. Ben diverso è lo statuto del secondo fascicolo, all'interno del quale trova posto tutt'altro genere di testi, fra cui i pezzi di Onesto. Per chiarezza, si fornisce anche per Mg<sup>r</sup> una tavola dettagliata dei contenuti, con una riga tratteggiata a evidenziare il passaggio tra i due fascicoli e gli asterischi a segnalare due pezzi trascritti a mo' di prosa negli interstizi tra due componimenti o nel margine inferiore:

1	<i>dante</i>	Sonar brachetti et chacciatori inzare	1r
2	<i>dante</i>	A ciaschunalma presa egentil core	
3	<i>guido cavalcanti</i>	Vedeste almio parrere ogni valore	1v
4	<i>dante</i>	De pelegrin chessi pensosi andate	
5	<i>terino da castel fiorentino</i>	Naturalmente chere ogni amadore	2r
6	<i>domino cino dapistoia</i>	Se gliochj vostrij vedesser choluj	
7	<i>dante</i>	Odolej rime cheparlando andate	2v
8	[Dante Alighieri]	Tanto gentile etanto honesta pare	
9	<i>dante</i>	Perchio nontrovo chimecho ragioni	3r
10	<i>Responsio domino cino</i>	Dante inonodo in quale albergho sonj	
11	<i>dante</i>	Nele man vostre gentildonna mia	3v
12	<i>Guido</i>	I vegnio ilgiorno atte in finite volte	
13	<i>d. cino</i>	Settu sapessj ben comio aspetto	4r
14	<i>cino</i>	Novelle non di verita ingnude	
15	<i>cino</i>	Giusto dolore alamorte minvita	4v
16	<i>d. cino</i>	Guarda crudel giudizio che fa amore	
17	<i>d. cino</i>	Amicho saggio ilbe ldisio chenalti	5r
18	<i>d. cino</i>	Serrato elo mio cor di dolor tanto	
19	<i>cino</i>	Amore euno spirito chuccide	5v
20	<i>cino</i>	Lo core mio che neglochj simise	
21	<i>cino</i>	Cio chiovego diqua memortal dolo	6r

---

Loescher-Chiantore, 1954, pp. 22-43 (suppl. 27 al «Giornale Storico della Letteratura Italiana»), è stata poi meglio circostanziata in ID., *Sulla tradizione estravagante delle rime della Vita nuova*, in «Studi danteschi», XLIV (1967), pp. 5-84, e definitivamente messa a frutto in DANTE ALIGHIERI, *Rime cit.*, vol. II, t. 2, pp. 879-926.

22	<i>guido</i>	Io temo chelamia disaventura	
23	<i>guido</i>	Dante un sospiro mesagie delcore	6v
24	<i>Guido</i>	I mi sentij isvegliar dentro nelcore	
25*		Sottan bel cesto delera verdetta	
26	<i>dante</i>	Vede perfettamente ogni salute	7r
27	<i>dante</i>	Negliochj porta lamia donna amore	
28	<i>dante</i>	Degliochj dela mia donna simove	7v
29*		Voi cheperli ochj mi passaste il core	
30	<i>dante</i>	Oltra ala spera chepiu largha gira	
31	<i>cino</i>	Sanza tormento di sospir nonvissi	8r
32	<i>cino</i>	Donne ivj miro e none chimì guidi	
33	<i>dante</i>	O voi cheper lavia damor passate	8v
34	<i>dante</i>	Sel viso mio ala terra sichina	
35	<i>guido</i>	Amore e monna lagia eguido eio	9r
36	<i>guido</i>	Sevedi amore assaj ti priegho dante	
37	<i>Guido</i>	Una giovane donna dilettona	9v
38	<i>guido</i>	Per che non furono a me gliochj dispentj	
39	<i>parlatino</i> [sic]	Intera fede et perffetto amore	10r
40	<i>cino</i>	Merze chequel signor chedentro ameve	
41	<i>cino</i>	Simj reputo diniente alquanto	10v
42	<i>dante</i>	Parole mie che per lomondo siete	
43	<i>guido</i>	Donna mia non vedestu coluj	11r
-----			
44		Quanto sadorna ognor vostra beltade	12r
45		Chi sumilia damare [...]	
46		Morte per luce suo devota tolta	12v
47	[Guido Cavalcanti]	Belta di donna et disacente core	
48	<i>Domino honesto</i>	Lanima e creatura virtuata	13r
49	<i>idem</i>	Ogni chosa terrena quanto sale	
50		Ragione evedimento deavere	13v
51		Non si formera alcuno ordinamento	
52		Realto cristo diverbo incarnato	14r
53	[Guglielmo d'Otranto]	Salve santa ostia sagrata	
54		Voi chavalieri che dottando tremate	14v
55		Nostri fratj ben ci maravigliamo	
56	[Folgòre]	Fior di virtu sie gentil coraggio	15r
57	[Guido Guinizzelli]	Homo che saggio non core legero	
58	[Dante Alighieri]	Imi credea intuito esser partito	15v
59		Per forza damoroso pensamento	
60		Di tal sentenza dare inme non sento	16r

61		Vostro corpo gia l'alma nonmi inghonbra	
62		Inchinomi al vostro savere adorno	16v
63		Sichome lo sprendor sovran delsole	
64		Simile che vertu buon lapidario	17r
65		Menbrando vostre dibonaretate	
66		Amore non matocato damore	17v
67		Sovrogni chosa et bon vizio schifando	
68		Stando al mondo non dio neghando	18r
69		Un leofante avante ven pelsolcho	
70		Lo vivo intendimento dogni cosa	18v
71		Chebono iddio sommo sia creatore	
72		Sela Ritonnda tavola Rinove	19r
73		Amor vuol pur chi sia fedel amante	
74		Quale daffanno sofferente amante	19v
75	[Dino Compagni]	Non vi si monta per scalea doro	
76	[Francesco Petrarca]	Ividi interra angelichi costumi	20r
77	[Francesco Petrarca]	Amor che mecho albuon tempo te stavi	
78	[Francesco Petrarca]	Rotta elalta colonna el verde lauro	20v
79	[Francesco Petrarca]	La donna chel mio chor nel viso porta	
80		Dapoi chamore emosso avolere chio	21r
81		Do occhi ladri me consumal core	

Iniziamo col notare una contraddizione: la rigorosa applicazione del meccanismo delle “teste di serie” avrebbe dovuto sollevare interrogativi non solo sull’attribuibilità della coppia 50-51, ma anche su quella del pezzo che gli si accoda, *Realto* [sic] *Cristo di verbo incarnato* (52), il cui tema di fondo fa peraltro *pendent* con quello di *Non si formara*: se il primo è incentrato sull’incarnazione dell’Agnello, il secondo verte sulla celebrazione dell’atemporalità e dell’onnipotenza di Dio. Tuttavia, se si estende lo sguardo anche oltre, si noterà che il testo a seguire, il sonetto “eucaristico” *Salve, santa veraze ostia sacrata* (53), oggi attribuito a Guglielmo d’Otranto sulla scorta delle indicazioni del *vetustior* ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 3953,<sup>(25)</sup> pure incrementa il

(25) Vd. C. COLUCCIA, D. CORCHIA, *Il sonetto eucaristico di Guglielmotto d’Otranto, rimatore del sec. XIII*, in «La Parola del Testo», XI (2007), pp. 277-297.

segmento religioso, lasciando affiorare il sospetto che la costruzione della serie includente *Non si formara* obbedisca a ragioni tematico-genetiche piuttosto che autoriali. Il sospetto trova conferma in quanto segue, dal momento che i sonetti *Voi chavalieri che dottando tremate* e *Nostri fratj, ben ci maravigliamo* (54-55) costituiscono un dittico dialogico: nel primo pezzo alcuni cavalieri morti esortano altri colleghi in vita a pentirsi per tempo e a sfuggire la dannazione, nel secondo i destinatari fanno mostra di aver recepito l'avvertimento. Un intento generalmente parentetico potrebbe spiegare anche l'assemblaggio del trittico seguente, composto di pezzi adespoti in Mg<sup>1</sup> ma attribuiti con più o meno certezza a seconda dei casi nelle relative tradizioni (56-58): tranne per *Fior di virtù*, la cui riconducibilità a Folgòre resta problematica, sono pacificamente assegnabili a Guinizzelli e Dante i sonetti dialogici *Omo ch'è saggio* e *Io mi credea*, entrambi focalizzati – com'è noto – su questioni di amore e poetica, ed entrambi tuttavia leggibili anche come pezzi moraleggianti, tanto più se sciolti dalla loro occasione comunicativa.<sup>(26)</sup>

Non è ovviamente possibile dilungarsi sui testi seguenti, i cui temi principali, pur al netto della sopravvivenza di corrispondenze testuali sancite dal legame rimico, si direbbero nel complesso più diversificati. Al di là dei singoli contenuti, ciò che merita di essere comunque sottolineato è che il secondo fascicolo di Mg<sup>1</sup> non esibisce la medesima *ratio* organizzativa del primo, né per quanto pertiene alla selezione dei materiali né per quanto pertiene alla loro ripartizione. Al netto di una mole importante di pezzi su cui non abbiamo informa-

---

<sup>(26)</sup> Il primo a notare lo scioglimento di *Omo ch'è saggio* dall'occasione che ne ha determinato la stesura è stato D'A.S. AVALLE, *La tradizione manoscritta di Guido Guinizzelli*, in «Studi di Filologia Italiana», XI (1953), pp. 137-162, poi riedito in Id., *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria del Medioevo romanzo*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2002, pp. 53-75; in part. p. 73. Per un approfondimento cfr. anche C. GIUNTA, *La poesia italiana nell'età di Dante. La linea Bonagiunta-Guinizzelli*, Bologna, il Mulino, 1998, pp. 75-88.

zioni, e che richiederebbero indagini *ex novo*,<sup>(27)</sup> restano evidenti, da un lato, la distribuzione latamente tematica dei pezzi e, dall'altro, il disinteresse del copista nell'esplicitarne i proprietari. D'altro canto, i contenuti e la *ratio* distributiva di questa seconda sezione sorprendono anche di più se osservati alla luce di quanto accade nella prima, che non solo si presenta nel complesso affidabile in fatto d'assegnazioni,<sup>(28)</sup> ma che lascia intravedere anche una strategia di ripartizione fondata sull'autorialità: a una prima area inerente a Dante, comprensiva anche dei testi a lui destinati (1-14), segue quella di Cino (15-21), seguita a sua volta da un mannello di rime di Guido (22-24), cui si accoda infine una serie che ricomprende tutt'e tre (25-43). Minime deroghe alla coerenza – non a caso relegate nella sezione “miscellanea” – sono date dall'anonimo (e altrove inattestato) *Sotto 'n bel cesto d'edera verdetta* (25) e dal sonetto *Intiera fede et perfetto amore* assegnato a Parlantino da Firenze (39): testi estranei al canone stilnovista, ma tematicamente coerenti con il resto.<sup>(29)</sup> Da un lato il fatto che nella tradizione dello Stilnovo assemblaggi tra testualità tanto diverse siano infrequenti, dall'altro la gestione discorde dei materiali e delle assegnazioni a seconda della sezione suggeriscono che i fascicoli provengano da fonti distinte.

S'intende che tali deduzioni hanno ripercussioni notevoli sulle attribuzioni di *Ragione e vedimento* e *Non*

(27) È quanto ha iniziato a fare sulla sezione di nostro interesse Laura Banella, al cui contributo accolto in questo volume si rinvia.

(28) Sono due soltanto le sviste importanti in termini attributivi (Mg<sup>t</sup> 24 e 35), cui si affiancano due silenzi abbastanza sorprendenti (8 e 29) e alcune incertezze che sono tuttora considerate irrisolte tra gli studiosi di lirica stilnovista (5 e 33).

(29) Per quanto riguarda Mg<sup>t</sup> 25, è più che condivisibile l'ipotesi che si tratti di un madrigale (schema ABACACDEDEE), già avanzata nella scheda *TraLiRo* da A. Decaria (consultabile online all'indirizzo [https://www.mirabileweb.it/manuscript-rom/firenze-biblioteca-nazionale-centrale-maglvii-106/LIO\\_137652](https://www.mirabileweb.it/manuscript-rom/firenze-biblioteca-nazionale-centrale-maglvii-106/LIO_137652)); circa Mg<sup>t</sup> 39, nel ms. Milano, Bibl. Ambrosiana, O 63 sup. lo si ritrova attribuito (con ogni probabilità malamente) all'ignoto Pietro da Siena, qui presentato come titolare anche di alcuni componimenti sicuri dell'Angiolieri.

*si formara*: in primo luogo perché valutazioni generiche sull'attendibilità di un dato testimone sono ricevibili solo a valle di un'analisi sistematica delle sue sezioni; in secondo luogo – ed è l'aspetto più rilevante – perché registrare le differenze di comportamento tenute dal copista offre qualche appiglio per ragionare. Lo zelo informativo dimostrato dall'estensore nello specificare l'identità degli autori nel primo fascicolo, finanche all'interno di serie compatte, alimenta il sospetto che, ove tale zelo non si dia, egli non fosse in grado di pronunciarsi. Ancora una volta, di fronte alla penuria dei dati, l'esame della silloge può essere un modo – forse l'unico modo – per orientare il giudizio a favore o meno di Onesto.

Per più ragioni non è stata fin qui data particolare udienza alla testimonianza di As<sup>2</sup>, che per *Ragione e vedimento* propone la candidatura di Cino. Se fino a ieri il tema del componimento – una raccolta di precetti per un giudice che desideri operare con equanimità – avrebbe fatto preferire l'assegnazione al pistoiese, le ultime acquisizioni documentarie riducono la portata di tale argomento: il recente ritrovamento da parte di Armando Antonelli di un inedito documento datato 13 luglio 1280 (Archivio di Stato di Bologna, Corporazioni religiose soppresse, Fondo S. Agnese, busta D, num. 270) conferma quanto già si sospettava, e cioè che anche Onesto ricevette in gioventù formazione giuridica.<sup>(30)</sup> Uno sguardo complessivo alla struttura antologica di As<sup>2</sup> può, al solito, offrire qualche elemento di riflessione in più, trovandosi il sonetto intercalato in una serie che non rende ragione del suo posizionamento.

As<sup>2</sup> è un piccolo codice composto di 28 ff., vergato da una sola mano in una posata mercantesca fortemente ibridata con elementi di cancelleresca, la cui datazione è

---

<sup>(30)</sup> La notizia del ritrovamento è stata condivisa mediante un post su Facebook, firmato da Armando Antonelli ma pubblicato dalla pagina dell'Archivio di Stato di Bologna: <https://www.facebook.com/ArchivioDiStatoDiBologna/posts/pfbidoeKDew7fQEzyEyXKrDjEV5JAKPH8FeRycsBWJPAq2Ds3cbGHQwKho6tB1geq4uFmEL>.

stata unanimemente collocata tra i secc. XIV *ex.* e XV *in.*<sup>(31)</sup> I primi 21 ff. – che qui interessano meno – ospitano la serie delle quindici affiancata da altri pezzi indebitamente ritenuti danteschi, ovviamente disposti secondo l'ordinamento caratteristico della famiglia *b*;<sup>(32)</sup> mentre i restanti contengono una piccola silloge miscelanea a trazione petrarchesca, composta in parte di testi organici ai *Fragmenta* e in parte di rime disperse o dubbie (34-43 e 56-58). Benché largamente incentrata sulla produzione lirica – vera e presunta – dell'aretino, tale sezione si presenta altresì spezzata dalla frapposizione di un manipolo di rime due-trecentesche (44-55), composta tanto di testi di Dante quanto di testi ascrivibili a rimatori trecenteschi (Antonio Pucci, Antonio degli Alberti, Donato da Cascia e Arrigo Bellondi):<sup>(33)</sup> contrariamente a quanto ci si attenderebbe, *Ragione e vedimento* non si colloca all'interno

<sup>(31)</sup> Una descrizione del codice, comprensiva di una prima proposta di datazione, è stata fornita in DANTE ALIGHIERI, *Rime* cit., vol. I, t. 1, pp. 151-152, le cui risultanze hanno trovato conferme sia in G. BORRIERO, *La tradizione delle rime di Antonio degli Alberti (III)*, in «Medioevo Letterario d'Italia», 5 (2008), pp. 45-100, a p. 49, sia in IACOPO CECCHI, *Rime*, a c. di B. ALDINUCCI, Roma, Salerno Editrice, 2019, pp. 57-58. Cfr. anche la già citata scheda a cura di A. Decaria all'indirizzo [https://www.mirabileweb.it/manuscript-rom/firenze-biblioteca-medicea-laurenziana-ashburnham-LIO\\_137535](https://www.mirabileweb.it/manuscript-rom/firenze-biblioteca-medicea-laurenziana-ashburnham-LIO_137535), che offre anche la tavola dei contenuti.

<sup>(32)</sup> La serie delle canzoni dantesche è frutto di una trascrizione in due tempi: «Stretta affinità con C<sup>2</sup> [*scil.* ms. Chig. L V 176] presenta la duplice testimonianza di As<sup>2</sup> (As<sup>2</sup>a, b), risultato di due successive trascrizioni da parte (...) del medesimo copista, secondo modelli d'impaginazione diversi, comunque sempre versi scritti in sequenza lineare ma in As<sup>2</sup>a per lo più a coppie o terne, in As<sup>2</sup>b a mo' di prosa con giustificazione entro uno specchio di pagina prestabilito. Le due trascrizioni (...) sono entrambi manchevoli, quella di As<sup>2</sup>a va da I a XI 19, cui segue la prima sr. di XV seguita da altro componimento [*scil.* ott. II 69 del *Filostrato*], quella di As<sup>2</sup>b, una volta restaurata la corretta impaginazione, da metà (...) del v. 7 di II a tutta la XV. Per la parte comune (...) si ha nettissimo accordo di lezione» (DANTE ALIGHIERI, *Rime* cit., vol. II, t. 1, p. 397).

<sup>(33)</sup> Non si tratta a rigore di soli testi lirici, trovando stranamente posto al termine di f. 27v anche la terzina esordiale di *Par.* I. Varrà la pena notare che tale terzina si caratterizza sia per una diversità di tratto, dovuta probabilmente a una rasura sottostante, sia per una evidente variazione di modulo, che si fa leggermente più grande.

di tale sezione miscellanea, ma trova posto verso la fine del primo dei due segmenti petrarcheschi, turbandone così la coerenza (40). Per quanto il tema-cardine alimenti il sospetto che si tratta di un testo da ricondurre a quel ristretto manipolo di apocrifi che pertengono alla professione di Cino-giudice, l'antichità di As<sup>2</sup> non consente di liquidare facilmente la questione. Del resto, questo peculiare capitolo della fortuna del pistoiese che è costituito dai sonetti "ispirati" dalle sue esperienze professionali sembrerebbe, a giudicare dalle indicazioni offerte dalla tradizione, un prodotto almeno tardo-quattrocentesco, e dunque di molto posteriore all'allestimento di As<sup>2</sup>.<sup>(34)</sup>

Come che sia circa l'eventuale "cinianità" di *Ragione e vedimento*, quello che qui merita di essere sottolineato è l'assenza di ragioni stringenti che obblighino a considerarlo, come pure *Non si formara*, un pezzo potenzialmente ascrivibile a Onesto. Se tale valutazione debba implicarne la definitiva esclusione, o se sia piuttosto da prendere come invito a una ulteriore suddivisione all'interno delle dubbie tra rime *effettivamente incerte* e rime *probabilmente apocrife*, resta a discrezione del futuro editore. Nel frattempo, si può osservare che casi come quello di Onesto corroborano l'utilità di alcune soluzioni editoriali adottate ormai oltre due decenni fa da Domenico De Robertis, che ritenne giusto sottoporre ai lettori del *corpus* lirico dantesco non solo rime certe e dubbie ma anche rime «probabilmente di Dante». Scelta, questa, che negli anni è stata a più riprese considerata deresponsabilizzante, e che avrebbe forse meritato giu-

---

<sup>(34)</sup> Limitando lo sguardo ai manoscritti più cospicui di questa fetta di produzione pseudo-ciniana, sono cinquecenteschi tanto il testimone Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Nuove Accessioni 1049, esemplare di Giunt corredato di varie carte manoscritte, interfoliate aventi lo scopo di integrare la raccolta, sia il ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. XL 50, latore di rime ciniane giustapposte alla produzione lirica (vera o presunta) di Iacopo Sannazaro, Nicolò Delfin, Paolo da Canal, Nicolò Tiepolo e Trifon Gabriele. Leggermente più antico è invece il ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Med. Pal. 118, databile approssimativamente alla seconda metà del sec. XV.

dizi meno severi, se non altro per il suo imporsi come aureo promemoria: da un lato, dei limiti intrinseci a qualsivoglia proposta attributiva e, dall'altro, del margine di dubbio a cui ogni editore ha il pieno diritto di appellarsi, ove ne avverta l'opportunità.

FEDERICO RUGGIERO

Università di Napoli «Federico II»





PER IL CANONE DELLE DUBBIE  
DI CINO DA PISTOIA  
(CON UN RIESAME DELLA CANZONE  
*A FORZA CONVIEN CH'ALQUANTO SPIRI*)

*Abstract*

This article reconstructs the development of the canon of Cino da Pistoia's doubtful poems, from the earliest critical arrangements to the most recent editions. After surveying the main scholarly positions and the changes in the delimitation of the *corpus*, the analysis focuses on the canzone *A forza convien ch'alquanto spiri*, traditionally excluded from the canon according to the studies of Luigi Di Benedetto. A new critical text, accompanied by a re-examination of the manuscript tradition, metrical and stylistic evidence, and intertextual relationships, shows that the arguments in favour of Cino's authorship are unconvincing, while the hypothesis of an imitative author, possibly of northern origin, gains strength.

*Keywords:* Attribution; Cino da Pistoia; Fourteenth-Century Lyric Poetry; Manuscript Tradition; Doubtful Poems



1. Definito oltre un secolo fa da Michele Barbi come «il più disgraziato tra i disgraziati canzonieri antichi»,<sup>(1)</sup> quello di Cino da Pistoia attende tutt'ora una sistemazione critica adeguata. Fra gli stilnovisti "canonici", o che si considerano tali, Cino rappresenta senza dubbio il principale assente sul piano editoriale, in quanto manca un'edizione capace di rendere conto non solo dell'assetto

---

(1) M. BARBI, *Per una nuova edizione critica di Cino da Pistoia*, in «Il Marzocco», 19 (18 gennaio 1914), p. 1.

testuale delle liriche la cui paternità, non è mai stata messa in discussione, ma anche – e forse soprattutto – delle complesse e intricate questioni attributive che investono una parte cospicua del *corpus*. Tale vuoto non può dirsi infatti colmato né dalle fin troppo lacunose edizioni ottocentesche,<sup>(2)</sup> né dalla prima e al momento unica edizione critica approntata da Guido Zaccagnini, al quale va tuttavia riconosciuto il merito di aver delineato un quadro complessivamente più organico e coerente, pur non esente da scelte metodologicamente problematiche quando non del tutto irricevibili.<sup>(3)</sup> Ulteriori progressi, tanto sul piano della restituzione del testo quanto su quello della definizione del *corpus* – certo o dubbio che sia – sono stati compiuti da Luigi Di Benedetto in una serie di contributi ciniani poi confluiti nella sua antologia dei *Rimatori del Dolce stil novo*, che ha finito per costituire la *vulgata* di riferimento per le successive sillogi stilnoviste di Mario Marti, Marco Berisso e Donato Pirovano.<sup>(4)</sup> Ovviamente, ed è quasi superfluo ricordarlo, su entrambi i versanti – il testo e la perimetrazione del *corpus* – ha pesato sinora l'assenza di un censimento integrale delle rime di Cino, a cui oggi si può almeno in parte ovviare ricorrendo alle schede raccolte nei due volumi del *Censimento dei manoscritti della lirica italiana delle Origini*.<sup>(5)</sup> L'obiettivo di queste pagine è dunque quello di

(<sup>2</sup>) Fatta eccezione per la meritoria edizione curata da Giosuè Carducci e per gli studi di Umberto Nottola, vale la pena ricordare il lapidario giudizio che Barbi riservò all'edizione Bindi-Fanfani, definita spregiativamente «una vergogna della critica italiana» (BARBI, *Per una nuova edizione* cit., p. 1). Si vedano risp. *Rime di M. Cino da Pistoia e d'altri del secolo XIV*, ordinate da G. CARDUCCI, Firenze, Barbèra, 1862; *Studi sul canzoniere di Cino da Pistoia (contributo all'edizione critica)*, Milano, Ramperti, 1893; *Le rime di messer Cino da Pistoia ridotte a miglior lezione*, a c. di E. BINDI, P. FANFANI, Pistoia, Tipografia Niccolai, 1878.

(<sup>3</sup>) G. ZACCAGNINI, *Le rime di Cino da Pistoia*, Genève, Olschki, 1925.

(<sup>4</sup>) *Poeti del dolce stil nuovo*, a c. di M. MARTI, Firenze, Le Monnier, 1969; *Poesie dello stilnovo*, a c. di M. BERISSO, Milano, Rizzoli, 2006; *Poeti del Dolce stil novo*, a c. di D. PIROVANO, Roma, Salerno Editrice, 2012.

(<sup>5</sup>) LIO · CM. *Censimento dei manoscritti della lirica italiana delle Origini (dai Siciliani a Dante)*, vol. I, Austin – Firenze, a c. di I. TANI, B. ALDINUCCI,

delineare, da un lato, l'evoluzione del canone delle dubbie a partire dal suo primo editore propriamente critico, mettendo in luce sia i mutamenti – lievi, a dire il vero – introdotti dagli studi successivi, sia i principi che ne hanno orientato le scelte, in particolare nella definizione del materiale dubbio o spurio; dall'altro, attraverso un caso concreto, mostrare come l'esercizio critico in campo attributivo, per raggiungere qualche risultato, non debba irrigidirsi in una logica binaria volta a determinare (o sconfessare) l'una o l'altra paternità – specie se in presenza di dati la cui interpretazione non risulti univoca – ma al contrario debba tendere per quanto possibile verso quella “critica totalitaria” indicata da Michele Barbi quale fondamento della nuova filologia.<sup>(6)</sup>

2. Lo sceveramento fra rime autentiche e apocriefe operato da Zaccagnini nella sua edizione costituisce il punto di approdo di uno studio avviato dallo studioso oltre un decennio prima, in un contributo interamente dedicato ai problemi attributivi, ancorché limitato alle testimonianze delle edizioni a stampa.<sup>(7)</sup> Sgombrato il campo dagli esemplari che riproducono più o meno fedelmente edizioni preesistenti – e che pertanto non

---

Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2023, e vol. II, *Genova – Zürich*, a c. di I. TANI, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2025.

(6) M. BARBI, *Introduzione*, in ID., *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni*, Firenze, Sansoni, 1938, p. x: «E ricordo la lotta sostenuta invano proprio contro il Rajna nel consiglio della Società Dantesca, quando reclamavo libertà, per l'edizione delle *Rime*, di tentare una critica totalitaria che servisse con ogni mezzo, compreso il commento, a dar piena ragione del testo, dell'ordinamento e della stessa autenticità delle liriche accolte. Anche negli ingegni più liberi l'edizione critica si presentava allora con schemi fissati dalla consuetudine piuttosto che come tipo variabile secondo le esigenze dei singoli testi». L'indirizzo metodologico suggerito da Barbi, così come il passo appena citato, sono opportunamente valorizzati nel contributo di Alessio Decaria accolto in questo volume.

(7) G. ZACCAGNINI, *L'autenticità delle rime di Cino da Pistoia secondo le stampe*, in «Bullettino Storico Pistoiese», XIV (1912), fasc. 2, pp. 53-71, e, fasc. 3, pp. 125-147 (rist. Pistoia, Officina Tipografica Cooperativa, 1912, da cui si cita).

offrono alcun apporto significativo alla definizione del *corpus* – Zaccagnini riduceva l'analisi alle edizioni «un po' meno scorrette»,<sup>(8)</sup> accordando un più alto valore probatorio alla *Giuntina di rime antiche* (= Giunt)<sup>(9)</sup> e alle citate edizioni ottocentesche del Carducci e del Nottola. Nei casi in cui i precedenti editori non concordavano circa l'attribuzione, lo studioso dava la sua preferenza alla testimonianza sostenuta da argomenti interni ritenuti decisivi.

Senza entrare nel merito dei criteri prescelti, a dire il vero non proprio ineccepibili, se non altro per la programmatica decisione di attenersi ai risultati acquisiti dalle edizioni precedenti senza prevedere un nuovo esame della tradizione manoscritta, sono ventotto i componimenti che a quell'altezza cronologica venivano ancora assegnati a Cino, ma che Zaccagnini classifica come spuri sia per l'inattendibilità dell'attribuzione sia per la presenza di altre più probanti candidature.<sup>(10)</sup> La potatura del canone condotta dallo studioso risulta sostanzialmente confermata dalla tradizione editoriale più recente, nella quale nessuno dei componimenti da lui giudicati apocriefi è stato reintegrato, neppure con riserva, nel *corpus* ciniano. Fa eccezione il sonetto *Lo dolor grande che me corre sovra*, attribuito a Cino da Giunt, che lo studioso aveva in un primo momento respinto come spurio per poi accoglierlo fra le rime certe in virtù della testimonianza del ms. El Escorial, Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, e III 23 (= E), dov'è trådito adespoto in una serie ciniana.<sup>(11)</sup> Tale scelta sorprende

<sup>(8)</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>(9)</sup> *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani in dieci libri raccolte*, Firenze, Filippo di Giunta, 1527.

<sup>(10)</sup> ZACCAGNINI, *L'autenticità delle rime* cit., pp. 23-29.

<sup>(11)</sup> Si vedano risp. ZACCAGNINI, *L'autenticità delle rime* cit., p. 25 n. 5, e ID., *Le rime* cit., p. 229. L'apocriefia del componimento è stata sostenuta a partire da L. DI BENEDETTO, *Studi sulle rime di Cino da Pistoia (con appendici su G. Cavalcanti e su D. Frescobaldi)*, Chieti, Tipografia d'Inzi, 1923, p. 22, e da allora non è stata più messa in discussione.

non tanto (o non solo) per le riserve espresse dallo stesso Zaccagnini circa la paternità del sonetto nel già menzionato studio («Finché non si trovi in qualche codice, e con attribuzione a Cino, non possiamo ritenerlo autentico»),<sup>(12)</sup> quanto per l'organizzazione dei materiali in E, dove i testi, ordinati per sezioni autoriali, risultano sistematicamente preceduti dalla rubrica attributiva; e anche laddove se ne ignori la paternità, come nel nostro caso, l'allestitore della silloge non manca di registrare tale lacuna mediante annotazioni come «nescio» o «no so chi fe questo».<sup>(13)</sup>

Più interessante ai nostri fini è il secondo gruppo di testi censito, la cui paternità, stando alla testimonianza delle stampe, risulta incerta. Li riporto nella tavola seguente, contrassegnandoli con le sigle RC, D e S, a indicare rispettivamente le rime in seguito «Restituite a Cino», quelle considerate ancora «Dubbie» e quelle qualificate in via definitiva come «Spurie». Oltre all'edizione Zaccagnini, in cui, come si è detto, la sezione delle dubbie trova la sua prima e più organica configurazione, si considerano quelle di Di Benedetto e Pirovano, le uniche ad aver introdotto qualche minima deroga al canone stabilito.<sup>(14)</sup>

<sup>(12)</sup> ZACCAGNINI, *L'autenticità delle rime* cit., p. 25 n. 5.

<sup>(13)</sup> Su E basti il rinvio al volume *Il canzoniere Escorialense e il frammento marciano dello stilnovo*, a c. di S. CARRAI, G. MARRANI, Firenze, SISMELE-Edizioni del Galluzzo, 2009, e in part., per gli aspetti che qui interessano, ai contributi di S. CARRAI, *Fisionomia poetica del canzoniere Escorialense.*, pp. 3-10 e di T. DE ROBERTIS, *Descrizione e storia del canzoniere Escorialense*, pp. 11-48.

<sup>(14)</sup> Cfr. *Rimatori del Dolce stil novo*, a c. di L. DI BENEDETTO, Bari, Laterza, 1939. Per la stessa ragione esulano dalla presente analisi le edizioni di Contini (*Poeti del Duecento*, a c. di G. CONTINI, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960), che non include testi di dubbia attribuzione, Marti (*Poeti del Dolce stil novo*, cit.), la cui selezione riproduce quella dei *Poeti del Duecento*, e, per le liriche ivi escluse, quella di Di Benedetto; nonché la silloge di Berisso (*Poesie dello stilnovo* cit.).

## Tav. 1. Rime di dubbia attribuzione

	Incipit	ZACCAGNINI	DI BENEDETTO	PIROVANO
		1912	1939	2012
1	<i>Ben dico certo che non e riparo</i>	D.XVI	D.XIV	D.XIV
2	<i>Io maladico il di ch'io vidi imprima</i>	RC.LII	D.XII	D.XII
3	<i>Io son sì vago de la bella luce</i>	RC.CLXXXVI	RC.CLXII	RC.CLXIIa
4	<i>Se vedi gli occhi miei di pianger vaghi</i>	S	S	S
5	<i>La bella donna che 'n virtù d'Amore</i>	RC.CIX	RC.LXXX	RC.LXXX
6	<i>O lasso, ch'io credea trovar pietate</i>	RC.CXLVI	RC.XXXIII	RC.XXXIII
7	<i>Poi che saziar non posso gli occhi miei</i>	RC.XXVI	RC.XV	RC.XV
8	<i>Io non domando, Amore</i>	RC.IX	D.XIX	D.XIX
9	<i>Questa leggiadra donna, ched i' sento</i>	RC.CXXIII	D.X	D.X
10	<i>L'alta speranza che mi reca Amore</i>	RC.XLIV	RC.XLVI	S
11	<i>L'uom che conosce tegno ch'aggi ardire</i>	RC.CX	RC.XXXIX	RC.XXXIX
12	<i>Questa donna che andar mi fa pensoso</i>	D.XVIII	D.XVIII	D.XVIII
13	<i>La soma virtù d'amor, a cui piaque</i>	S	S	S
14	<i>I' no spero che mai per mia salute</i>	RC.CVI	RC.XXXVIII	RC.XXXVIII
15	<i>E' m' ha sì punto crudelmente male</i>	D.I	S	S
16	<i>Avvegna che mestier non mi sia mai</i>	S	S	S
17	<i>Madonne, deh, vedeste voi l'altr'hieri</i>	S	S	S
18	<i>Lo fin piacer di quell'adorno viso</i>	RC.XC	RC.LXVIII	RC.LXVIII
19	<i>Naturalmente ogni animale ha vita</i>	RC.CXXXII	D.III	D.III
20	<i>Quando pur veggio che si volta il sole</i>	RC.XCVI	RC.XCI	RC.XCI
21	<i>Non v'accorgete voi d'un che'ssi more</i>	D.XI	D.XVII	D.XVII
22	<i>Bernardo, io veggio ch'una donna vène</i>	RC.LXV	RC.CXL	RC.CXL
23	<i>Chi ha un buono amico e nol tien caro</i>	RC.LXVI	RC.CLIX	RC.CLIX
24	<i>La bella stella che 'l tempo misura</i>	RC.CLX	S	S
25	<i>Sì m'ha conquiso la selvaggia gente</i>	RC.LIII	RC.CIII	RC.CIII
26	<i>Qual dura sorte mia, donna, acconsente</i>	S	S	S
27	<i>Sì è 'ncarnato Amor del suo piacere</i>	RC.XXXIV	RC.VI	RC.VI
28	<i>Guarda crudel giudizio che fa Amore</i>	RC.XCIX	D.VIII	D.VIII
29	<i>I' trovo 'l cor feruto nella mente</i>	RC.CXXXI	D.IV	D.IV
30	<i>Ell'è tanto gentile ed alta cosa</i>	RC.CLXXI	RC.LVIII	RC.LVIII

	Incipit	ZACCAGNINI 1912	DI BENEDETTO 1939	PIROVANO 2012
31	<i>Io che nel tempo reo</i>	RC.CIV	RC.CVI	RC.CVI
32	<i>Messer Bason, lo vostro Manoello</i>	D.XII	S	D.XXIIIa
33	<i>Naturalmente chere ogni amadore</i>	D.XIV	S	D.XXIV
34	<i>Quando ben penso al piccolino spazio</i>	D. XIII	S	S
35	<i>I son chiamata nova ballatella</i>	RC. XXIV	D.XI	D.XI
36	<i>Con ciò sia cosa ch'al mio nascimento</i>	RC.I	S	S

Dei trentasei componimenti che Zaccagnini registrava come aventi paternità divergenti nella tradizione editoriale, ventotto sono stati da lui assegnati al *corpus* autentico di Cino, sette a quello di dubbia attribuzione (nrr. 1, 12, 15, 21, 32, 33, 34) e cinque a quello spurio (nrr. 4, 13, 16, 17, 26). Le successive edizioni di Di Benedetto e Pirovano, se da una parte hanno confermato l'apocrifia dei cinque pezzi già esclusi da Zaccagnini, dall'altra hanno ridotto a quattordici il numero di componimenti riconosciuti come di sicura paternità ciniana, relegando fra le dubbie i nrr. 2, 8, 9, 19, 28, 29, 36 e classificando come spuri i nrr. 15, 24, 34, 36.<sup>(15)</sup>

A questa lista di testi Zaccagnini ne affiancava altri che, per tradizione o ragioni stilistiche, considerava «quasi certamente di Cino», sebbene alcune stampe li attribuissero ad altri autori. Come nel caso precedente, li inserisco in una tavola registrando per ciascuno l'accoglimento o meno nelle successive edizioni Di Benedetto e Pirovano (per evitare equivoci, si prosegue la numerazione della tav. 1).

<sup>(15)</sup> Tuttavia, non sempre le scelte dei due editori concordano: così, i nrr. 32 e 33, esclusi da Di Benedetto, sono invece mantenuti da Pirovano, sia pure fra le dubbie, mentre il n. 10, restituito a Cino sia da Zaccagnini che da Di Benedetto, è stato invece escluso da Pirovano.

## Tav. 2. Rime «quasi certamente di Cino»

	Incipit	ZACCAGNINI	DI BENEDETTO	PIROVANO
37	<i>Li più begli occhi che lucesser mai</i>	CLXI	S	D.XXVI
38	<i>La dolce innamoranza</i>	D.IV	S	S
39	<i>Amor, la doglia mia non ha conforto</i>	CVII	CV	CV
40	<i>Gentili donne e donzelle amorose</i>	CXLIX	LXXXIX	LXXXIX
41	<i>Giovane bella, luce del mio core</i>	CXXX	S	S
42	<i>Oimè lasso, quelle trezze bionde</i>	CLXXIX	CXXIII	CXXIII
43	<i>Avegna ched el m'aggia più per tempo</i>	XXVII	CXXV	CXXV
44	<i>Tanta paura m'è giunta d'amore</i>	D.II	S	S
45	<i>Madonna, la beltà vostra infollio</i>	XXXII	LVII	LVII
46	<i>Voi che sguardando 'l cor fediste in tanto</i>	S	S	S
47	<i>Se tu sapessi ben com'io aspetto</i>	CXX	LXXIX	LXXIX
48	<i>Molte fiate Amor, quando mi desta</i>	CXXXV	CXIV	CXIV
49	<i>L'alta virtù che si ritrasse al cielo</i>	CLXXXI	D.II	D.II

Fugato ogni dubbio circa la paternità de *La dolce innamoranza* (nr. 38), che andrà ormai assegnata ad Albertuccio della Viola, data anche la testimonianza in suo favore dell'*antiquissimus P*,<sup>(16)</sup> in tempi relativamente recenti qualche tassello in più in direzione della paternità ciniana è stato aggiunto a proposito dei nrr. 37, 41, 44 e 49. In particolare, Agostino Casu ha proposto di restituire i nrr. 37 e 41 a Cino sulla base di alcune considerazioni metrico-stilistiche: da qui la collocazione del primo fra le dubbie nell'edizione Pirovano, inclusione che tuttavia non è stata estesa al secondo, malgrado la profonda affinità che lo lega a quello di sicura paternità ciniana *Oimè, ch'io veggio per entr'un pensiero*.<sup>(17)</sup>

<sup>(16)</sup> Nonostante già Di Benedetto la ritenesse di Albertuccio, Zaccagnini, pur ritenendo tale attribuzione «assai probabile», la colloca precauzionalmente fra le dubbie, cfr. ZACCAGNINI, *Le rime cit.*, pp. 275-276.

<sup>(17)</sup> A. CASU, *Strategie attributive e canone della tradizione: per l'edizione delle ballate di Cino da Pistoia*, in *Percorsi incrociati. Studi di letteratura e lin-*

A partire dagli *Studi sul canzoniere di Dante* di Michele Barbi, il *corpus* poetico ciniiano ha conosciuto un progressivo ampliamento.<sup>(18)</sup> Le approfondite indagini condotte su codici di assoluto rilievo per la tradizione di Cino hanno consentito un sensibile incremento sia del nucleo attribuito con certezza, sia di quello d'incerta attribuzione, riportando all'attenzione degli studiosi una serie di testi fino ad allora quasi del tutto trascurati o considerati solo marginalmente. Tali acquisizioni vennero di fatto accolte da Zaccagnini nella sua edizione, apparsa poco dopo gli studi del Di Benedetto, i cui risultati, tuttavia, non vennero parimente recepiti.<sup>(19)</sup> Il debito contratto con le ricerche di Barbi, apertamente confessato in apertura dell'*Introduzione*, emerge con tutta evidenza nella nuova configurazione assunta dalla sezione riservata alle *Rime di dubbia autenticità*, decisamente ridimensionata rispetto al contributo del 1912 e ridotta a ventitré pezzi.

Tav. 3. *Rime di dubbia autenticità* (ed. Zaccagnini)

Incipit	ZACCAGNINI	DI BENEDETTO	PIROVANO
	1925	1939	2012
<i>A forza mi conven ch' alquanto spiri</i>	D.I	–	–
<i>Amore, i' veggio ben che tua vertute</i>	D.II	–	D.XXVIII
<i>Amor, sì come credo, à signoria</i>	D.III	–	–
<i>Apparvemi Amor subitamente</i>	D.IV	–	–

*guistica italiana*. Atti del «Dies Romanicus Turicensis» (Zurigo, 23 maggio 2003), a c. di F. BROGGI, G. NICOLI, L. PESCIA, T. STEIN, Leonforte, Insula, 2004, pp. 11-31, in part. pp. 22-23. Contro la paternità ciniiana del nr. 49, sostenuta, fra gli altri, dal ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 3953, pp. 40-41 (= B') e dal suo collaterale ms. Firenze, Biblioteca della Società Dantesca Italiana, 4, f. 44r-v, si è pronunciato DI BENEDETTO, *Rimatori* cit., p. 255, sia pure senza argomenti decisivi.

<sup>(18)</sup> M. BARBI, *Studi sul canzoniere di Dante*, Firenze, Sansoni, 1915.

<sup>(19)</sup> Si veda in proposito l'assai dura e polemica recensione di Di Benedetto a G. ZACCAGNINI, *Le rime di Cino da Pistoia*, Genève, Olschki, 1925, in «Giornale storico della letteratura italiana», LXXXVII (1926), pp. 140-160.

Incipit	ZACCAGNINI	DI BENEDETTO	PIROVANO
	1925	1939	2012
<i>A vano sguardo e a falsi sembianti</i>	D.V	XXVI	XXVI
<i>Ben dico certo che non è riparo</i>	D.VI	D.XIV	D.XIV
<i>Cori gentili, serventi d'Amore</i>	D.VII	-	-
<i>Di quella cosa che nasce e dimora</i>	D.VIII	XCVII	XCVII
<i>E' m' ha sì punto crudelmente male</i>	D.IX	-	-
<i>E' non è legno di sì forti nocchi</i>	D.X	D.XIII	D.XIII
<i>Iacopo, i' fui nelle neviccate alpi</i>	D.XI	-	-
<i>In verità questo libel di Dante</i>	D.XII	-	D.XXIa
<i>La dolce innamoranza</i>	D.XIII	-	-
<i>Lo sottil ladro che negli occhi porti</i>	D.XIV	D.XX	D.XX
<i>Messer Bosen, lo vostro Manoello</i>	D.XV	-	D.XXIIIa
<i>Naturalmente chere ogne amadore</i>	D.XVI	-	D.XXIV
<i>Nel tempo de la mia novella etate</i>	D.XVII	-	-
<i>Non v'accorgete voi d'un che si more</i>	D.XVIII	D.XVII	D.XVII
<i>Quando ben penso al piccolino spazio</i>	D.XIX	-	-
<i>Questa donna ch'andar mi fa pensoso</i>	D.XX	D.XVIII	D.XVIII
<i>Se 'l viso mio a la terra si china</i>	D.XXI	-	D.XXV
<i>Tanta paura m'è giunta d'amore</i>	D.XXII	-	-
<i>Tant' è l'angoscia ch'aggio dentro al core</i>	D.XXIII	-	-

Com'è noto, nella già menzionata recensione all'edizione Zaccagnini, il nucleo forse più consistente delle critiche avanzate da Di Benedetto interessa le questioni attributive, che a suo giudizio l'editore avrebbe affrontato «in modo superficiale e poco concludente», attribuendo a Cino testi la cui paternità risulta quanto meno sospetta e includendo fra le dubbie testi autentici o certamente apocrifi.<sup>(20)</sup> Fra quest'ultimi Di Benedetto annovera il sonetto *Se 'l viso mio*, tradizionalmente as-

<sup>(20)</sup> *Ibid.*, p. 140.

segnato a Dante da tutta la tradizione manoscritta, ad eccezione del ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3214 (= V<sup>2</sup>) e dei suoi stretti affini, il già citato Bart – nella sezione derivante dal testo Beccadelli (= Bart<sup>1</sup>) – e il ms. Bologna, Biblioteca Universitaria, 1289 (= Bo<sup>1</sup>), che lo assegnano a Cino.<sup>(21)</sup> E analoga considerazione s'impone per i sonetti *E' non è legno* e *Ben dico certo*, quest'ultimo ritenuto erroneamente il seguito del primo, dove, a fronte della testimonianza a favore di Dante cui si oppone l'adespotia di altri settori della tradizione, si aggiungerebbero a detta dello studioso «strette somiglianze con sicure rime di lui».<sup>(22)</sup> Quanto ai componimenti che l'editore ascrive con sicurezza a Cino e che Di Benedetto giudica invece spuri

(21) A questo proposito lo stesso Zaccagnini notava che «il ritrovamento del codice Escorialense fa propendere in favore di Dante il giudizio che poteva ancora essere incerto», e come «non si possa sostenere ormai più l'attribuzione di questo sonetto a Cino (...) ma si debba, come fa il Barbi, porlo almeno fra le rime di dubbia autenticità, pur ritenendo quasi certo ormai che sia opera di Dante» (*Le rime* cit., p. 301). L'apocriefa del sonetto, che rientra nel nucleo di testi a cui De Robertis riserva l'etichetta «Probabilmente di Dante» (DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a c. di D. DE ROBERTIS, Firenze, Le Lettere, 2002, «Ed. Naz. delle Opere di Dante», a c. della SOCIETÀ DANTESCA ITALIANA, 3 voll. in 5 tomi), era già stata sostenuta da Di Benedetto negli *Studi* cit., pp. 32-33.

(22) DI BENEDETTO, *Studi* cit., pp. 26-29, e ID., rec. a *Le rime* cit., p. 141. Tuttavia, come già osservava BARBI, *Studi sul canzoniere* cit., pp. 503-504, n. 2, e come poi accertato da M. BARBI, V. PERNICONE, *Intorno all'attribuzione 'E' non è legno' a Dante*, in «Studi danteschi», XXVII (1943), pp. 63-93, l'attribuzione dantesca dei due sonetti dipende da un gruppo di testimoni di cui si dimostra l'origine comune. Decisamente più rilevanti appaiono viceversa gli indizi che rimanderebbero alla produzione ciniana, non solo per il trovarsi i due sonetti in coda a rime di Cino nel ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. L. VIII 305 (= Ch), quanto per l'impiego, nelle terzine, della serie rimica asimmetrica CDD DCC, schema assente sia nei siciliani che nei toscani predanteschi e che Cino mostra di far suo in occasioni dialogiche, prima fra tutte quelle con Dante (prima di lui, se ne contano solo due attestazioni in Cavalcanti, *L'anima mia vilment'è sbigottita* e in Dante, *Chi guarderà già mai senza paura*; cfr. in proposito M. BERISSO, *Approssimazioni alla metrica di Cino da Pistoia (e a Cino prestilnovista)*, in *Cino da Pistoia nella storia della poesia italiana*, a c. di R. ARQUÉS COROMINAS, S. TRANFAGLIA, Firenze, Franco Cesati, 2016, pp. 15-26).

– vale a dire il sonetto *Lo dolor grande che m'e mostrasti*; *Quanto più fiso miro*; *Giovane bella, luce del mio core*; *Li più begli occhi che lucesser mai* – solo il primo può a rigore afferire a tale categoria, giacché le restanti ballate, adespote in E ma attribuite a Cino dalla tradizione recenziore, sono state a lui ricondotte sulla base di riscontri stilistici non trascurabili.<sup>(23)</sup> Viceversa, appaiono del tutto fondate le riserve del Di Benedetto circa l'accoglimento fra le rime certe di *I' son chiamata nova ballatella*, adespota nell'unico testimone che la tramanda, il ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 69 ex Pal. 180 (= Pal<sup>2</sup>), e semmai da collocarsi fra le dubbie in base alla possibile relazione con il mandato espresso nella dantesca *Ballata, i' vo che tu ritrovi Amore*, secondo un espediente retorico del tutto compatibile con la prassi compositiva ciniana.<sup>(24)</sup> Parimenti, se non vi sono ragioni per dubitare sulla paternità ciniana dei sonetti *A vano sguardo e a falsi*

<sup>(23)</sup> CASU, *Strategie attributive* cit. Giulio Salvadori credette di poter assegnare *Quanto più fiso miro* e *Li più begli occhi che lucesser mai* a messer Aldobrandino dei Mezzabati, in ragione della testimonianza del ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5225; e tale attribuzione fu convalidata anche da Giulio Bertoni, che vedeva nel giudice padovano un cultore del dolce stile, riscontrando quella «musicalità soave» propria dei poeti toscani; cfr. rispettivamente G. SALVADORI, *Sulla vita giovanile di Dante*, Roma, Società Editrice Dante Alighieri, 1907, p. 203; G. BERTONI, *Il Duecento*, Milano, Vallardi, 1910, p. 179). A sgombrare il campo da ogni dubbio fu ancora una volta Barbi, che destituì a norma di stemma la paternità del Mezzabati (M. BARBI, *La questione di Lisetta*, in ID., *Problemi di critica dantesca. Seconda serie (1920-1937)*, Firenze, Sansoni, 1941, pp. 215-252).

<sup>(24)</sup> Sulla ballata, che proprio in virtù di tale legame con la dantesca *Ballata, i' vo* è stata inclusa nell'edizione derobertisiana delle *Rime* (cfr. DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a c. di D. DE ROBERTIS 2002 cit., vol. II\*\*, pp. 1050-1052 e vol. III, pp. 420-423), si veda G. MARRANI, *Ai margini della «Vita nova»: ancora per Cino 'imitatore' di Dante*, in *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni. Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza*, a c. di F. BRUGNOLO, F. GAMBINO, Padova, Unipress, 2009, pp. 757-776, a p. 758. Su tale particolare aspetto della produzione ciniana è d'obbligo il rinvio a D. DE ROBERTIS, *Cino e le "imitazioni" dalle Rime di Dante*, in «Studi danteschi», XXIX (1950), pp. 103-177.

sembianti e *Di quella cosa che nasce e dimora*, attribuiti a Cino rispettivamente da B<sup>1</sup> e dal ms. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, it. IX, 529 (= Mc<sup>5</sup>),<sup>(25)</sup> decisamente poco sostenibile appare l'inclusione fra le dubbie de *La dolce innamoranza*, *Tant'è l'angoscia ch'aggio dentro al core*, *Amor, sì come credo, à signoria e Amore, i' veggio ben che tua virtute*: testi che, con l'eventuale eccezione dell'ultimo, difficilmente potranno trovare cittadinanza in una futura edizione delle *Rime* di Cino.<sup>(26)</sup>

Dopo questa ricognizione, inevitabilmente parziale, vorrei ora concentrarmi su una canzone definitivamente uscita dal canone dopo gli studi del Di Benedetto, per verificare i confini, o meglio i limiti, della sua attribuitività a Cino.

3. Tràdita con attribuzione a Dante dal ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 4035 (= B<sup>2</sup>), la canzone *A forza convien ch'alquanto spiri* è data a Cino dalla famiglia Mc<sup>1</sup>-Triss, qui rappresentata dal ms. Venezia, Biblioteca Marciana, it. IX 191 (= Mc<sup>1</sup>) e dai suoi col-

<sup>(25)</sup> Su Mc<sup>5</sup> si veda G. MARRANI, *Identità del frammento marciano dello «stilnovo»* (It. IX,529), in *Il canzoniere Escorialense* cit., pp. 153-181.

<sup>(26)</sup> DI BENEDETTO, rec. a *Le rime* cit., pp. 142-144. Sulla ballata *La dolce innamoranza* si è già detto *supra*. Il sonetto *Tant'è l'angoscia*, edito per la prima volta da Faustino Tasso, non risulta tramandato da alcun codice noto; quanto ad *Amor, sì come credo*, nonostante la non trascurabile attribuzione a Cino di V<sup>2</sup> e affini, il sonetto deve essere restituito a Maestro Rinuccino in virtù della concorde testimonianza del *vetustior* ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3793 e di Ch. Diversa è invece la questione relativa alla canzone *Amore, i' veggio ben*, che T<sup>1</sup> (Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. 1058) tramanda sotto il nome di Cino, mentre nel suo collaterale Ch è adespota e collocata in posizione immediatamente precedente alla serie di canzoni di Dino Frescobaldi: tale dato, unitamente ad altri indizi d'ordine stilistico (come il ricorrere del termine *loba* per designare l'amata), ha indotto Di Benedetto ad assegnare la canzone a Dino Frescobaldi, cfr. Id., *Studi* cit., pp. 11-12, e Id., rec. a *Le rime* cit., p. 143; in tempi più recenti, la paternità diniana è stata rilanciata con nuovi argomenti da G. BALDASSARI, *Considerazioni sul corpus di Dino Frescobaldi*, in «Studj romanzzi», IX (2013), pp. 157-211, in part. pp. 196-211, poi in DINO FRESCOBALDI, *Rime*, a c. di G. BALDASSARI, Milano, Mimesis, 2021.

lateralis ms. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1118 (= R118) e ms. Milano, Biblioteca Braidense, A. G. XI 5 (= Br), la cui trascrizione s'arresta al principio del v. 52. Priva dell'indicazione d'autore è nel ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Conv. soppr. 122 (= L122), dov'è introdotta da una rubrica "per l'occhio" «Chanzone morale fecie». A complicare ulteriormente il quadro attributivo è, inoltre, l'entità della sezione delle canzoni di Cino in Mc<sup>1</sup>, giacché dei tredici componimenti che la costituiscono solo quattro possono essergli assegnati con certezza, come si evince dalla seguente tabella:<sup>(27)</sup>

Tav. 4 *Canzoni di M. Cino* (Mc<sup>1</sup> ff. 69r-88v)

Nr. d'ordine nel ms.	Incipit	Attribuzione
59	<i>Oime lasso quelle treccie bionde</i>	Cino da Pistoia
60	<i>Quando pur veggio, che si volta il sole</i>	Cino da Pistoia
61	<i>Non spero, che giamai per mia salute</i>	Cino da Pistoia
62	<i>Il cor gentil ripara sempre Amore</i> <sup>(28)</sup>	Guido Guinizelli
63	<i>La bella stella che 'l tempo misura</i> <sup>(29)</sup>	Cino da Pistoia dubbio
64	<i>La somma uirtu d'Amor, a cui piacque</i> <sup>(30)</sup>	Nicolò de' Rossi
65	<i>Color di perla dolce mia salute</i>	Nicolò de' Rossi
66	<i>Giouane Donna dentro al cor mi siede</i>	Nicolò de' Rossi

<sup>(27)</sup> La scarsa attendibilità attributiva di questa sezione di Mc<sup>1</sup> risulta confermata dalle postille apposte dallo stesso copista, Antonio Isidoro Mezzabarba, che per alcuni componimenti non manca di registrare paternità alternative ricavate da altre fonti.

<sup>(28)</sup> Sul marg. inferiore: «Questa canzone ho ritrovato essere, come nelle seguenti, di Guido Guinizello».

<sup>(29)</sup> Sul marg. esterno: «Ho ritrouato questa Canzone essere di Seluaggio in uno antiquo exempla[re] et corretta per quello».

<sup>(30)</sup> Sul marg. interno: «Questa canzone ho ritrouato essere di M. Nicolo di rosso dottor di legge, come nelle precedenti ho detto in un antiquo libro, et doue uedrai questo segno intendi che sono correttoni fatte per quello, et erano scritte tutte quelle canzoni in prosa, come una ne trouai in questo libro senza nome di authore dinanzi quelle di M. Guido Caulcanti con quatro sonetti».

Nr. d'ordine nel ms.	Incipit	Attribuzione
67	<i>Da che ti piace Amore, ch'io ritorni</i>	Nicolò de' Rossi
68	<i>L'huom che cognosce tegno ch'aggia ardire</i>	Cino da Pistoia
69	<i>A forza mi conuien ch'alquanto spiri</i>	Cino da Pistoia dubbio
70	<i>Nel tempo della mia nouella etade<sup>(31)</sup></i>	Cino da Pistoia dubbio
71	<i>Quantunque uolte lasso mi rimembra</i>	Dante Alighieri

E a questo proposito è forse opportuno introdurre un'ulteriore precisazione, rilevante anche in vista delle considerazioni che seguiranno. In Mc<sup>t</sup> *A forza conuien* è posta subito dopo una serie di quattro componimenti attribuiti a Nicolò de' Rossi, ossia nella stessa posizione che, stando alla ricostruzione di Barbi, la canzone doveva occupare nel perduto codice colocciano *Cino in 4<sup>o</sup> con Saluagio* (= *Col*), rispetto al quale Mc<sup>t</sup> rappresenta il più stretto termine di confronto.<sup>(32)</sup> L'affinità fra i due codici, com'è noto, non si limita al piano contenutistico, ma per alcune sezioni e nei limiti imposti dallo stato della tradizione sembra estendersi anche all'ordinamento dei testi:

Mc <sup>t</sup>	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71
Col	57	58	59	-	46	60	61	62	63	-	64	-	-

Si aggiunga, inoltre, la perfetta corrispondenza fra Mc<sup>t</sup> e *Col* per le quattro canzoni che nei due codici seguono *Io non pensava che lo cor giammai* (Mc<sup>t</sup>130-134, *Col*52-56), e che Mc<sup>t</sup> attribuisce erroneamente a Cavalcanti, verosimilmente per confusione prodottasi nell'antece-

<sup>(31)</sup> Sul marg. esterno: «Questa canzone in uno antiquo libro ho ritrouata senza nome di autore».

<sup>(32)</sup> Per la tavola di Mc<sup>t</sup> e di *Col*, ricostruita sulla base dell'indice alfabetico conservato nel Vat. lat. 4823 (cc. 473<sup>r</sup>-474<sup>r</sup>) e di quello topografico, limitato alle sole canzoni, del Vat. lat. 3217 (c. 323<sup>r</sup>), entrambi vergati da Angelo Colocci, si rinvia a BARBI, *Studi sul canzoniere* cit., risp. pp. 11-20 e pp. 64-67.

dente comune o comunque in uno stadio più alto della tradizione. Come osservato da Barbi, infatti, è possibile che alle canzoni di Cavalcanti seguissero quelle di Cino senza precisa distinzione, e, in modo analogo, dopo queste, quelle di Guinizelli, Selvaggio e Nicolò de' Rossi. Ne conseguì, con ogni probabilità, che nel capostipite di Mc<sup>t</sup> e Col la suddivisione in sezioni autoriali non fu realizzata in modo corretto: le cinque canzoni ciniane (o verosimilmente tali) vennero accorpate a quelle di Cavalcanti, e nella sezione attribuita al pistoiese confluirono anche componimenti di altri autori.<sup>(33)</sup> La verifica di questo dato non può tuttavia essere condotta servendosi delle due tavole colocciane, nelle quali le liriche sono adespote; né, a ben vedere, è possibile stabilire con certezza se nel codice colocciano i testi fossero attribuiti o meno. Resta però significativo che, in almeno due casi, Colocci interpreti l'inizio di una stanza come l'*incipit* di una nuova canzone: ciò avviene, ad esempio, per *Tanta paura m'è giunta d'amore*, seguita da *Pesanza d'amor sì forte sento* (attacco della quinta stanza), e per *Virtù che 'l ciel movesti a sì bel punto*, cui segue *Come virtù del sole* (inizio della quarta stanza). Questo comportamento potrebbe suggerire che, al momento della redazione dei due indici, i testi nel codice fossero privi di rubriche autoriali, senza che questo implichi necessariamente una loro programmatica esclusione: Colocci (o chi per lui) potrebbe aver lasciato gli spazi in bianco, con l'intenzione di completarli in un secondo momento.<sup>(34)</sup>

Se, come si è visto, la tradizione non fornisce elementi utili alla verifica, l'onere della prova spetta agli argomenti interni. E converrà partire dallo schema metrico AbbC AbbC CDdEeFEfGG, cinque stanze di diciotto versi

<sup>(33)</sup> *Ibid.*, pp. 68-69, n. 1.

<sup>(34)</sup> È invece più che probabile che i versi fossero copiati a mo' di prosa, come dimostra, tra l'altro, la mancata separazione tra i vv. 1-2 della ballata *Quanto più fiso miro* (*Quanto più fiso miro le bellezze in Col*), errore spiegabile solo ammettendo che i due versi fossero trascritti uno di seguito all'altro, *ibid.*, p. 71.

con congedo di sei, ricalcato su quello della dantesca *Tre donne intorno al cor mi son venute* (cinque stanze e doppio congedo).<sup>(35)</sup> Tale schema non trova impiego in Cino, ha invece riscontro in Giannotto Calogrosso (canz. *Fenice adorna son più ch'altra diva*, 7 st. + co. WvXWxYyZZ), Sinibaldo da Perugia (canz. *Pallida, stanca e sotto il manto oscuro*, 6 st.) e Cino Rinuccini (canz. *Tu vuoi ch'io parli Amor de la bellezza*, 5 st. + co. VWwYyXXyZZ).<sup>(36)</sup> Muovendo dal dato metrico, Gorni formulò in un primo momento l'ipotesi di un possibile scambio onomastico tra Cino Rinuccini e Cino da Pistoia, giudicando *facilior* l'attribuzione a quest'ultimo.<sup>(37)</sup> La verifica della tenuta attributiva in relazione all'eventuale paternità rinucciniana è stata condotta da Giovanna Balbi, ultima editrice del poeta, ma con esito sostanzialmente negativo, in quanto i riscontri individuati fra la produzione certa del Rinuccini e *A forza convien* risultarono troppo deboli e di scarso valore probatorio.<sup>(38)</sup>

(35) Il primo congedo, di dieci versi, replica la forma della sirma con primo verso irrelato, mentre il secondo, di sette versi, coincide con gli ultimi cinque versi della stanza più *combinatio* e così intende anche De Robertis in DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a c. di D. DE ROBERTIS, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005, p. 167; diversamente, Guglielmo Gorni distingue nel secondo caso un congedo di cinque versi e un altro di due endecasillabi baciati, «con stacco sentenzioso dal resto in forma di proverbio» alla maniera di Guittone, cfr. G. GORNI, *Guittone e Dante*, in ID., *Dante prima della Commedia*, Firenze, Cadmo, 2001, pp. 15-42, a pp. 18-19).

(36) Quest'ultimo con III stanza a schema AbbCAbbA ADdEefEFGG, e sirma della V stanza CDdEeFCfGG; cfr. G. GORNI, *Repertorio metrico della canzone italiana dalla Origini al Cinquecento (REMCI)*, Firenze, Franco Cesati, 2008, nr. 18.035.

(37) G. GORNI, *Metodi vecchi e nuovi nell'attribuzione di antiche rime*, in *L'attribuzione: teoria e pratica. Storia dell'arte, musicologia, letteratura*. Atti del Seminario (Ascona, 30 settembre-5 ottobre 1992), a c. di O. BESOMI, C. CARUSO, Birkhäuser, Basel-Boston-Berlin, 1994, pp. 183-209, poi in ID., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 251-273, in part. p. 256.

(38) CINO RINUCCINI, *Rime*, ed. critica a c. di G. BALBI, Firenze, Le Lettere, 1995, pp. 41-42; d'altra parte, lo stesso Gorni avrebbe riconosciuto in un secondo momento che «Pomometria di *Tre donne*, *Tu vuoi ch'io parli* e *A forza mi conven* è una coincidenza interessante, ma onerosa se pensata come imitazione dantesca iterata due volte dal Rinuccini»; cfr.

Una volta esclusa la paternità rinucciniana, Gorni ha portato alle estreme conseguenze un'intuizione di Furio Brugnolo, il quale, individuando una fitta trama di riprese, quando non di veri e propri calchi, fra la canzone e la produzione di Nicolò de' Rossi, si era chiesto se tali corrispondenze, unitamente alle indicazioni ricavabili dalla testimonianza del perduto *Col*, potessero costituire un elemento sufficiente per assegnare la canzone al poeta trevigiano.<sup>(39)</sup> Gorni ha quindi ipotizzato che sussistessero anche ragioni metriche «per scommettere sul De' Rossi», data l'inclinazione di quest'ultimo a riprodurre con estrema fedeltà le morfologie metriche dei propri maestri (Cavalcanti in testa), per cui anche una ripresa dantesca *sub specie metrica* non risulterebbe affatto

---

G. GIORNI *Metrica e filologia attributiva. Vent'anni dopo*, in *Carmina semper et citharae cordi. Études de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti*, éd. par M. C. GÉRARD-ZAI, P. GRESTI, S. PERRIN, PH. VERNAY, M. ZENARI, Genève, Slatkine, 2000, pp. 1-12, a p. 4, e subito dopo: «Sono recidive che si producono, non però di frequente: talché, in linea di massima, l'omometria sconsiglia la pura e semplice omologazione delle mani». Di tutt'altro avviso P. VECCHI GALLI, rec. a CINO RINUCCINI, *Rime* cit., in «Studi e Problemi di Critica Testuale», 53 (1996), fasc. 2, pp. 191-196, che, una volta constatato come alcuni testi «sfuggirono con certezza al vaglio di Ar [scil. Raccolta Aragonesa]», testimone eminente della produzione rinucciniana, giudica «sommario» il criterio con cui la studiosa liquida la questione attributiva di *A forza convien*, la cui inclusione nell'edizione, «sia pure in una *Appendice* di rime apocriefe o dubbie, avrebbe se non altro avvalorato i riscontri stilistici e lessicali (...), e meglio chiarito il suo dissenso da Gorni» (p. 194).

<sup>(39)</sup> Cfr. F. BRUGNOLO, *Il Canzoniere di Nicolò de' Rossi*, 2 voll., Padova, Antenore, 1974-1977, vol. II, *Lingua, tecnica, cultura poetica*, pp. 85-90. Brugnolo conclude però l'esame negativamente: «personalmente sono persuaso che un'eventuale paternità rossiana di *A forza mi conven* [sic] sia difficilmente dimostrabile (sarebbe fra l'altro un caso più unico che raro quello in cui Nicolò si sarebbe fatto imitatore di se stesso in maniera così macroscopica e spudorata)» (p. 90 n. 1); del resto, come non manca di notare lo studioso, una simile proposta attributiva non potrebbe sottrarsi a un ulteriore interrogativo, tutt'altro che marginale: qualora la canzone fosse effettivamente da assegnare a Nicolò, per quale ragione egli non avrebbe provveduto a trascriverla – o a farla trascrivere – nel Barberiniano o nel Colombino, tanto più se si tratta di un testo affatto secondario, dal momento che la sua influenza percorre buona parte della produzione lirica derossiana?

sconveniente.<sup>(40)</sup> Ma il fatto che lo schema dantesco di *Tre donne intorno al cor*, canzone di straordinaria fortuna nel Trecento, abbia fatto da volano per tutte le rielaborazioni successive, non basta di per sé a confermare la presunta paternità derossiana di *A forza convien*.<sup>(41)</sup> Fra gli argomenti addotti da Gorni a sostegno dell'attribuzione derossiana, figura anche la rima 91 *furto* : 93 *curto*, interpretata già da Brugnolo come possibile spia di settentrionalismo («a meno che non si tratti di un'improbabile rima siciliana»)<sup>(42)</sup> Tuttavia anche tale argomento è da scartare: il riesame della tradizione impone di ripristinare la lezione unanimemente attestata *corto*, in rima siciliana con *furto*, e di riconoscere quindi nella forma con innalzamento una congettura introdotta da Zaccagnini al fine di appianare la rima.<sup>(43)</sup>

Venendo agli argomenti favorevoli alla paternità di Cino, o comunque concernenti suoi particolari usi, già Zaccagnini – che colloca la canzone al sesto posto della sezione delle dubbie – segnalava, da un lato, la possibile allusione a Selvaggia al v. 72 «sì m'allegra la pola

---

(40) GORNI, *Metrica e filologia* cit., in part. pp. 5-7 (cit. a p. 5), che conclude: «Si tratta di una congettura, non di un accertamento documentario: ma la nostra canzone si leggerebbe volentieri in appendice al Niccolò certo, come testo spettante al suo scrittoio o alla sua area, piuttosto che come modello» (p. 7).

(41) Ne è prova della sua diffusione il commento quattrocentesco ritrovato da L. COGLIEVINA, *Un commento quattrocentesco inedito alla canzone "Tre donne intorno al cor mi son venute"*, in «Interpres», 4 (1981-1982), pp. 152-246.

(42) BRUGNOLO, *Il Canzoniere* cit., p. 86, ipotizza da parte sua che l'autore della canzone sia di area emiliana, «considerato che il De' Rossi l'avrà conosciuta nel suo soggiorno bolognese»; e GORNI, *Metrica e filologia* cit., p. 4, per il quale la rima costituirebbe «un elemento decisivo per inficiare l'attribuzione a Cino da Pistoia».

(43) La rima *furto* : *curto*, oltre che in Nicolò de' Rossi, *Al foco dov'è ardo non scorre*, vv. 9-11: «E l'anema, che s'avede del furto / che fanno gl'ogli tòi sot'al velo, / conosse ben ch'el viver me fie curto», è attestata anche in Cecco d'Ascoli, *L'Acerba*, III 8, vv. 2351-2352: «Or pensa che l'aver, fatto di furto, / tu vedi trapassare in tempo curto» (ma cfr. anche IV 3, vv. 3578-3580) e Petrarca, *Rvf* 207: «quinci et quindi alimenti al viver curto / se vòl dir che sia furto» (anche se, a rigore, in quest'ultimo non si può escludere la possibilità che si tratti di un latinismo).

fatta verde», in virtù della corrispondenza con la «pola selvana» del sonetto *Poi ch'il pianeta ve dà fé certana*, indirizzato da Gherarduccio a Cino (v. 5: «Se v'ha gremito la pola selvana»); e dall'altro lato come il v. 92 «che fece 'l volto coperto dal velo» rinviasse al ciclo di liriche per la donna vestita a lutto (Cino, CXII-CXVII).<sup>(44)</sup> Inoltre, la canzone, come messo in luce da Brugnolo prima e da De Robertis poi, si configura come un vero e proprio mosaico di tessere dantesche, in larga parte desunte dalle petrose e in particolare da *Così nel mio parlar*, *E' m'incresce di me* e *Amor da che convien*, la qual cosa, pur non offrendo in sé elementi dirimenti ai fini attributivi, denuncia altresì un certo gusto combinatorio che ben si accorda con la maniera poetica ciniana.<sup>(45)</sup>

---

<sup>(44)</sup> ZACCAGNINI, *Le rime* cit., p. 282; per il testo e l'ordinamento delle rime di Cino si fa riferimento ai *Poeti del dolce stil novo*, a c. di PIROVANO, cit. Tali potenziali riscontri non sono parsi degni di nota a Di Benedetto, che dopo aver revocato in dubbio l'attendibilità attributiva delle testimonianze in favore di Cino e riconosciuta la matrice petrosa della canzone, pensa piuttosto a un «tardo imitatore dello stil novo» per l'eccessivo e fin troppo ostentato intento imitativo (Id., *Studi* cit., p. 14).

<sup>(45)</sup> DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a c. di D. DE ROBERTIS 2002 cit., II\*\*, pp. 1018-1020. Già De Robertis notava come la rima 40 *colpa* : 44 *spolpa* (: 45 *accolpa*), pur trovando riscontro nell'ultima strofa di *Tre donne intorno al cor* (86 *spolpa* : 88 *colpa*), «sembra sempre più una sigla ciniana». Tuttavia, la coppia di rimanti – che, se ho visto bene, conta due sole attestazioni trecentesche (Nicolò de' Rossi, *Conçime Amor plu volte a tal partita*, 13 : 14 e in Niccolò Cicerchia, *Risurrezione*, II 69, 7 : 8) – non risulta documentata nella produzione certa di Cino, in cui si registrano due occorrenze del binomio *colpa* : *scolpa* nel sonetto *In disnor e 'n vergogna solamente*, 11 : 12, e nella canzone in morte di Selvaggia *Oimè lasso, quelle trezze bionde*, 40 : 42. D'altra parte, la coincidenza fra i vv. 9-11 di *In disnor e 'n vergogna solamente* («ch'a li miei occhi vergognosi pare / che s'indovini ciascun come li have / Amor trovati in fallenza ed in colpa») e i vv. 37-40 di *A forza convien* («Conosco bene che 'l poter si fugge / avegna che non crolli / gli occhi gravati e molli / dal vano vagheggiar ch'ebber in colpa») appare più accidentale che intenzionale: l'analogia si fonda infatti sull'accento posto sull'organo visivo quale veicolo e causa primaria dell'innamoramento, secondo una dinamica ampiamente codificata già a partire dai siciliani ed esemplarmente messa in scena nell'episodio vitanoviano della donna gentile, al quale il sonetto ciniano evidentemente s'ispira; lo dimostrano, se non altro, le rime delle quartine in *-ui* ed *-ente*, che richiamo il sonetto *Gentil pensiero che parla di voi* di V.n., xxxviii.

Riguardo alla *pola fatta verde*, va in primo luogo sottolineata la singolarità e l'elevata pregnanza del riferimento, che si profila – almeno in linea teorica – come una potenziale firma, tanto più se si considera la circolazione estremamente limitata del termine in tutto il Trecento e anche oltre. Che poi dietro tale sostantivo si debba scorgere, come vuole Zaccagnini, un *senhal* di Selvaggia (ammesso e non concesso che la canzone sia di Cino) è però tutt'altro che scontato: al pari della cornacchia e della merla, la *pola* potrebbe rientrare in quel repertorio di metafore ornitologiche a cui i poeti ricorrono per alludere all'esordio di un nuovo amore, qui peraltro suggerito dalla valenza che l'aggettivo *verde* poteva assumere nella simbologia medievale dei vestimenti di donna.<sup>(46)</sup>

---

(46) Oltre al significato più diffuso di "gioinezza", il colore verde poteva infatti essere interpretato come segno di un nuovo amore; cfr. S. VATTERONI, *Ancora sulle fonti provenzali della sestina di Dante (con una nuova edizione di 'Ar es lo mont[c] vermell[ic] e vert[ic] di Gaucelm Faidit, Bdt 167, 10)*, in «Studi mediolatini e volgari», 37 (1991), pp. 169-177; tale accezione appare tuttavia connotata negativamente, secondo quanto già attestato da ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etymologie*, X 5 227, per il quale il verde è «vi et suco plenus, quasi vi rudis», e ribadito da UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes*, vol. II, p. 1281, v. VIREO, U32: «viridis -de, quasi virore plenus vel vi et succo; et dicitur viridis quasi viridus» (i due luoghi sono citati in DANTE ALIGHIERI, *Rime della maturità e dell'esilio*, a c. di M. GRIMALDI, Roma, Salerno Editrice, 2019, p. 1034). Si consideri, per esempio, il sonetto *I ho veduto già senza radice*, risposta al ciniano *Novellamente Amor mi giura e dice*, dove Dante mette in guardia l'amico dai pericoli insiti in un nuovo amore – significativamente definito *verde* – combinando l'immagine della «Giovane donna a cotal guisa verde» (v. 9) con quella della donna «vestita a verde» di *Al poco giorno*: benché sia ragionevole ipotizzare – come avanzato per primo da Pèzard – un influsso della vicenda di mago Merlino e Viviana, anch'essa raffigurata in verde, l'associazione fra il colore e l'idea di tentazione e pericolo era comunque radicata nel pensiero medievale; cfr. DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a c. di C. GIUNTA in *Opere*, ed. diretta da M. SANTAGATA, vol. I, *Rime, Vita nova*, a c. di G. GORNI, *De vulgari eloquentia*, a c. di M. TAVONI, introduzione di M. SANTAGATA, Milano, Mondadori, 2011, pp. 444-445. In questa direzione può allora risultare suggestivo osservare come tale dato, letto in parallelo con altre testimonianze, potrebbe rimandare alla condanna degli amori plurimi che Dante indirizza a Cino nel sonetto *Io mi credea del tutto esser partito*, benché il tema fosse parte del dibattito lirico e non sia pertanto riducibile alla corrispondenza fra i due poeti; cfr. L. M. G. LIVRAGHI,

Quanto al riferimento al ciclo della donna a lutto o nero velata, evocato ai vv. 91-92: «Tu sai, canzon, del furto / che fece 'l volto coperto dal velo», se da un lato è ormai acquisita l'idea che la sua prima formulazione in ambito poetico si deve a Cino, a partire dal quale il tema conobbe una notevole fortuna nella produzione lirica successiva, dall'altro va osservato come esso si combini, nel breve giro di due versi, con un altro motivo di probabile matrice ciniana, quello cioè del "furto" perpetrato dalla donna ai danni dell'amante. In Cino, infatti, l'immagine è adottata in relazione alla donna (*Io era tutto fuor di stato amaro*, vv. 3-4: «entro 'n quel tempo che 'l cor mi furaro / due ladri che 'n figura nova sono», con riferimento agli occhi dell'amata), ad Amore in persona (*Per una merla che dintorno al volto*, vv. 3-5: «sento ch'Amore è tutto in me raccolto, / lo quale uscío de le sue nere penne; / ch'a me medesmo m'ha furato e tolto»),<sup>(47)</sup> nonché al poeta stesso, come nella canzone *Degno son io di morte* (vv. 1-4: «Degno son io di morte, / donna, quand'io vi mostro / ch'i' ho degli occhi vostri Amor furato»).<sup>(48)</sup>

---

*Il motivo della donna nero-velata in Cino ed epigoni*, in *Cino da Pistoia nella storia della poesia* cit., pp. 185-208.

<sup>(47)</sup> In riferimento ad Amore il motivo è anche ne *Lo sottil ladro che negli occhi porti*, sonetto conteso fra Dante e Cino, ma probabilmente ciniano, per cui mi permetto di rinviare a D. MEROLA, *Per un'attribuzione automatizzata dei testi letterari. Il sonetto Lo sottil ladro che negli occhi porti al vaglio della stilometria*, in *Italianistica digitale. La ricerca dei giovani studiosi*, a c. di I. CESARONI, S. GALLEGATI, G. MAROZZI, M. MASELLI, Milano, Ledizioni, 2025, pp. 493-504). Sul motivo della donna-ladra si vedano le importanti osservazioni di L. M. G. LIVRAGHI, *Attardati, epigoni, 'liquidatori': passaggi di testi fra Cino da Pistoia, Dino Frescobaldi e Sennuccio del Bene*, in «Italianistica», 42 (2013), fasc. 1, pp. 69-88, in part. pp. 73-75, e G. MARRANI, *Con Dante dopo Dante. Studi sulla prima fortuna del Dante lirico*, Firenze, Le Lettere, 2004, p. 41, n. 24, il quale, pur ritenendo l'immagine di «probabile derivazione ciniana», registra opportunamente alcuni precedenti in Chiaro Davanzati e Cecco Angiolieri.

<sup>(48)</sup> Per la dipendenza della canzone da modelli siciliani, da cui però evidentemente Cino si discosta, se non altro per rovesciare la direzione ordinaria del latrocinio, cfr. L. M. G. LIVRAGHI, *Dante (e Cino) 1302-1306*, in «Tenzione», 13 (2012), pp. 55-98, in part. pp. 61-63.

A corollario di quanto detto, va infine osservato l'impiego del verbo *serrare*, qui non collocato entro la sequenza *guerra* : 'nserra ; terra di *Al poco giorno*, che evidentemente costituisce il modello che Cino stesso riproduce in *Bella e gentile e amica di pietate*, bensì nel gioco oppositivo tra *guerra* (v. 48) e *diserra* (v. 51), funzionale alla rappresentazione del dramma psicofisico che annienta il poeta, che trova ancora un parallelo ciniano nella canzone *S'io smagato sono ed infralito* (12 *guerra* : 13 *diserra*).

Questo per restare ai riscontri giudicati più significativi (e altri se ne potrebbero facilmente addurre). Tuttavia, ciò che preme rilevare è che in *A forza convien* tali richiami danno l'impressione di essere svuotati del loro significato originario: un destino comune a molte immagini stilnoviste che, divenute oggetto di insistente imitazione, subiscono un progressivo affievolimento fino a perdere ogni autentica forza espressiva. Un esempio particolarmente significativo in questo senso è offerto, ancor prima che dal "furto", dal motivo della donna nero-velata, che Cino sviluppa all'interno di un nucleo di testi costituito esclusivamente da sonetti, la metà dei quali di carattere dialogico.<sup>(49)</sup> Nella canzone l'immagine risulta infatti privata di quell'originale pregnanza ciniana che consiste nella proiezione del dolore dell'io lirico su quello della donna, la cui condizione luttuosa, anziché riflettere una situazione reale, viene investita di una forte carica simbolica di derivazione mariana (e forse beatriciana) «che mira a farne il prototipo di un sentimento».<sup>(50)</sup> Qui, al contrario, il motivo si presenta come

(49) Sui componimenti che Zaccagnini include illegittimamente nel ciclo per la nero-velata si vedano le osservazioni di LIVRAGHI, *Il motivo* cit., p. 187. Fra questi, si segnala la presenza di due sole canzoni, appunto *A forza convien* e *S'io smagato sono ed infralito*, dove si allude a una «augella» (v. 15) di cui il poeta non ha notizia.

(50) *Ibid.*, pp. 199. Si pensi, per fare un solo esempio, al sonetto *Dante, i' ho preso l'abito di doglia*, dove, nella prima quartina, il «vel tinto» e il «drappo scuro» della donna determinano nel poeta la rinuncia a ogni sentimento positivo: «Dante, i' ho preso l'abito di doglia / e 'nnanzi altrui

un elemento sostanzialmente inerte e referenziale, dal carattere quasi centenario: esito insomma di una prassi imitativa più che di una rielaborazione originale.

Alla luce di quanto osservato, potrebbe riacquisire consistenza l'ipotesi di un imitatore, magari lo stesso Nicolò de' Rossi, autore che più di ogni altro si mostra ricettivo all'influsso della canzone: dai motivi della *pola* e della donna nero-velata a quello del latrocinio amoroso, fino a riecheggiamenti forse ancora più significativi in quanto più rari, comunque entro contesti di manifesta ascendenza petrosa.<sup>(51)</sup> Ma anche alla luce di tali convergenze, e ferme restando le indicazioni ricavabili circa la collocazione della canzone nel perduto *Col*, la non univocità del *dossier* impedisce di giungere a conclusioni perentorie. E se la cautela costituisce un principio irrinunciabile dell'indagine filologica, ancor più quando si affrontano questioni attributive, il quadro fin qui delineato non permette di inferire altro se non la probabile origine settentrionale della canzone, quale che

---

di lagrimar non curo, / ché 'l vel tinto ch'ì vidi e 'l drappo scuro / d'ogni allegrezza e d'ogni ben mi spoglia» (vv. 1-4). Come ipotizzato da Livraghi, è verosimile che l'origine del motivo e le sue implicazioni ermeneutiche non vadano ricondotte a un semplice «riecheggiamento sporadico» delle rime petrose (D. DE ROBERTIS, *Cino e le "imitazioni" dalle Rime di Dante*, in «Studi danteschi», XXIX [1950], p. 157), né tantomeno alle rime della *Vita nuova*; ma ad altri testi non confluiti nel libello, benché ad esso strettamente connessi, e, in misura ancor più significativa, alla prosa, «dove (...) il lutto si ritaglia un suo spazio di svolgimento specifico», cfr. LIVRAGHI, *Il motivo* cit., in part. pp. 193-199.

(<sup>51</sup>) Fra i prelievi più significativi si veda soprattutto il risconto in *Amor mi sforça tanto ch'eo convvegno*, vv. 13-14: «Deh, per mio mal non ti mostrar crudele, / ché crudeltate en donna èe abominele», dei vv. 17-18 di *A forza convien*: «l'additi e schifi e tegna abominele / che così nella cosa sia crudele», in quanto la forma sincopata (*abominele*) non trova altre attestazioni se non ancora in Nicolò de' Rossi (altre due occorrenze e sempre in rima con *crudele*). Degni di nota sono poi i vv. 9-11 di *Al foco dov'èo ardo non scorre*: «E l'anema, che s'avede del furto / che fanno gl'ogli tòi sot'al velo, / conosse ben ch'el viver me fie curto», che riprendono in blocco i vv. 91-93 di *A forza mi conven*: «Tu sai, canzon, del furto / ché fece 'l volto coperto dal velo, perch'ì' temo che 'l viver mi sia corto».

sia l'identità del suo autore. Un'ipotesi che, per quanto trovi debole fondamento nell'analisi linguistica del testo,<sup>(52)</sup> risulta suggerita dal suo ambito di circolazione e trasmissione, rappresentato esclusivamente da testimoni riconducibili a tale area.<sup>(53)</sup>

DANIELE MEROLA

Università di Roma "Tor Vergata"

---

(52) Dal punto di vista linguistico, si può segnalare al v. 50 («gli spiriti che d'intorno la mira») il livellamento della terza persona plurale alla terza singolare, che è un tratto riscontrabile nelle varietà settentrionali antiche (cfr. G. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, trad. it. a c. di S. PERSICHINO, T. FRANCESCHI, M. C. FANCELLI, 3 voll., Torino, Einaudi, 1966-1969, vol. II, p. 256, e *Testi veneziani del Duecento e dei primi del Trecento*, a c. di A. STUSSI, Pisa, Nistri-Lischi editori, 1965, p. LXV).

(53) Quanto al contesto di allestimento – geografico e culturale insieme – di Mc<sup>1</sup> e Br R118 basti il rinvio a BARBI, *Studi sul canzoniere* cit., risp. pp. 8-31 e 52-63, mentre per quella di L122 si vedano le osservazioni di M. C. CAMBONI, *Un manoscritto miscelaneo di rime e prose volgari: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, conventi soppressi 122*, Università degli studi di Pisa, Scuola di dottorato in Studi italianistici, a.a. 2000-2001, pp. 51-64, secondo la quale il codice sarebbe stato confezionato in area veneta da un copista toscano, probabilmente senese. Manca invece uno studio su B<sup>2</sup> che consenta di ricostruirne con precisione l'ambito di provenienza; il copista è tuttavia ritenuto di probabile origine settentrionale in GANO DA COLLE, *Rime*, a c. di R. CESARO, Roma, Salerno editrice, 2022, pp. 118-119, a p. 119.

\*  
APPENDICE*Testimoni*

Mc<sup>1</sup> cc. 79<sup>v</sup>-80<sup>v</sup>; Br cc. 101<sup>r</sup>-102<sup>r</sup>; R118 cc. 145<sup>r</sup>-146<sup>v</sup>; L122 cc. 121<sup>v</sup>-123<sup>r</sup>; B<sup>2</sup> cc. 22<sup>v</sup>-23<sup>v</sup> (in calce a c. 23<sup>v</sup> il copista annota: «Il finimento o la licenza di questa canzone sta al principio della cart. 12.»).

*Ed. precedente*

G. ZACCAGNINI, *Le rime di Cino da Pistoia* cit., pp. 278-282.

*Discussione testuale*

La tradizione della canzone *A forza convien* si articola in tre rami: accanto a L122 e B<sup>2</sup>, che rappresentano le due principali linee di trasmissione, si colloca il gruppo costituito da Mc<sup>1</sup> R118 Br (a), che si dimostra sia per la comune omissione dei vv. 52-96, sia per l'accordo in errore in 48 *m'arpe* R118 Mc<sup>v</sup> *me arpe* Br *m'arse* Mc<sup>t</sup> vs *ma parue* L122 *maparue* B<sup>2</sup>. Sempre entro a, è poi individuabile un sottogruppo costituito da R118 Br, derivante da un medesimo antecedente (a<sup>1</sup>), per la lacuna dei vv. 39-42, originatasi per *saut du même au même* in punta di verso (38 *voll* R118 Br vs *crolli rel.*, 42 *voll*), nonché per le lezioni caratteristiche in 16 *ognun* R118 *ognhom* Br vs *ogni*, 29 *effetto* vs *rispetto*, 33 *qual* vs *quel* 46 *porti* Mc<sup>1</sup> *porte* vs *porto*. Venendo alla testimonianza di L122, essa risulta indipendente da a non solo perché trasmette la canzone integralmente, ma anche per una serie di errori suoi propri in 9 *credo* vs *chiedo* a + *chero* B<sup>2</sup>, 24 *uostra* vs *nostra* Mc<sup>1</sup> Br *che nostra* R118 B<sup>2</sup>, 51 *disira* vs *diserra* a + B<sup>2</sup> (: 48 *guerra* : 49 *afferra*); cui si può aggiungere in 8 *uccidi* vs *uccide* a + B<sup>2</sup> (non è invece da considerarsi erronea l'assenza al v. 1 del pronome personale *mi*, giacché la

misura del verso può essere regolarizzata ammettendo dialefe su *conviene*). Quanto al rapporto fra L<sub>122</sub> e B<sup>2</sup>, che pure riporta la canzone integralmente, e che pertanto risulta separato da a, se da un lato non si danno elementi congiuntivi, dall'altro si registrano lezioni che depongono a favore di una discendenza indipendente, configurandosi nei termini di errori di L<sub>122</sub> a fronte di lezioni genuine trasmesse da B<sup>2</sup> + a in 1, 9, 24, 51, e, in assenza di a, in 84 *merce* vs *mente*. Che né L<sub>122</sub> né a derivino da B<sup>2</sup> trova infine un ulteriore elemento di conferma nella mancata separazione, in quest'ultimo, dei vv. 2-3, 6-7, 24-25.

L'esistenza di un archetipo è garantita da almeno un guasto sicuro al v. 5, dove tutti i testimoni concordano nella lezione *v'atenda*, da respingere in quanto semanticamente incongrua: è infatti il poeta a non *attendere*, ossia a non *sperare* (cfr. *TLIO* s. v. § 1), che la donna divenga pietosa nei suoi confronti. Di un certo peso indiziario è poi l'inversione dei vv. 13-14 in L<sub>122</sub> B<sup>2</sup> Mc<sup>t</sup> (- a<sup>t</sup>), con conseguente salto della rima nella sirma (CDdEFeEFGG in luogo di CDdEeFEfGG), stante la plausibilità che tale perturbazione si sia prodotta all'altezza dell'archetipo e che a' abbia semplicemente ripristinato la corretta successione dei versi, peraltro suggerita dallo schema metrico.

In considerazione della probabile origine settentrionale della canzone, per la restituzione della veste linguistica si assume come base la testimonianza di L<sub>122</sub>, più prossima a tale area rispetto a quella di B<sup>2</sup>.<sup>(54)</sup>

### *Metro*

Canzone di cinque stanze a schema AbbC AbbC CDdEeFEfGG, più un congedo di sei versi. Rima ricca fra 20 *pietate* : 21 *crudeltate*, 24 *sicurtate* : 25 *biltate*, 28 *aspetto* : 29 *rispetto*, 66 *bianco* : 67 *fianco*; rima inclusiva fra 13 *dono* : 15 *perdono*, 82 *aventa* : 83 *spaventa*; rima derivativa 1 *spiri* : 5 *sospiri*, 40 *colpa* : 45 *acolpa*; rima siciliana 91 *furto* : corto 93

(54) Naturalmente, data la loro natura frammentaria, non possono essere prese in considerazione le testimonianze di Mc<sup>t</sup> Br Rn8.

I A forza convien ch'alquanto spiri  
 la voce dolorosa  
 per la pena angosciosa  
 che non cape nel cuor già quasi morto.  
 Non ch'io m'atenda, poscia di sospiri, 5  
 che diventi pietosa  
 con preghi l'orgogliosa,  
 conoscendo che m'uccide a gran torto;  
 ma perch'i' chero, Amor, giusto conforto  
 da te, che per rasion mi sostegna 10  
 nell'aurea dritta segna,  
 poi che tu m'hai condotto dov'i' sono.  
 O, se cotesto dono  
 mi nieghi, perch'ella non ti consente,  
 piacciati che 'l fallo vinca 'l perdono, 15  
 sì ch'ogni tuo servente  
 l'aditi e schifi e tenga abominele,  
 che così bella cosa sia crudele.

II Signor, tu mi mostrasti una leggiadra  
 in forma di pietate, 20  
 che senza crudeltate  
 all'inportuna voglia fingea pace;  
 e non mi dicevi: «questa è ladra,  
 ch'ha nostra sicurtate  
 e sua somma biltate 25  
 invola l'alma altrui, quando li piace».  
 Ond'i' sperava salute verace  
 in essa ch'ave' sì nobil aspetto:  
 di che, per tal rispetto  
 e anche per tenerti sempre fede, 30  
 lo disio che ti crede  
 mi costrinse a servirla tanto fermo,  
 che quel pensiero ogni virtù mi lede,  
 da ch'i' non trovo schermo  
 che mi difenda dal colpo mortale 35  
 ch'or mi consuma e chiuder non mi vale.

III I' conosco ben che 'l poter si fugge,  
 avegna che non crolli  
 gl'occhi gravati e molli  
 dal vano vagheggiar ch'ebber' in colpa; 40  
 e però maggior afanno mi strugge,  
 rimembrando chi'i' volli  
 seguir lor guardi folli,  
 a cui cagione la morte mi spolpa.  
 Né non basta la vista che m'acolpa, 45  
 ch'i' porto nella mente la figura  
 propria, netta e pura,  
 che m'aparve nel principio di guerra,  
 la qual soave aferra  
 gli spiriti che d'intorno la mira, 50  
 tutt'ora che l'ombra sopra gli diserra  
 e 'l spendor ch'ella gira,  
 immaginar mi fa la dolce luce  
 ch'a veder lei di botto mi conduce.

IV Girando muovo non so per che modo, 55  
 col viso a terra basso,  
 fra me dicendo: «Lasso!».  
 Del frutto che m'attossica m'ingegno,  
 freneticando non cerno né odo  
 de lo 'ntelletto casso: 60  
 giungo a passo a passo  
 nel conspetto dell'affatato segno:  
 chente allora nel color divegno,  
 non se 'l poria considerar persona;  
 ché 'l sangue m'abbandona 65  
 e io rimango stupefatto e bianco,  
 poscia mi fier nel fianco  
 nuova piaga dalle vaghe pupille,  
 ch'a ciascun guìço m'han fiacco e stanco;  
 e s'el fosse tal mille 70  
 da ch'io risurgo, punto non mi sperde,  
 sì m'alegra la pola fatta verde.  
 Davanti madonna consumo lena,

che quei che cominciaro  
 l'asalto ver me amaro, 75  
 naturalmente levano le ciglia:  
 quivi discende la chiarita serena,  
 col riso onesto e raro,  
 a tutti adorno e caro,  
 come creata fa per maraviglia. 80  
 E se fra gl'altri 'l diletto mi piglia,  
 ancor l'ardente fiamma non aventa,  
 ché l'ardir mi spaventa,  
 fallandomi la mente singulare,  
 sì che forse mi pare 85  
 orgoglio, ciò ch'a laude canterei,  
 non mi stringesse l'inpito d'amare.  
 Dunque, signor, tu dei  
 salvar l'onor che 'l gentil cor conserba  
 e consolar mia vita aspra e acerba. 90

Tu sai, canzon, del furto  
 che fece il volto coperto dal velo,  
 perch'i' temo che 'l viver mi sia corto,  
 digli: più non te 'l celo,  
 io mi parto dall'animo di quegli 95  
 che s'aviluppa ne' crespi capegli.

1 om. a B<sup>2</sup> pur c. B<sup>2</sup> mi c. a 5 posa B<sup>2</sup> 6 piatosa a<sup>1</sup> B<sup>2</sup> 8 uccidi  
 L122 9 credo L122 chiedo a amore L122 10 ragione (ragione R118) a  
 B<sup>2</sup> 11 om. aurea B<sup>2</sup> dretta a diretta B<sup>2</sup> insegna B<sup>2</sup> 12 condotto Mc<sup>1</sup>  
 Br 13 contesto B<sup>2</sup> Br (n espunta) 14 venga (in luogo di nieghi) B<sup>2</sup>  
 contesto B<sup>2</sup> Br (n espunta) 15 valor R118 16 ognun R118 ognhom Br  
 servidore B<sup>2</sup> 17 sciffi Br degni Mc<sup>1</sup> abomineuale L122 abomieuale Br  
 alchomeneuale B<sup>2</sup> 22 infortuna B<sup>2</sup> fignea Mc<sup>1</sup> giungha B<sup>2</sup> 23 la l. L122  
 24 che nostra R118 B<sup>2</sup> vostra L122 siantate R118 26 a altrui Br le R118 Mc<sup>1</sup>  
 Br 29 tale R118 Br B<sup>2</sup> effetto R118 Br 30 ancho R118 Br 31 desio  
 R118 Mc<sup>1</sup> 32 servirli R118 servella B<sup>2</sup> stremo B<sup>2</sup> 33 qual R118 Br quello  
 B<sup>2</sup> 34 schernio L122 35 chi L122 36 om. ch(e) B<sup>2</sup> cousunia R118  
 37 om. I(o) B<sup>2</sup> bene B<sup>2</sup> 38 chio Br volli R118 Br cholli B<sup>2</sup> 40 chel  
 bene L122 chebono B<sup>2</sup> 43 far R118 loro B<sup>2</sup> sguardi Br 44 spoglia R118  
 B<sup>2</sup> 45 n'accolpa R118 46 porti R118 Br porte Mc<sup>1</sup> 47 et n. R118 Br  
 Mc<sup>1</sup> 48 m'arpe R118 Mc<sup>1</sup> v (me arpe) Br n'arse Mc<sup>1</sup> princio L122 dela g. Br  
 di mia g. Mc<sup>1</sup> 49 lo quale B<sup>2</sup> 50 lo spirito R118 Br spirti Mc<sup>1</sup> B<sup>2</sup> miri B<sup>2</sup>  
 51 tutto Br disira L122 52 e lo s. B<sup>2</sup> 54 e ch'a veder B<sup>2</sup> 58 inunon

*giengnio* B<sup>2</sup> 59 *farnetichando* B<sup>2</sup> *vo* (in luogo di *non*) B<sup>2</sup> 60 *chiuso*  
 L122 62 *afezzato* L122 67 *posa* B<sup>2</sup> 69 *ciaschuno* B<sup>2</sup> *ma* B<sup>2</sup> *fianchato*  
 B<sup>2</sup> 70 *se foser* B<sup>2</sup> *mele* L122 72 *bella* B<sup>2</sup> (*l* espunta con un punto  
 sovrascritto e uno sottoscritto) 73 *man-zi* B<sup>2</sup> *cauno* L122 77 *quindi*  
 B<sup>2</sup> *isciende* B<sup>2</sup> 80 *fu* B<sup>2</sup> 82 *anchora* B<sup>2</sup> 83 *ardor* B<sup>2</sup> *pauenta* B<sup>2</sup>  
 84 *merce* L122 85 *forsi* L122 86 *la* (in luogo di *cha*) B<sup>2</sup> 87 *stringniesse*  
 B<sup>2</sup> *onpetuò* B<sup>2</sup> 88 *dunche* B<sup>2</sup> *meser* B<sup>2</sup> 89 *saluare* L122 *onore* L122 om.  
*cor* B<sup>2</sup> *serba* B<sup>2</sup> 91 *chanzona* B<sup>2</sup> *ilfurto* B<sup>2</sup> 94 *dili* B<sup>2</sup> 95 *quelli* B<sup>2</sup>  
 96 *nelli* L122 *capelli* B<sup>2</sup>





## SU DUE *GOFFI* SONETTI ATTRIBUITI A DANTE. ALCUNE NOTE LINGUISTICHE E TESTUALI

### *Abstract*

The sonnets *Quando 'l consiglio degli ucce' si tenne* and *Degli occhi di quella gentil mia dama* share, in addition to a rather limited manuscript tradition, a series of linguistic and stylistic anomalies that have raised doubts about Dante's authorship. This article aims to re-examine some formal elements that have been discussed in studies to date, often described – following Gianfranco Contini – as *chumsy*, in order to more accurately assess their meaning and significance.

*Keywords:* Dante Alighieri; Dante's *Rime*; Antonio Pucci; Caudate Sonnet; Early Italian Lyric



### *Introduzione*

Già nel 1939, nella sua prima edizione con commento delle *Rime* di Dante, Gianfranco Contini ricorreva all'aggettivo *goffo* per connotare il sonetto d'incerta paternità dantesca *Degli occhi di quella gentil mia dama*, trasmesso dal codice Escorialense (El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, e.III.23).<sup>(1)</sup> Nel solco di Contini, l'attributo è via via ricomparso nei maggiori studi ed edizioni successivi per indicare, di volta in volta, incoerenze morfosintattiche, sciatterie

---

(1) DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a c. di G. CONTINI, Torino, Einaudi, 1939, p. 201.

metriche, inadeguatezze stilistiche presenti nel testo.<sup>(2)</sup> Significativamente, lo stesso aggettivo è stato scelto da Claudio Giunta nel commentare un'altra rima dubbia di Dante, *Quando 'l consiglio degli ucce' si tenne*, che con *Degli occhi* condivide, oltre a una certa esiguità testimoniale (vedi *infra*), un elemento di natura prettamente testuale, e cioè l'indirizzarsi a un *tu* generico che, se il sonetto fosse davvero dantesco, costituirebbe un *unicum* nel panorama lirico dell'autore. Proprio l'improvviso uso del *tu* diretto – notoriamente «mossa più tipica della predicazione, della poesia popolareggiante e dei dialoghi della *Commedia*»<sup>(3)</sup> – ha portato a definire «goffa» l'apostrofe che compare al centro esatto del testo: «Or odi che nn'avenne» (v. 12).<sup>(4)</sup>

(2) Il riferimento è, fra gli altri, a L. LEONARDI, *Nota sull'edizione critica delle Rime di Dante a cura di Domenico De Robertis*, in «Medioevo romanzo», XXVIII (2004), pp. 63-113, a p. 88; M. GRIMALDI, *Sulle rime dubbie di Dante*, in «Rivista di studi danteschi», XVIII (2018), pp. 320-340, a p. 327; DANTE ALIGHIERI, *Le Opere*, vol. I, *Vita nuova. Rime*, a c. D. PIROVANO, M. GRIMALDI, intr. di E. MALATO, t. II, *Le rime della maturità e dell'esilio*, a c. di M. GRIMALDI, Roma, Salerno, 2019,

(3) *Ibid.*, p. 1372.

(4) DANTE ALIGHIERI, *Rime*, ed. commentata a c. di C. GIUNTA, Milano, Mondadori, 2014, p. 570 (per la citazione a testo; per il verso citato, vedi *infra*). *Goffa*, dunque, rispetto a una presunta maniera dantesca, pur nella difficoltà di circoscriverne una. Non a caso su questo aspetto ha insistito, come si ricorderà, Domenico De Robertis nel suo saggio preparatorio all'edizione delle *Rime* che dalla protagonista di *Quando 'l consiglio* prende il nome, *Riabilitazione di una cornacchia*: «Ma qual è la maniera autentica di Dante, che ci permette di separare la biada dal loglio? Esiste una maniera di Dante? Esiste un fattore comune a cui riportare, non dico la sua opera, ma le sue rime? (...) si dà una conformità di Dante a sé stesso?» (D. DE ROBERTIS, *Riabilitazione di una cornacchia*, in Carmina semper et citharae cordi. *Études de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti*, éd. par M.-C. GÉRARD-ZAI, P. GRESTI, S. PERRIN, P. VERNAY, M. ZENARI, Genève, Slatkine, 2000, pp. 281-290, p. 288). Com'è noto, le interrogative di De Robertis sono inserite all'interno di un'argomentazione che, al contrario di quella continiana, è tutta a favore della paternità dantesca del testo, sostenuta alla luce di un esame prettamente metrico-stilistico, al termine del quale conclude ironicamente che, pur ammettendo (per assurdo) che non sia stato Dante a scriverlo ma un suo imitatore, si sarebbe dovuto trattar

Oggi, alla luce di questo e di altri elementi, la questione della paternità dei due testi resta aperta, tanto che il più recente editore delle *Rime* ha preferito declassarli da “certi” a “dubbi” di Dante.<sup>(5)</sup> Nelle pagine che seguono ci si limiterà a ripercorrere rapidamente le principali osservazioni linguistico-stilistiche finora emerse intorno ai due sonetti, nel tentativo di metterle a sistema e valorizzarle nel rispettivo quadro attributivo.

### La lingua di *Quando 'l consiglio*

Per la celebre riscrittura dell'apologo esopico della cornacchia che si fa bella delle penne altrui per poi venire smascherata in pubblica sede, gli argomenti a favore e contro la paternità dantesca sono troppo noti per doverli riproporre ancora.<sup>(6)</sup> Ci si limita qui a ricordare che, se fosse rafforzata l'ipotesi di attribuzione a Dante, si tratterebbe del primo esempio di sonetto rinterzato con coda tristica nella poesia delle Origini (vv. 23-24):<sup>(7)</sup>

---

proprio di «un patito, un malato (acuto) dell'intertestualità». Da qui l'invito scherzoso all'amico Menichetti di prescrivere al malato «se può qualche medicina» (*ibid.*, p. 290).

(5) DANTE ALIGHIERI, *Le rime della maturità*, ed. GRIMALDI cit., pp. 1355-1358 (*Degli occhi*), 1367-1374 (*Quando 'l consiglio*).

(6) Per una sintesi aggiornata mi permetto di rinviare a F. CUPPELLONI, *Sull'attribuzione del sonetto "Quando 'l consiglio"*, in «Rivista di studi danteschi», XVIII (2018), pp. 184-200, anche per la discussione sugli eventuali rapporti fra i quattro codici relatori: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 184; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II IV 114 – entrambi attribuiscono il testo a Dante ma potrebbero risultare non del tutto indipendenti, nonché piuttosto infidi quanto ad attribuzioni –, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Med. Pal. 119; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II X 57 – che recano il testo adesposto.

(7) DANTE ALIGHIERI, *Rime*, ed. commentata a c. di D. DE ROBERTIS, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2005, p. 285, alla quale si rinvia anche per la discussione metrica del sonetto, che può essere interpretato sia con coda distica EF (e dunque come “sonetto ritornellato”, forma, questa sì, già attestata a tale altezza cronologica), sia con coda tristica dEE. In Dante, com'è noto, s'annoverano due casi di sonetti rinterzati (*O voi*

Quando 'l consiglio degli ucce' si tenne,  
 di nicistà convenne  
 che ciascun comparisse a tal novella;  
 e'lla cornacchia maliziosa e fella  
 pensò mutar gonnella, 5  
 e da molt'altri uccelli acattò penne,  
 e adornossi, e nel consiglio venne;  
 ma poco si sostenne,  
 perché pareva sopra gli altri bella.  
 E l'un domandò l'altro: «Chi è quella?», 10  
 sí'cche finalment'ella  
 fu conosciuta. Or odi che'nn'avenne.  
 Che tutti gli altri ucce' le fur dintorno,  
 sí'cche senza soggiorno  
 la pelâr sí, ch'ella rimase ignuda; 15  
 e l'un dicëa: «Vedi bella druda!»,  
 dicea l'altro: «Ella muda»;  
 e'ccosí la lasciaro in grande scorno.  
 Similmente divien tutto giorno  
 d'uom che'ssi fa adorno 20  
 di fama o di virtù ch'altru' dischiuda,  
 che spesse volte suda  
 dell'altru' caldo tal che poi aghiaccia.  
 Dunque beato chi per sé procaccia.

Già a una prima lettura linguistico-stilistica, il testo appare trapunto di formule di matrice canterina («*senza soggiorno*», v. 14, ecc.; anche nel congedo: «*beato chi (...)*», v. 24), per le quali sembra molto più economico pensare a stilemi del Trecento avanzato, e segnatamente al Trecento giullaresco, che a moduli schiettamente danteschi. Non a caso, è Antonio Pucci l'unico autore finora autorevolmente indicato in alternativa all'Alighieri, e ciò per varie ragioni: oltre all'alta frequenza, nel suo vasto *corpus* rimico, sia di analoghi sonetti sullo stesso schema (almeno nove tra i cosiddetti *Vangeli della Quaresima*), sia di apologhi morali ridotti in rima (alcuni con richiamo

---

*che per la via e Morte villana*) con base dell'ottava ABBA ABBA ma terzine CDC CDC e CDC DCD e rinterzo inserito regolarmente dopo ogni verso dispari nell'ottava e dopo il secondo di ogni terzina.

allo stesso Esopo),<sup>(8)</sup> sono appunto vari i lessemi e i fraseologismi che riportano a lui o a rimatori della sua "area".<sup>(9)</sup>

Fra questi elementi, metterà conto notare anzitutto la forma sincopata con *i* protonica *nicistà* del v. 2, forma ignota a Dante ma «cara al favolista Pucci», che è anche l'unico a impiegarla in poesia, salvo alcune occorrenze nel *Ristorato* di Canigiani.<sup>(10)</sup> Prediletta in cantari in ottava e poemi in terzine, la forma in esame s'attesta soprattutto nel *Centiloquio* (cfr. ad es. XXIX 1-2, accanto al prosintagma *or*: «or è di nicistà, ch'io dica, come / arrivarò color, che fur vincenti»). Allo stesso testo riconduce anche la parimenti interessante locuzione *mutar gonnella* del sonetto (v. 5), connotata in senso po-

---

(8) Pucci ricorre sovente all'apologo morale non solo in forma di sonetto (è il caso di *Mancando alla cicala che mangiare*), ma anche di canzone (come *Un gentiluom di Roma una fiata* e *Al tempo della Tavola Ritonda*, canzoni anch'esse probabilmente «ascrivibili a Pucci», cfr. U. LIMACHER-RIEBOLD, *Osservazioni sui cantari puccian: 'Bruto di Bertagna' e 'Gismirante'*, in *Il cantare italiano fra folklore e letteratura*. Atti del Convegno internazionale (Zurigo, 23-25 giugno 2005), a c. di M. PICONE, L. RUBINI, Firenze, Olschki, 2007, pp. 195-207, a p. 205). Molti apologhi sono contraddistinti da congedi moraleggianti affini a quelli di *Quando 'l consiglio* (cfr., tra gli altri, il congedo moraleggiante «Chi fa il chontradio, sserve del bastone» che suggerisce *Al tempo della Tavola Ritonda*, per cui si rinvia ad A. BETTARINI BRUNI, *Intorno ai cantari di Antonio Pucci*, in *I cantari: struttura e tradizione*. Atti del Convegno internazionale (Montreal, 19-20 marzo 1981), a c. di M. PICONE, M. BENDINELLI PREDELLI, Firenze, Olschki, 1984, pp. 143-60, a p. 148).

(9) Riprendo qui un'interessante formulazione di Alessio Decaria, impiegata nella relazione orale del convegno di cui si pubblicano gli atti nel presente volume.

(10) DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a c. di G. CONTINI, con un saggio di M. PERUGI, Torino, Einaudi, 1995, p. 278; l'attribuzione a Pucci è stata sostenuta prima in DANTE ALIGHIERI, *Rime della maturità e dell'esilio*, a c. di M. BARBI, V. PERNICONE, Firenze, Le Monnier, 1969, p. 703, e poi da M. MARTI, *L'edizione nazionale delle Rime di Dante Alighieri*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXIX (2002), fasc. 588, pp. 511-524, a p. 512, ed è ritenuta ancora plausibile da Giunta (DANTE ALIGHIERI, *Rime*, ed. GIUNTA cit., p. 572). Per le occorrenze della forma sincopata si rinvia al *corpus OVI* = Opera del Vocabolario italiano (95 occorrenze di cui 15 pucciane), a cui si rimanda anche per le edizioni dei testi citati, salvo diversa indicazione.

polare e arricchita del richiamo fonico ed etimologico col successivo *mudare* ("fare la muta", v. 17). Il *Centiloquio* fornisce infatti l'unica altra attestazione dell'espressione nell'accezione metaforica di "cambiare fazione", anch'essa in rima con *novella*: «Que' di Sorrenti, avendo la novella, / ch'eran con Carlo, ma malvolentieri, / subitamente mutaron gonnella» (XXV 8).

Passando al piano propriamente testuale, andrà osservata al v. 10 la *sermocinatio* introdotta dalla didascalia «e l'un domandò a l'altro», seguita dalla battuta di dialogo «Chi è quella?». Si tratta di un modulo performativo tipico della poesia popolare e canterina in cui, com'è noto, «la *vox populi* è introdotta nel corpo della narrazione da espressioni di tipo formulare che assumono il ruolo di segnali della sua presenza».<sup>(11)</sup> Non stupirà dunque che anche nella poesia narrativa pucciana la segnalazione dell'intervento commentativo avvenga di regola proprio tramite la didascalia fissa «diceva l'uno all'altro, dicendo l'uno all'altro». Si legga ad esempio il seguente passo del cantare dell'*Apollonio di Tiro*: «ché un cittadino l'altro domandava: / "Chi è costei, ché tanto vene adorna?" / (...) / onde la madre molto se ne scorna» (III 45 3-6), versi che, come ho avuto modo di mostrare in altra sede, rivelano un'ulteriore corrispondenza con il testo pseudo-dantesco, e cioè l'uso del verbo *scornarsi*, in italiano antico verbo piuttosto raro di cui compare in *Quando l consiglio* il derivato a suffisso zero *scorno* (v. 18).

<sup>(11)</sup> M. C. CABANI, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988, p. 100; per formule analoghe nella tradizione francese del tipo *dist l'un a l'autre*, cfr. almeno A. MICHA, *Le discours collectif dans l'épopée et dans le roman*, in *Mélanges de langue et de littérature du Moyen âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier (...) par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Genève, Droz, 1970, pp. 811-821, in part. p. 814. Inoltre, per la possibile corrispondenza intertestuale con la versione dell'apologo di Giovanni di Sheppey («dixerunt aves: "Que est ista (...)»», L. HERVIEUX, *Les fabulistes latins. Études de Cheriton et ses dérivés*, 5 voll., Paris, Firmin-Didot, vol. IV, 1896, p. 420), cfr. DANTE ALIGHIERI, *Rime*, ed. GIUNTA cit., p. 645.

A preannunciare la successiva *agnitio* della cornacchia rimasta in «grande scorno» è proprio la goffa apostrofe richiamata all'inizio, «Or odi che·nn'avenne» (v. 12). Se osservato con gli strumenti della linguistica testuale, il testo mostra qui una interessante successione di segnali discorsivi con funzione introduttivo-situativa: il cronodeittico riorientato *ora* – funzionale all'avanzamento della trama – e l'imperativo *odi*, che, com'è stato recentissimamente notato, può assumere anch'esso nella poesia antica il valore di vero e proprio connettore pragmatico.<sup>(12)</sup> Si tratta, anche in tal caso, di moduli tipici della *performance* canterina che poco paiono addirsi alla penna dantesca; lo stesso ammiccamento all'uditorio è d'altronde tratto assente nel Dante lirico: «Sarebbe l'unica volta in cui, nella poesia lirica, Dante si rivolge a un 'tu' generico».<sup>(13)</sup> Una sequenza analoga si rintraccia, tuttavia, in Cavalcanti, *S'io fosse quelli che d'amor fu degno*, v. 12: «Or odi maraviglia ch'el disia».<sup>(14)</sup>

Di natura schiettamente formulare è invece il sintagma «senza soggiorno» (v. 14), riempitivo metrico desematizzato senza alcun riscontro nei testi di sicura paternità dantesca. Se si esclude una sporadica occorrenza nel *Tesoretto*, *senza/senza soggiorno* risulta attestato in poesia soltanto da Boccaccio in poi, con una concentrazione

(12) Per la definizione di “cronodeittico riorientato”, ossia elemento che, pur intrinsecamente deittico, può essere usato nel testo narrativo senza tale valenza bensì con una funzione propulsiva nell'avanzamento della trama e che rinsalda la coerenza tematica, cfr. L. CIGNETTI, *Deissi*, in *Storia dell'italiano scritto*, a c. di G. ANTONELLI, M. MOTOLESE, L. TOMASIN, vol. V, *Testualità*, Roma, Carocci, 2021, pp. 259-295, in part. pp. 279-280. Su *odi*, verbo di percezione acustica usato all'imperativo per esprimere richiesta di attenzione da parte dello scrivente, in testi «con forte valore allocutivo», cfr. C. BAZZANELLA, *I segnali discorsivi*, in *Grammatica dell'italiano antico*, a c. di L. RENZI, G. SALVI, 2 voll., Bologna, il Mulino, 2010, vol. II, pp. 1339-1357, a p. 1344; R. COLUCCIA, *Segnali discorsivi nella antica poesia italiana, dai siciliani a Dante*, in «Studi di grammatica italiana», XLIV (2025), pp. 3-33, in part. p. 6.

(13) DANTE ALIGHIERI, *Le rime della maturità*, ed. GRIMALDI cit., p. 1372.

(14) *Poeti del Duecento*, a c. di G. CONTINI, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, vol. II, p. 545.

nei testi pucciani pari all'80% delle occorrenze nel *corpus* OVI, anche all'interno della stessa serie rimica del sonetto, *d'intorno* : *soggiorno* : *adorno* (serie in *-orno* non altrove attestata nelle *Rime* certe di Dante).<sup>(15)</sup>

Resta infine ancora da indagare la similitudine finale, ai vv. 22-23, «che spesse volte suda / dell'altru' caldo tal che poi agghiaccia», scena troppo «vivace» – secondo De Robertis – per essere frutto della penna di un canterino.<sup>(16)</sup> In tal caso, potranno risultare d'un qualche interesse due notazioni. La prima: un'immagine analoga ma con allusione esplicita al tema del plagio compare nel prologo in apertura del *Centiloquio*. Si tratta dell'unico luogo nella tradizione italiana antica, sondata attraverso repertori e archivi elettronici, in cui compaiono nello stesso giro sintattico *penne* e *sudori*:

per non cadere nel malvagio errore di coloro, che furtivamente l'altrui nome e fama s'appropriano, e l'altrui vigilie, e sudori sfacciatamente s'imborsano, quanto che nella fine, come al corbo addivene, privati rimangono delle penne del paone; nel principio di questa nostra Operetta volemo a quel singulare notevole e famoso [Giovanni Villani], da cui tolto avemo la materia d'essa, rendere il debito onore, che troppo esser non può. Adunque così cominceremo. (*Centiloquio*, prologo, § 1, ed. I. DI SAN LUIGI, pp. XCIX-CXII).<sup>(17)</sup>

<sup>(15)</sup> Dalla consultazione dell'omofonario in calce alle *Rime*, ed. DE ROBERTIS 2005 cit., emerge che l'unica serie rimica in *-orno* rappresentata nel *corpus* rimico dantesco sarebbe proprio quella attestata nel testo; al contrario serie rimiche strettamente affini a quella del sonetto si rintracciano altrove in Pucci e nella poesia popolare (oltre al passo citato a testo, cfr. ad es. *intorno* : *giorno* : *scorno*, in *Centiloquio*, LXXVI 98-99).

<sup>(16)</sup> DANTE ALIGHIERI, *Rime*, ed. critica a c. di D. DE ROBERTIS, 3 voll., Firenze, Le Lettere, 2002, vol. II, p. 1046. Per l'interpretazione dei versi in esame si rinvia anche alle *Rime*, ed. DE ROBERTIS 2005 cit., pp. 572 ss.

<sup>(17)</sup> Tuttavia, se è vero che il senso complessivo è il medesimo, come si noterà diversi sono gli animali in gioco: un *corbo* e non più una *cornacchia* («e'lla cornacchia maliziosa e fella», *Quando 'l consiglio*, v. 4), un *paone* e non più l'iperonimo «altri uccelli» («e da molt'altri uccelli acattò penne», *Quando 'l consiglio*, v. 6).

La seconda osservazione, di carattere testuale, attiene alla presenza reiterata nella chiusa del sonetto dell' indefinito *altrui*, in funzione pronominale e aggettivale («ch'altru' dischiuda», v. 21; «altru' caldo», v. 23). L' indefinitzza deittica di questo passo potrebbe essere ricondotta al cosiddetto pseudo-indefinito dantesco, ovvero alla tendenza di Dante a parlare per «indiffinita persona» ricorrendo ad aggettivi e pronomi indefiniti con referenti determinati. Strategia linguistica e testuale che, come ha recentemente osservato Luigi Spagnolo, si ravvisa anche in vari sonetti di dubbia paternità come il caudato *Iacopo, i' fui nelle neviccate alpi* (attribuito a Dante da un testimone, ma adespoto nell'altro), anch'esso suggellato da uno pseudo-indefinito («che cercar pensa per l'altrui valore», v. 11): «l'interpretazione dei passi in questione può riservare sorprese, essendo legata al principio dell'elasticità dello sforzo cooperativo, per cui il lettore è chiamato a cogliere l'allusione contenuta nel testo».<sup>(18)</sup>

A questa possibile forma di reticenza finale, forse motivata da cortesia nei confronti del reale destinatario del sonetto – con scambio della prima e della terza persona –, si lega anche la formula impersonale *beato chi*, formula metanarrativa d'ascendenza biblica e di funzione emotiva – registrata anch'essa nel repertorio di Cabani – inserita all'interno dell'espressione di carattere proverbiale «beato chi per sé procaccia» (v. 24). Com'è noto, formule narrative come questa si concentrano solitamente «nei punti più drammatici della storia», congelate in schemi praticamente fissi (*tristo/beato*).<sup>(19)</sup> E il nostro sonetto non fa eccezione.

<sup>(18)</sup> L. SPAGNOLO, *Lo pseudo-indefinito in Dante*, in «La lingua italiana. Storia, strutture, testi», XVII (2021), pp. 73-86, a p. 76, a cui si rinvia anche per l'edizione del testo citato (*ibid.*, p. 76). Ringrazio Luigi Spagnolo per la cortese segnalazione dell'articolo, che si pone nel solco di M. BARBI, «Non esser duro più ch'altri sia stato» (Inf. XXVII, 56), in *Id.*, *Con Dante e coi suoi interpreti. Saggi per un nuovo commento della Divina commedia*, Firenze, Le Monnier, 1941, pp. 324-329, già in «Studi danteschi», I (1920), pp. 137-142.

<sup>(19)</sup> CABANI, *Le forme del cantare epico-cavalleresco* cit., p. 80.

Sequenze formulari, costrutti cristallizzati, modi sentenziosi come quelli succintamente passati in rassegna paiono, nel complesso, rafforzare, almeno sul piano linguistico-stilistico, l'ipotesi Barbi-Contini-Marti con la precisazione, resa oggi possibile dagli strumenti della lessicografia e della linguistica testuale, nonché dalle nuove acquisizioni nel campo della filologia attributiva, che l'attribuzione non debba necessariamente riferirsi a Pucci ma piuttosto a un rimatore della sua stessa area.

### *La lingua di Degli occhi*

Anche per *Degli occhi* la paternità dantesca è tuttora *sub iudice*. In tal caso, la presunta "goffaggine" è stata variamente interpretata come segno di un esercizio dantesco giovanile, effetto di un imitatore (uno «scolaruccio stilnovista», secondo Contini),<sup>(20)</sup> o ancora di un rimatore di diversa provenienza geografica – forse settentrionale o toscano-orientale, secondo un'ipotesi recentemente avanzata.<sup>(21)</sup> Questo il testo secondo l'ultima edizione delle *Rime*:<sup>(22)</sup>

De gli occhi di quella gentil mia dama  
 esce una virtù d'amor sì pina,  
 ch'ogni persona ch'è là 'v'è s'inchina  
 a veder lei, e mai altro non brama. 4  
 Beltà e Cortesia sua dea la chiama,  
 e fanno ben, ché l'è cosa sì fina,  
 ch'ella non par umana, anti divina,  
 e sempre sempre monta la sua fama. 8  
 Chi l'ama come pò esser contento  
 guardando le virtù che 'n lei son tante!  
 E s' tu mi dici: «come 'l sai?», «che 'l sento». 11  
 Ma se tu mi dimandi e dici: «quante?»,  
 non ti so dire, ché non son pur cento,  
 anti più d'infinite ed altrettante. 14

<sup>(20)</sup> DANTE ALIGHIERI, *Rime*, ed. CONTINI 1939 cit., p. 201.

<sup>(21)</sup> GRIMALDI, *Sulle rime dubbie* cit., p. 330, per cui vedi *infra*.

<sup>(22)</sup> DANTE ALIGHIERI, *Le rime della maturità*, ed. GRIMALDI cit., pp. 1357-

Ora, com'è noto, il testo è attribuito a Dante in tre testimoni: nel codice della biblioteca dell'Escorial, nel Mezzabarba (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, it. IX. 191 [6754]) – suo *descriptus* – e nella Giuntina, la cui testimonianza è invece indipendente.<sup>(23)</sup> In particolare, nel codice Escorialense il sonetto si inserisce all'interno della «sequenza significativa» – come la definisce De Robertis –<sup>(24)</sup> che presenta analogo attacco incipitale, il che è forse dovuto al gusto e ai criteri di selezione del copista: *Neli oggi porta la mia dona amore; Dei oggi de quella gientil mia dama; Dei oggi de la mia dona se move.*<sup>(25)</sup> Quanto all'attribuzione, nonostante i manoscritti siano stavolta concordi, sussistono vari dubbi sulla paternità dantesca.<sup>(26)</sup> Fra gli elementi che non convincono, s'annoverano almeno: a) l'impiego del gallicismo *dama* (v. 1), assente nel Dante certo; b) la problematica serie rimica *pina : inchina : fina : divina* (vv. 2-7), secondo Contini «rima piuttosto umbra che siciliana»;<sup>(27)</sup> c) il «goffo superlativo» *sempre sempre* (v. 8), che co-occorre con l'espressione prosastica *montare la fama* (di qualcuno), tipica di cantari e volgarizzamenti;<sup>(28)</sup> d) la sciatta *sermocinatio* della sirma (vv. 9-14), con ripetizione del *tu*, anche come

(23) Si segnala anche la testimonianza della cosiddetta Giuntina Suttina, con correzioni e varianti di mano di Francesco Sadoletto, che reca l'incipit rimpastato «Da gli occhi belli di questa mia dama».

(24) DANTE ALIGHIERI, *Rime*, ed. DE ROBERTIS 2002 cit., II, pp. 974-976.

(25) *Oggi* «occhi» per palatalizzazione settentrionale del nesso secondario -CL-, su cui cfr. almeno L. TOMASIN, *Testi padovani del Trecento*, Padova, Esedra, 2004, § 56.

(26) «l'unanimità della peraltro esigua tradizione» fatica a giustificare «l'autenticità di questo "goffo" sonetto» (LEONARDI, *Nota sull'edizione critica delle Rime di Dante* cit., p. 88).

(27) DANTE ALIGHIERI, *Rime*, ed. CONTINI 1939 cit., p. 201.

(28) Si riportano di seguito tre esempi rappresentativi restituiti da una ricerca per co-occorrenze nel *corpus* OVI: «A chiarissima fama di gloria montò» (Valerio Massimo volgarizzato [redazione Va], c. 49v – ed. di lavoro a c. di V. LIPPI BIGAZZI); «dunque ciascuno di vivere ozioso / si guardi che in fama vuol montare» (GIOVANNI BOCCACCIO, *Teseida*, II, ott. 44, vv. 3-4); «Per la quale vittoria il duca di Brabante e suo paese montò in grande fama» (GIOVANNI VILLANI, *Nuova cronica*, VII 133).

particella proclitica (vv. 11-13), e vari effetti mimetici del parlato di gusto comico-realistico e popolare (si veda l'accumulo iperbolico «non son pur cento, / anti più d'infinite ed altrettante», vv. 13-14).<sup>(29)</sup>

La riabilitazione derobertisiana, anche in questo caso, contrappone argomenti notevoli osservando, ad esempio, che *dama*, se è assente nell'italiano di Dante, è però presente nel suo francese («autres dames», *À faux ris*, v. 5), e che la situazione finale del sonetto potrebbe essere accostata a quella di *Purg.* XIII 101 («e se volesse alcun dir “Come?”»).<sup>(30)</sup> Ma più interessante dal punto di vista linguistico (e non solo) è la presenza della rima in *-ina*, per la quale De Robertis allega il riscontro di *Vita Nuova*, 17, 3.

*Pina* (< PLENA), con riduzione del dittongo alla prima componente, è lezione della Giuntina – promossa a testo da Grimaldi e già accolta da Barbi –, in rima perfetta con *inchina* : *finà* : *divina*, mentre nei due testimoni settentrionali troviamo la serie rimica *piena* : *enchiena* : *fièna* : *divièna*, con dittongamento di tipo extra-toscano.<sup>(31)</sup> Ora, se fosse valida la serie con riduzione del dittongo *ie* > *i*, sul piano geolinguistico si tratterebbe di un elemento tipicamente mediano o settentrionale, benché non se ne possa del tutto escludere una compatibilità col fio-

---

<sup>(29)</sup> Cfr. almeno CECCO ANGIOLIERI, *Qualunqu'om vuol purgar le sue peccata*, v. 8 (*Poeti giocosi del tempo di Dante*, a c. di M. MARTI, Milano, Rizzoli, 1956, p. 191): «(...) allotta allotta sia arrotata. / Ma potresti già dicer: “Come 'l sai?”».

<sup>(30)</sup> DANTE ALIGHIERI, *Rime*, ed. DE ROBERTIS 2005 cit., p. 366. Aggiungo in margine che sarebbe forse interessante considerare il gallicismo all'interno del sintagma «mia dama» (v. 1), che è sintagma diffusissimo nella prosa d'ambito cortese, e in specie nella *langue* dei volgarizzatori, a certificare l'andamento narrativo-discorsivo del sonetto.

<sup>(31)</sup> Giunta (DANTE ALIGHIERI, *Rime*, ed. GIUNTA cit., p. 570) mette a testo *piena* dei codici Escorialense e Mezzabarba, mentre De Robertis postula il latinismo *plena* con *e* chiusa che sarebbe compatibile col sistema della rima siciliana (cfr. DANTE ALIGHIERI, *Rime*, ed. DE ROBERTIS 2005 cit., p. 366).

rentino duecentesco e, dunque, con la lingua di Dante.<sup>(32)</sup> Dal *corpus* TLIO si ricavano 40 occorrenze in poesia della forma *pino*, -a, tutte localizzate in testi di area umbromarchigiana e settentrionale; consultando le CLPIO, si rintracciano vari casi di omofonie -ina, -ena, prevalentemente in area toscana e settentrionale (vari esempi sono attestati, del resto, nello stesso Escorialense).

Ad area settentrionale (lombardismo sintattico, secondo Contini), ma anche toscana orientale e occidentale, rinvia pure il sintagma *pò esser* (v. 9), così come le forme con *e* atono che punteggiano il sonetto (*vertù*, vv. 2, 10, comune all'intera tradizione manoscritta; *enfinite*, v. 14, del ramo settentrionale). Non sconosciute al toscano ma ben diffuse in area settentrionale sono poi sia la sincope fra *s* e consonante in protonia in *s'tu* (v. 11; cfr. ROHLFS, § 137), sia la forma *anti* (vv. 7, 14) – caso unico nelle *Rime* dantesche – che si rintraccia con particolare concentrazione nelle stesse zone geolinguistiche precisate per *pina* (vedi *supra*).<sup>(33)</sup>

Alla luce di tratti come questi, in gran parte all'altro rispetto al fiorentino dell'età di Dante, vien quindi da chiedersi se si tratti soltanto di elementi da ascrivere alla complessa stratigrafia linguistica di copia che caratterizza i tre testimoni – e segnatamente l'Escorialense, sul quale, forse varrebbe la pena tornare –<sup>(34)</sup> o se invece

<sup>(32)</sup> Si rinvia in merito alle recenti considerazioni di G. FROSINI, *Il frammento Olschki (O) della Vita nuova*, in *La forma della scrittura. Studi in ricordo di Elettra Giacomi*, a c. di A. AGOSTINI, M. C. PAGNINI, Firenze, Edizioni Polistampa, 2020, pp. 25-41, in part. p. 33.

<sup>(33)</sup> Cfr. almeno A. CASTELLANI, *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1946-1976)*, 3 voll., Roma, Salerno, 1980, vol. I, p. 180.

<sup>(34)</sup> «il corpus di testi che va a comporre la sezione dei sonetti reca tracce compatibili con un sostrato di copia toscano-occidentale, mentre il corpus di testi che confluisce nella sezione delle ballate rivela connotati compatibili con un sostrato – come da perizia continiana – genericamente umbro-marchigiano; e forse più umbro che marchigiano, anche in considerazione del maggiore e più precoce interesse dell'Umbria verso la poesia lirica», R. CAPELLI, *Appunti sulla lingua del canzoniere Escorialense*, in *Il canzoniere Escorialense e il frammento marciano dello Stilnovo*, a c. di

essi possano dirci qualcosa *ex negativo* sull'autore (non fiorentino?) del testo. In questo senso, elementi come *pina* invitano a sviluppare sul piano linguistico quanto recentemente accennato da Grimaldi:

Certo, in teoria non si può escludere che un fiorentino della fine del Duecento possa aver usato in rima *pina* per *piena*. Anche perché c'è da considerare che, come spiega Castellani, «per i verseggiatori toscani della seconda metà del secolo XIII esisteva la possibilità d'usare in rima, oltre le forme siciliane, quelle collegate a particolari fenomeni fonetici di cui si avevano manifestazioni nella stessa Toscana». L'autore, quindi, potrebbe essere ancora Dante. Ma perché non pensare a un autore toscano orientale?<sup>(35)</sup>

FRANCESCA CUPELLONI  
Sapienza Università di Roma

---

S. CARRAI, G. MARRANI, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2009, pp. 49-121, alle pp. 50-51.

(35) GRIMALDI, *Sulle rime dubbie* cit., pp. 229-230. La citazione interna è tratta da A. CASTELLANI, *Grammatica storica della lingua italiana*, Bologna, il Mulino, 2000, vol. I, *Introduzione*, p. 507.



ANONIMATO, ATTRIBUZIONE, APPROPRIAZIONE:  
NOTE DALLA TRADIZIONE MANOSCRITTA  
DI DANTE E PETRARCA

*Abstract*

The essay explores the relationship between anonymous circulation, erroneous attribution and appropriation by analysing lyric poetry by “minor” poets, as found in manuscripts belonging to the shared tradition of Dante and Petrarch. By examining how lyric texts are intentionally appropriated through anonymity (as in Giovanni da Carpi’s manuscripts) and the potential reasons for the circulation of some texts anonymously, the essay considers the shared code, its iteration, and the tradition as multifaceted entities that shape the lyric field through their repetition in material (the manuscripts themselves) and immaterial forms, which exist independently of the authors’ names.

*Keywords:* Lyric; Anonymous; Appropriation; Dante; Petrarca



Parlando di lirica e soprattutto di lirica nella sua tradizione e circolazione manoscritta, anonimato, attribuzione e appropriazione si configurano come fenomeni inevitabilmente correlati. In particolare questi tre “movimenti” si ritrovano intrecciati indissolubilmente in quei casi in cui l’anonimato non avviene per caso, ma è anzi possibile tracciare una progressione verso quello che potremmo chiamare “anonimato artificiale” – ossia realizzato di proposito – che permette l’appropriazione del testo da parte di qualcun altro – una singola persona, o un ambiente, un circolo intellettuale – che quindi implicitamente falsifica, per così dire, l’attribuzione, sovente con un fine particolare. Tra Due e Cinquecento, in

quella che si potrebbe definire una cultura ad autorialità bassa, ossia tendente a non dovere o non volere necessariamente affermare la “proprietà” del testo da parte di un singolo autore, è possibile identificare una fenomenologia ambivalente, in relazione al “nome dell’autore”. Il che non significa che siamo di fronte a processi casuali o determinati da indifferenza per *chi* sia l’autore di un testo.<sup>(1)</sup> Si tratta infatti di un disinteresse per l’autore che, già dal Trecento, convive in maniera assai peculiare con l’autocoscienza, e quindi l’autorialità altissima, di poeti quali Dante e Petrarca, e anche con quella dei molti minori o minimi che sono decisamente interessati a registrare il proprio nome e a mettersi alla pari, in un *continuum*, con “i grandi”. L’analisi dei fenomeni relativi alla costruzione dell’autorità culturale di e in relazione a Dante nei manoscritti e nei primissimi volumi a stampa della lirica dantesca tra fine Duecento e prima metà del Cinquecento mostra come si tratti di fenomeni che si influenzano l’un l’altro: si tende a cercare di controllare la propria figura autoriale, di mettere ordine nella propria opera, perché si percepisce il pericolo della circolazione anonima e dell’attribuzione erronea, e si è consapevoli del modo in cui la circolazione dei testi abbia il potere non solo di modificare il messaggio dell’opera stessa, ma anche il progetto originario di controllo della propria autorialità, del proprio “ritratto d’autore”; insomma, nel caso di Dante ma anche di molti “minori”, siamo di fronte a un’auto-rappresentazione tanto più ricercata nella misura in cui si sa che essa viene ignorata se non alterata di proposito per altri fini. E uno dei modi in cui ciò accade è proprio attraverso il legame tra il nome dell’autore e un certo *corpus* di testi, inserito in un determinato contesto, in ecosistemi che ruotano attorno ad autori maggiori (Dante e Petrarca solitamente) op-

---

(1) Recentemente ha affrontato questo aspetto C. OTT, *Cambiare pelle. Soggettività e creatività nella poesia di Michelangelo*, Roma, Carocci, 2024, in part. pp. 23-60.

pure creano o ricreano una particolare comunità intellettuale.<sup>(2)</sup>

Attraverso l'analisi di alcuni manoscritti che conservano testi per noi del tutto anonimi o di dubbia attribuzione, o testi noti ma trasmessi come anonimi, è possibile riflettere sulle ricadute di quello che possiamo chiamare "contesto materiale" tanto su questioni più teoriche relative all'idea di autore e all'autorialità, quanto su problemi più strettamente filologici, quali la valutazione dell'autorevolezza di un testimone, come si possa trattare la costituzione di serie significanti ma *non* d'autore, e quindi che valore dare alla circolazione adespota e come affrontare l'appropriazione di testi in relazione al macro-testo lirico, quindi forme di interpolazione a livello di serie. È necessario specificare che si usa il termine "interpolazione" non per indicare corruzione in prospettiva ecdotica, ma piuttosto una forma di creatività che va a intervenire su un testo base modificandolo in modo tale per cui l'autore diventi incerto o anzi l'interpolatore si faccia autore o co-autore.<sup>(3)</sup>

---

(2) L. BANELLA, *Rewriting Dante. Lyric Books and Cultural Authority in Medieval and Renaissance Italy (ca. 1290-1550)*, Oxford, Oxford University Press, i.c.s. Seguendo la circolazione delle rime di Dante, emerge che più che la selezione dei testi, è il ruolo di Dante e del suo nome che determinano diversi ritratti del "Dante lirico". Per quanto riguarda l'autorialità di Dante, cfr. A. R. ASCOLI, *Dante and the Making of a Modern Author*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008; E. BRILLI, G. MILANI, *Vite nuove. Biografia e autobiografia in Dante*, Roma, Carocci, 2021; M. GRAGNOLATI, *Trasformazioni e assenze: la performance della Vita nova e le figure di Dante e Cavalcanti*, in «L'Alighieri», 35 (2010), pp. 5-23 (poi in *Dante the Lyrical and Ethical Poet. Dante etico e lirico*, a c. di Z. BARAŃSKI, M. McLAUGHLIN, London, Legenda, 2010, pp. 74-91); M. GRAGNOLATI, *Authorship and Performance in Dante's Vita nova*, in *Aspects of the performative in medieval culture*, a c. di M. GRAGNOLATI, A. SUERBAUM, Berlin, De Gruyter, 2010, pp. 123-140.

(3) Cfr. almeno R. J. TARRANT, *Towards a Typology of Interpolation in Latin Poetry*, in «Transactions of the American Philological Association», 126 (1987), pp. 281-298; ID., *Texts, Editors, and Readers. Methods and Problems in Latin Textual Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, in part. pp. 85-104; H. WEAVER, *Interpolation as Critical Category*, in «New Literary History», 53 (2022), fasc. 1, pp. 1-32; EAD., *Experimental Histories. Interpolation and the Medieval British Past*, Ithaca, Cornell University Press,

Secondo la teoria della lirica, l'appropriazione sarebbe uno degli elementi fondamentali per definire il genere lirico in maniera trans-storica. La deissi vuota o aperta verso la realtà circostante che troviamo nella lirica in prima persona viene di volta in volta abitata e quindi riappropriata, ed è così che il testo lirico può diventare un evento. Derek Attridge, analizzandone gli aspetti performativi, ha messo in luce come la poesia sia un evento ripetibile ma mai esattamente uguale nelle sue ripetizioni, piuttosto che un oggetto materiale, o perfino un oggetto ideale: un evento in tempo reale, così che, se qualcuno non legge la poesia in tempo reale – a voce alta o in una rappresentazione mentale del discorso orale – può leggerla come un testo letterario di un qualche tipo ma non come poesia.<sup>(4)</sup> Se facciamo reagire questa peculiarità della lirica e del manoscritto lirico, da intendersi come evento esso stesso, con le questioni relative all'autorialità e all'autorità culturale, mi pare chiaro che avere la possibilità di creare un ecosistema-libro in cui sia possibile *diventare* Dante o Petrarca, o almeno un sodale di Dante o Petrarca, poteva avere un valore intellettuale, ma anche pratico, ossia sociale o propriamente politico. Insomma, l'anonimato e l'attribuzione ad autore diverso da quello reale non sempre sono un errore o un guasto della tradizione. Talvolta siamo di fronte all'appropriazione del testo da parte di qualcun altro, e questo appunto trova terreno fertile soprattutto nella lirica per le caratteristiche del genere stesso e della sua trasmissione, che tra medioevo e Rinascimento avviene sempre in collezioni multi-autore.

---

2024; A. COMBES, M. SZKILNIK, *Introduction. Qu'est-ce qu'une interpolation?*, in *Le Texte dans le texte. L'interpolation médiévale*, a. c. di A. COMBE, M. SZKILNIK, Paris, Garnier, 2013, pp. 11-13, <https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-1128-1.p.0007>; A. BUTTERFIELD, *Enté: A Survey and Reassessment of the Term in Thirteenth- and Fourteenth-Century Music and Poetry*, in «Early Music History», 22 (2003), pp. 67-101.

(4) D. ATTRIDGE, *The Experience of Poetry: From Homer's Listeners to Shakespeare's Readers*, Oxford, Oxford University Press, 2019, pp. 1-2.

\* \* \*

Le pratiche di antologizzazione e annotazione di Giovanni da Carpi (sec. XV) sono esemplari per apprezzare i processi di appropriazione lirica attraverso il contesto materiale. Usiamo come esempio il codice Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 721 (Mg17), da lui copiato e datato 1448 (c. 83r) e 1450 (c. 150v). Giovanni raccolse in questo volume testi di Petrarca, Dante e altri stilnovisti, e rime dal Due al Quattrocento, insieme a *carmina* e opere in latino (testi umanistici, *Ars amandi* e *Remedia amoris* di Ovidio).<sup>(5)</sup> La collezione lirica è introdotta da sei testi, sonetti composti nello stile petrarchista eclettico tipico del Quattrocento, che, come suggerito da Domenico De Robertis, devono essere attribuiti a Giovanni. Quel che rende particolarmente significativa la costruzione di questa antologia è decisivo il fatto che i testi siano tutti, o quasi, anonimi, è la rubrica iniziale:

Soneti perpulchri et de aliis electi incipiunt, in honorem Lucretiae Bonisiae venetae, forme [*sic*] et virtute italicae decoris, per Iohannem Carpenssem C. in eternum deditum (c. 1r).

La rubrica ci dice che la raccolta è per Lucrezia Bonisia, la donna amata da Giovanni, che probabilmente diventò sua moglie. L'intervento in prima persona però non termina qui: nel codice Magliabechiano, infatti, Giovanni usa piccoli cuori al posto della parola *cuore/core* (*sic!*) la maggior parte delle volte in cui essa appare nei componimenti poetici (alle volte con una piccola

---

(5) Descrizione del manoscritto con regesto del contenuto in *LIO*: [https://www.mirabileweb.it/manuscript-rom/firenze-biblioteca-nazionale-centrale-magl-vii-721-manuscript/LIO\\_138380](https://www.mirabileweb.it/manuscript-rom/firenze-biblioteca-nazionale-centrale-magl-vii-721-manuscript/LIO_138380) (a c. di A. M. BETTARINI Bruni). Su Giovanni da Carpi cfr. R. MODONUTTI, *Iohannes Carpensis*, in *C.A.L.M.A. Compendium Auctorum Latinorum Medii Aevi*, vol. VIII, t. II, a c. di M. LAPIDGE, S. NOCENTINI, F. SANTI, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2024, pp. 194-195. Fondamentale il saggio di D. DE ROBERTIS, *Iohannes Carpensis / Giovanni da Carpi*, in *Tradizione classica e letteratura umanistica. Per Alessandro Perosa*, a c. di R. CARDINI, E. GARIN, L. CESARINI MARTINELLI, G. PASCUCCI, 2 voll., Roma, Bulzoni Editore, 1985, vol. I, pp. 255-296.

corona), così che tutta la collezione viene riconfigurata come messaggio d'amore per Lucrezia. Ogni cuoricino ci riporta alla mente l'individualità di Giovanni, si collega implicitamente alla rubrica iniziale, e quindi il così detto "io lirico" si identifica con Giovanni, mentre le diverse voci autoriali, appiattite dall'anonimato e introdotte dai suoi stessi sonetti (anonimi), diventano una sola, pur allo stesso tempo non perdendosi. Con Giovanni da Carpi non siamo soltanto in un contesto di autorialità bassa, come altri casi quattrocenteschi più o meno coevi quali *La Nicolosa bella*, dove testi di altri vengono tessuti per creare una nuova opera, o la raccolta di rime del codice Isoldiano, che crea un ecosistema trans-storico per leggere la poesia contemporanea.<sup>(6)</sup> La trasmissione anonima dei testi qui è strumentale all'effetto desiderato, ossia creare una voce collettiva (*de aliis*) che possa cantare per Lucrezia, e che Giovanni fa sua collettivamente: egli "abita" tutti i testi come se ne fosse l'autore. E, mettendo il *suo* nome in testa, crea non proprio un falso, ma spinge fortemente il lettore verso la percezione che tutto quel che leggiamo sia suo. L'effetto è intensificato dalla presenza dei disegni, che potremmo chiamare *graffiti*, che percorrono tutto il libro e ricordano costantemente la presenza di Giovanni come autore. Non siamo di fronte a una collaborazione tra individui, ma a una forma di *autorialità condivisa* creata da Giovanni per sé stesso, che ritorna anche nella sua copia dei *Rerum vulgarium fragmenta* (Berlin, Staatsbibliothek, Hamilton 495) dove il nome Lucrezia e la parola *angelica* in ogni sua occorrenza vengono messi in rilievo con coroncine o ricopiandoli in rosso sul margine, così

<sup>(6)</sup> C. MONTAGNANI, *La festa profana. Paradigmi letterari e innovazione nel Codice Isoldiano*, Roma, Bulzoni, 2006; F. FLORIMBII, *Ancora sulla Nicolosa bella: novità sul testo e sull'interpretazione*, in *La tradizione Prosimetrica in Volgare Da Dante a Bembo*. Atti del Convegno internazionale di studi (Venezia, 26-27. Giugno 2023), a c. di M. FAVERETTO, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, pp. 171-184 (<https://doi.org/10.30687/978-88-6969-821-7/012>), con bibliografia progressa.

che la donna amata da Giovanni viene cantata attraverso Petrarca, che diventa una sorta di pupazzo del ventriloquo Giovanni.<sup>(7)</sup>

\* \* \*

Vorrei ora passare a casi in cui i testi non sono attribuibili, per guasti della tradizione o forse per volontà degli autori o dei compilatori delle antologie. Il codice Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 1060 (Mg1) offre esempi di circolazione anonima di testi noti, di attribuzioni errate, e di anonimi veri e propri. Va innanzi tutto rilevato che non si tratta di un manoscritto "normale", ma di un quadernetto che contiene una piuttosto cospicua raccolta di liriche del Due-Trecento, copiate su fogli di riuso, provenienti probabilmente da un corposo registro di conti. Alcune delle scritture contabili sono datate agli anni '60 del Trecento, mentre i componimenti poetici sono probabilmente inseriti più tardi, alla fine del secolo, e copiati da una mano principale, toscana, che lavora in due fasi che individuano una serie più organica di testi di Dante e dei contemporanei, e una seconda con testi del Due e Trecento, Petrarca, e molti altri adespoti o del tutto anonimi.

In questo testimone, appartenente alla tradizione veneziana delle *Rime* e imparentato col canzoniere Escorialense (El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de el Escorial, e.III.23), Dante e gli stilnovisti hanno un ruolo di primo piano in entrambe le sezioni; nella seconda, meno compatta, sono accompagnati da autori più antichi e più recenti: abbiamo ad esempio Onesto da Bologna (di cui il Magliabechiano è testimone unico per alcuni componimenti)<sup>(8)</sup> e Petrarca.

(7) Su questo codice e l'autorialità condivisa cfr. BANELLA, *Rewriting Dante* cit; e sull'appropriazione autoriale di Giovanni in relazione alla performatività dei testi lirici, cfr. EAD., *Singing in Another Voice: Rewriting, Notation, and Annotation as Authorship*, in «Modern Language Notes», 141 (2026), pp. 62-75.

(8) Vd. il contributo di Federico Ruggiero in questo stesso volume.

Nel complesso, non si tratta di un'accozzaglia senza alcun ordine, ma di un'antologia minima: la selezione deve derivare da una raccolta probabilmente più ampia, riconoscibile soprattutto nella prima sezione, più chiaramente strutturata.<sup>(9)</sup>

Il contesto materiale in cui leggiamo questi lacerti di antologia, ci può permettere di caratterizzarli come *tracce*, ossia testi conservati in un supporto estemporaneo, copiati in spazi lasciati bianchi in libri o documenti, secondo la riconfigurazione della categoria di *traccia* proposta da Maddalena Signorini. Nel Trecento italiano questa tipologia di trasmissione si amplia e diventa un modo peculiare di far circolare e conservare la letteratura volgare alle soglie del libro.<sup>(10)</sup> Il supporto, umile e di natura precaria, non collima però con una selezione di testi che, soprattutto nella prima parte, potremmo definire elitaria: testi antichi, ricercati, selezionati e ordinati. Abbiamo quindi in questo testimone una dialettica alto/basso, che si intreccia con quella scrittura/oralità. Infatti, il testo con tratti linguistici veneti più chiari (*Sottan bel cesto dederà uerdetta*, c. 6v), decisamente popolare, fa venire il sospetto che sia stato trascritto a partire dall'oralità o dalla memoria più che copiato, e che quindi sia legato a forme di trasmissione al di fuori del libro. Questo complesso di elementi si lega a doppio filo alla valutazione dei testi che il codice contiene: mai analizzato davvero nella sua essenza ambivalente, il manoscritto Magliabechiano è considerato un importante collettore nella tradizione di diversi autori, mentre il resto dei suoi testi, non attribuiti o non attribuibili, è stato ignorato.

---

<sup>(9)</sup> Sul codice, cfr. scheda *LIO* con regesto completo e bibliografia fondamentale: [https://www.mirabileweb.it/manuscript-rom/firenze-biblioteca-nazionale-centrale-magl-vii-106-manuscript/LIO\\_137652](https://www.mirabileweb.it/manuscript-rom/firenze-biblioteca-nazionale-centrale-magl-vii-106-manuscript/LIO_137652) (Alessio Decaria); e BANELLA, *Rewriting Dante* cit.

<sup>(10)</sup> M. SIGNORINI, *Sulle tracce di Petrarca. Storia e significato di una prassi scrittoria*, Firenze, Olschki, 2019.

Vorrei quindi brevemente soffermarmi sulla serie di testi anonimi contenuta nella seconda sezione del manoscritto (cc. 15r-21v), e in particolare quella del tutto adespota che inizia in un nuovo fascicolo, ossia l'ultima parte della sezione meno sistematica del manoscritto.

<p><i>Quanto s'adorna honor vostra beltate</i> (b, ante 1324, Mem. 151) <i>Chi s'umilia d'amare</i> (b) <i>Morte per luce suo devota tolta</i> (b) [Guido Cavalcanti], <i>Biltà di donna</i> <i>e di saccente core</i> Onesto da Bologna, <i>L'anema è</i> <i>creatura virtùata</i> Onesto da Bologna, <i>One cosa te-</i> <i>rena quanto saie</i> [Onesto da Bologna?], <i>Ragione e</i> <i>vedimento dé avere</i> [Onesto da Bologna?], <i>Non si for-</i> <i>merà alcuno ordinamento</i> <i>Re alto cristo di verbo incarnato</i> (s) <i>Voi chavalieri che dottando tremate</i> (s) <i>Nostri fratri doni maravigliano</i> (s)</p> <p>-----Fine del fascicolo-----</p>	<p>[Folgoré da San Gimignano?], <i>Fior di virtù sí è gentil coraggio</i> [Guido Guinizzelli], <i>Omo ch'è sag-</i> <i>gio non corre leggero</i> [Dante Alighieri], <i>Io mi credea del</i> <i>tutto esser partito</i></p> <p><b>12 sonetti anonimi</b> [Guittone d'Arezzo], <i>Che bon Dio</i> <i>sommo sia creatore</i></p> <p><b>3 sonetti anonimi</b> [Dino Compagni, a Guido Guinizzelli?], <i>Non vi si monta per iscala</i> <i>d'oro</i> [Francesco Petrarca], <i>I' vidi in</i> <i>terra angelici costumi</i> Rvf 156 [FP], <i>Amor che meco al buon tempo</i> <i>ti stavi</i> Rvf 303 [FP], <i>Rotta è l'alta colonna e 'l verde</i> <i>lauro</i> Rvf 269 [FP], <i>La donna che 'l mio cor nel</i> <i>viso porta</i> Rvf 111 <i>Doi ochi ladri me consuma el core</i> (b)</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

La serie di dodici sonetti anonimi è composta da testi parenetici, moralizzanti o generalmente amorosi, che sono per lo più in tenzone o comunque si richiamano l'uno con l'altro per scelte lessicali e formali. Sono caratterizzati da uno stile che punta ad essere elevato, con una ricerca di preziosismo sintattico e lessicale: abbiamo, ad esempio, in molti casi la ripresa, all'inizio di un nuovo verso, dell'ultima parola del verso precedente, l'uso del poliptoto e di rime ricche anche interne. Leggiamo i primi due versi e la fine del primo testo di

questa serie e la prima parte del secondo (in trascrizione diplomatica, cc. 15v-16r).

1.

P(er) forza **damoroso pensame(n)to**  
 contento stete il miocor amirare  
 (...)

Chasse **dispoglia auoglia** eo morte chegio  
 che deggio fonte di sauer laudata  
 uer la spie<da>tata fare chimoro etpeggio

2.

Ditalsentenza dare inme no(n)sento  
 arghome(n)to sauer sicome pare  
 chessi conuegna atalproponime(n)to  
 chapiacime(n)to fu uoj dimandare  
 et cio chidicho no p(ro)ual consento  
 mao talento di conforto dare  
 (...).

Le quartine del primo sonetto si arrischiano in una descrizione della bellezza dell'immagine della donna che appare nella mente e che supera un'opera d'arte (si parla di *intagliamento* quindi il riferimento è a un'incisione in bassorilievo su legno o pietra). Non si tratta di testi di qualità particolarmente bassa e, ad esempio, in questo piccolo *specimen*, si vede un parallelismo con Giacomo da Lentini che si ritrova anche in Guido Novello da Polenta, in un reticolo di testi che riguardano l'immagine della donna:

Giacomo da Lentini, *Poi no mi val merzé né ben servire*, vv. 42-45<sup>(1)</sup>

(...)

e fami star sovente

la mente – **d'amoroso pensamento:**

non aggio abento, - tanto 'l cor mi lanza

co li riguardi degli occhi ridente.

<sup>(1)</sup> *I poeti della Scuola siciliana*, ed. critica con commento dir. da C. DI GIROLAMO, 3 voll., Milano, Mondadori, 2008, vol. I, GIACOMO DA LENTINI, *Rime*, ed. critica con commento a c. di R. ANTONELLI, p. 322.

Guido Novello da Polenta, *Ogne delecto e bene*, vv. 9-12<sup>(12)</sup>

(...)

che sopr'onne desio me tene alzata

la mente **d'amoroso pensamento;**

po' sì zoioso abento

l'anema, ch'è nel cor, receve e sente

(...).

È interessante notare che la quartina richiama Guido Orlandi, *Partire amor nonn oso*: «d'amor, amando, **nudo mi dispoglia / pensando che la voglia** / d'amor vi sia cangiata» (vv. 30-32).<sup>(13)</sup> Insieme alle movenze retoriche già descritte, mi pare ulteriore indice di come questi testi condividano le caratteristiche di quell'ambiente fiorentino arcaicizzante della seconda metà del Duecento: a mio avviso questi testi costituiscono un gruppo omogeneo e, se la natura stessa dell'essere in tenzone fa sì che non si possa trattare di un solo autore, siamo certamente di fronte a un gruppo compatto di poeti che possiamo ipotizzare duecenteschi di area toscana, che mi pare si possa dire abbastanza tranquillamente che avessero letto e assorbito la tradizione lirica aulica, e anche quella più locale, con un uso del codice lirico non banale, e che sono antologizzati insieme ad alcuni dei maggiori – Dante *in primis*.<sup>(14)</sup> Testi che sono passati inosservati perché non attribuiti e non immediatamente attribuibili.

\* \* \*

Passiamo quindi ad analizzare una piccola serie organica e quasi del tutto anonima conservata nel codice Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1100 (sec. XV *in.*, R100), un'antologia assai vasta che rappresenta l'orgoglio della

<sup>(12)</sup> D. DE ROBERTIS, *Il Canzoniere Escorialense e la tradizione «veneziana» delle rime dello Stil novo*, Torino, Loescher-Chiantore, 1954, p. 217

<sup>(13)</sup> V. POLLIDORI, *Le rime di Guido Orlandi (edizione critica)*, in «Studi di Filologia italiana», LIII (1995), pp. 55-202, a p. 99.

<sup>(14)</sup> Uno studio con edizione di questi testi è in preparazione da parte di chi scrive.

città di Firenze e della sua cultura per come si poteva esprimere attraverso la produzione lirica e la sua antologizzazione ordinata. Si tratta di un codice cartaceo, scritto in *mercantesca* da un "copista a prezzo", Giovanni Campiobbesi, e appartenuto a un farsettaio, Stefano di Cione delle Dote o delle Grandote, identificato da Marco Corsi nel catasto del 1427.

L'individuo (o il gruppo) che ha ideato questa raccolta, probabilmente ereditata da fonti precedenti, sceglie una classificazione per autore. Il manoscritto si apre con una versione idiosincratca dei *Rerum vulgarium fragmenta*: 183 testi che si possono ricondurre alla "forma Chigi", ma che sono completamente disordinati, tanto da far sospettare una qualche forma di riordinamento, la cui logica non pare però perspicua. Seguono testi di corrispondenti di Petrarca (Lancillotto Anguissola e Bruzio Visconti); le diciannove canzoni di Dante (uno dei due soli manoscritti ad averle tutte); componimenti di Sennuccio del Bene e Boccaccio. I ventidue sonetti di Boccaccio sono, come noto, la più ricca testimonianza in un codice antico e possono essere suddivisi in due gruppi, che collegano e fondono i modelli rappresentati da Petrarca e Dante: una prima sequenza descrive un amore tormentato in stile petrarchesco ed è arricchita da riflessioni sulla poesia; una seconda, meno coesa, è vicina alla poetica degli stilnovisti nei suoi toni salvifici ma anche più negativi. Troviamo poi le poesie di Riccardo, Franceschino e Matteo degli Albizzi, e una nutrita serie di autori vari, accuratamente identificati dalle rubriche.<sup>(5)</sup>

Naturalmente non tutte le attribuzioni sono corrette, ma la struttura dell'antologia ci dà un quadro chiaro: la selezione, pur eterogenea, trova un tratto unificante nelle

<sup>(5)</sup> Regesto completo su *LIO*: [https://www.mirabileweb.it/manuscript-rom/firenze-biblioteca-riccardiana-1100/LIO\\_110175](https://www.mirabileweb.it/manuscript-rom/firenze-biblioteca-riccardiana-1100/LIO_110175) (a c. di A. M. BETTARINI BRUNI), a cui si rimanda per i dati e la bibliografia fondamentale. Il ms. è riprodotto online: [http://teca.riccardiana.firenze.sbn.it/index.php/?option=com\\_tecaviewer&view=showimg&myId=c68d1773-6503-41bf-bd47-c302c70b8ffi&search=](http://teca.riccardiana.firenze.sbn.it/index.php/?option=com_tecaviewer&view=showimg&myId=c68d1773-6503-41bf-bd47-c302c70b8ffi&search=).

relazioni tra gli autori, siano esse poetiche – vale a dire puramente letterarie e ideali – all'interno della tradizione e della comunità lirica trans-storica, o sotto forma di legami personali concreti: Petrarca e i suoi corrispondenti, Petrarca e Boccaccio, Dante e Sennuccio (forse), Petrarca e Sennuccio, gli Albizzi tra loro, ma anche come corrispondenti del Petrarca, e via dicendo. Firenze, con i suoi autori principali, è al centro di questo universo.<sup>(16)</sup>

Questo manoscritto costruisce una storia della poesia fiorentina sulla scia di Petrarca e Dante (e Boccaccio). Oltre all'influenza determinante della *Commedia*, che come noto ha plasmato la poesia del Trecento e in particolare la lirica, l'analisi dei testi mostra influenze orizzontali tra le voci minori: Corrado Calenda e Alessio Decaria possono quindi parlare di un canone destabilizzato che non si traduce solo nell'imitazione delle figure maggiori, ma anche in una fertilizzazione incrociata tra autori contemporanei.<sup>(17)</sup> Aggiungerei che antologie come questa ci permettono di studiare processi imitativi non-lineari e collettivi, che per quanto riguarda la lirica materializzano un codice che non è paragonabile al "Petrarca lessicalizzato" dei secoli a venire, ma è un codice condiviso, quello che fa rispondere Cino dicendo (vv. 1-2; 5-6),

Qua' son le cose vostre ch'io vi tolgo,  
 Guido, che fate di me sì vil ladro?  
 (...)  
 Guardate ben, chéd ogni carta volgo:  
 se dite il vero, i' non sarò bugiadro.<sup>(18)</sup>

<sup>(16)</sup> Per il concetto di "comunità lirica" e specialmente nella tradizione italiana, cfr. introduzione e i saggi raccolti in *Invention, Re-enactment, Exchange: Lyric Communities in Medieval and Early Modern Italy*, a c. di L. BANELLA, F. GIUSTI, «Italian Studies», 80 (2025), fasc. 2.

<sup>(17)</sup> RICCARDO DEGLI ALBIZZI, *Rime*, a c. di A. DECARIA, Firenze, Cesati, 2015, p. 23; C. CALENDIA, *Dante e i poeti del Tre e Quattrocento*, in "Per correr miglior acque ...". Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio. Atti del Convegno (Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999), 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 2001, vol. I, pp. 415-441.

<sup>(18)</sup> *Poeti del dolce stil novo*, a c. di D. PIROVANO, Roma, Salerno Editrice, 2012, pp. 602-603.

Un codice che è iterato non solo nella creazione di nuova poesia ma anche nella sua circolazione e trasmissione: i due processi – creazione e circolazione, riproduzione testuale del codice lirico e riproduzione nel senso di copia dei testi in raccolta – vanno di pari passo. Questo manoscritto ristabilisce tuttavia una gerarchia, almeno dal punto di vista storiografico, catalogando gli autori in serie, dai maggiori ai minori ai minimi. Dante, come ci si aspetta in questo momento, non è più al primo posto, che è occupato invece da Petrarca. Tuttavia Dante sembra essere necessario innanzitutto per fondare l'identità fiorentina, come grande padre della cultura volgare, e più specificamente della tradizione poetica, così che R100, nelle mani di un farsettaio, rappresenta la comunità fiorentina e il suo riconoscersi nella propria tradizione culturale, in questo caso lirica.<sup>(19)</sup>

Dal momento che R100 è molto accurato nella struttura, con rubriche puntuali, si può concludere che, se non c'è una rubrica e quindi un'attribuzione, Campiobesi non l'avesse a disposizione. Di conseguenza, rivolgendoci ai testi anonimi inclusi in questa raccolta, possiamo interrogarci sul perché siano qui, e se possiamo scoprire qualcosa in più dal contesto. Usiamo quindi come campione due sonetti anonimi sull'amicizia, anzi sulla rottura dell'amicizia (c. 93r):

Duo son che 'nsieme s'aman molto forte  
 tanto che 'llo amor non à misura  
 e senpre vanno insieme per natura  
 e non si parte niun se non per morte.  
 Po' quando vien che giungono a ta' sorte  
 che morte parta quella congiuntura,  
 l'un per amor dell'altro tutto scura  
 qual può va via e l'altro tien qui corte.  
 E ben che tanto amor sie tra 'llo due,  
 l'un pur dell'altro à corporal nimico  
 sì cc'acordo giamai tra 'llor non fue  
 se non con gran battaglia, e perciò amico

<sup>(19)</sup> BANELLA, *Rewriting Dante* cit.

fa `cche `nne dichi colle rime tue  
 chi `sson, che `sso che `ssa di cui i' dico,  
 e perché `nsieme mai non anno acordo  
 mostrando tanto amor quant'io ricordo.

Colui che tiene le chiavi delle porte  
 di nostra vita fe' la criatura  
 nella qual s'ama quanto al mondo dura  
 l'anima il corpo più c'altre consorte.  
 L'un segue l'altro per vie ritte e torte  
 mal volentier, ma l'amor gli asicura,  
 e morto il corpo va alla sepoltura  
 e l'anima va via alle suo scorte.  
 E' ttu sa' ben che 'l corpo falla piue  
 e 'l suo anche però che notrico,  
 co' men discretion che non fa 'l bue,  
 all'anima conviene per antico  
 portar la pena dell'opere sue,  
 però l'un vuol la nocie l'altro 'l fico.  
 Perché non fosti della rima ingordo,  
 risposto t'ò et delle nuove t'ordo.<sup>(20)</sup>

Questi testi sono nell'ultima parte del manoscritto, meno coesa rispetto alla prima coi "maggiori", e sono inseriti in una serie coerente ma completamente adespota: sono preceduti da un sonetto attribuibile ad Antonio Pucci (*Non se' tu quel ser buon qual i' vo' dire*), e da una sua risposta in tenzone (*Ati tu 'l senno lasciato fugire*); e sono seguiti da un altro sonetto di Antonio Pucci, sempre sull'amicizia e sempre adespoto (*Deh quanto è d'aver caro un buon compagno*, c. 93v).<sup>(21)</sup> R100, soprattutto nella sua prima parte, si struttura secondo relazioni culturali ma anche personali tra gli autori, e Pucci è uno dei così detti "minori" che è in relazione diretta con

<sup>(20)</sup> Nella trascrizione, opera di chi scrive, sono state sciolte le abbreviazioni e divise le parole; la punteggiatura e le maiuscole sono state aggiornate all'uso moderno; sono state eliminate le *h* superflue, non etimologiche; è stata soppressa la *n* innanzi a *-gn*; è stata introdotta la distinzione *u/w*; *ç* è stata resa con *z*, *j* con *i*.

<sup>(21)</sup> F. FERRI, *La poesia popolare in Antonio Pucci*, Bologna, Beltrami, 1909, pp. 131-134 e 185.

quella tradizione, con Boccaccio. A prescindere da questo elemento, e dal momento che i testi sono adespoti, la loro inclusione credo sia da attribuirsi a un interesse diffuso tra Due e Trecento per l'amicizia, già in chiave ciceroniana, ma fondamentalmente rinnovato negli anni '60 del Duecento dall'ingresso nella cultura dell'*Etica Nicomachea* nella traduzione di Grossatesta. Saremmo quindi di fronte a un interesse per il contenuto che va oltre l'interesse per il nome dell'autore, pur nel contesto di un'antologia in cui i nomi contano.

I due sonetti anonimi si strutturano come una discussione su anima e corpo e si inseriscono in una lunga tradizione. Infatti, da Aristotele *in primis* anima e corpo sono usati per parlare di amicizia: gli amici sono un'anima in due corpi. Immagini simili si trovano già in Alcuino, che nei *Versus de cuculo* parla di uno spirito in tre corpi (v. 45, «Tres olim fuimus, iunxit quos spiritus unus»). E soprattutto va ricordato Buoncompagno da Signa, nel cui *Liber de Amicitia* (composto a Roma intorno al 1204) anima e corpo dibattono appunto sull'amicizia, sulla sua teoria e pratica, in una discussione arbitrata da Ragione. Più vicino ai nostri sonetti, l'argomento è affrontato anche da Brunetto Latini, e Aristotele è l'autorità chiamata in causa nei *carmina* sull'amicizia di Lovato e Mussato.<sup>(22)</sup>

Nel primo dei due sonetti, attraverso un poliptoto (vv. 13-14), troviamo un'allusione – “io so che sai chi sono” – ai referenti della discussione, in una forma che punta l'attenzione del lettore su questo elemento ma allo stesso tempo continua a nascondere il referente. Questo primo sonetto si può leggere come un indovinello, più generico o più puntuale, a cui il secondo risponde. Si potrebbe pensare che “anima” e “corpo”

(22) Venezia, Biblioteca Nazionale, Marciana, Lat. XIV 223, c. 39r; *Lupati de Lupatis, Bovetini de Bovetinis, Albertini Mussati necnon Jamboni Andree de Favafuschis carmina quaedam ex codice Veneto nunc primum edita* L. PADRIN (Nozze Giusti-Giustiniani), Padova, Tipografia del Seminario, 1887, pp. 12-15; e vd. *infra* n. 24.

stiano per due persone concrete, conosciute dagli autori di questi testi, che si chiedono come sia possibile che una tale amicizia si sia rotta e si potrebbe ipotizzare che sia questo ad aver portato, direi già nelle fonti usate da R100, all'anonimato anche di quelli che discutono degli eventi. In alternativa, i due autori potrebbero parlare della loro stessa amicizia – “eravamo amici come anima e corpo, come è possibile che non lo siamo più?”. Ancora una volta (seppure in una situazione assai diversa da quella di Giovanni da Carpi) è probabile che siamo di fronte a una circolazione anonima non per un guasto, ma per volontà dei copisti o magari anche già degli autori stessi, perché specificare non era necessario, o si preferiva attivamente discutere nell'anonimato. In ogni caso, l'anonimato nel contesto della trasmissione antologica fa sì che una riflessione forse originariamente legata a una situazione specifica, a due persone e a chi li conosceva, possa diventare una riflessione generale sul concetto dell'amicizia usando il codice delle relazioni anima-corpo, in un manoscritto in cui peraltro i rapporti personali tra gli autori sono un elemento cardine per la sua stessa selezione e organizzazione.

Questa ipotesi mi pare rafforzata dai due sonetti che precedono, che creano un *continuum*. Il primo, forse di Antonio Pucci, è seguito da una risposta – diversa da quella con cui questo stesso sonetto circola in altri testimoni –<sup>(23)</sup> costituente una tenzone non esattamente amichevole, tanto che leggiamo: «sed io potessi di molte picchiate / i' ti darei con un sacco di rena» (vv. 13-14). La concezione e concettualizzazione medievale non corrisponde alla nostra idea di amicizia; piuttosto a un ventaglio di rapporti più complesso che non necessariamente prevede rapporti affettivi. L'amicizia, soprattutto in relazione a Dante, è stata affrontata in diversi lavori, a partire da quelli di Teodolinda Barolini, che si incrociano col filone di studi sulle emozioni e gli affetti. Ricorderò

<sup>(23)</sup> FERRI, *La poesia popolare* cit., pp. 133-134.

qui soltanto che tra Due e Trecento questa piccola serie di testi adespoti e anonimi si può collocare in quadro più ampio in cui la semantica dell'amicizia si rivela fondamentale e copre non solo e non tanto i rapporti personali, ma è legata alla sociologia delle brigate, a relazioni clientelari e politiche, in cui in realtà la parola *amico* spesso non è indice di rapporti davvero amichevoli, ma piuttosto di rivalità.<sup>(24)</sup> E infatti, nell'ultimo sonetto di questa piccola sequenza, più gnomico, Pucci usa la parola *compagno*, che è qualcosa di decisamente positivo, qualcuno con cui già si condivide o si può condividere qualcosa. Potremmo poi aggiungere che, per il processo dell'appropriazione della lirica, nel momento in cui essa viene riattivata con la lettura, ciò non avviene solo per l'amore ma anche per sentimenti negativi o comunque conflittuali: qui l'odio viene dapprima impersonato dal lettore, momento a cui segue la riflessione teorica, prima con l'indovinello nei due sonetti in tenzone, e infine in un testo più disteso e astratto.

\* \* \*

Nell'ambito della mia ricerca sulla costruzione dell'autorità culturale nella tradizione lirica tra Due e Cinquecento è emerso che è più il nome dell'autore a essere rilevante che i testi che sono scelti per essere inclusi in un'antologia. Dante e Petrarca sono antologizzati non necessariamente perché sono gli autori a cui ci si ispira più direttamente nei testi a cui sono associati, ma spesso perché siamo di fronte a un autore conosciuto, iconico e simbolico, a un nome che costruisce una tradizione, che rappresenta la tradizione poetica e intellettuale, e/o una comunità ad essa associata o che attraverso di essa si è costruita. In altri casi invece, l'anonimato sembra una conseguenza del disinteresse per il nome dei singoli au-

---

<sup>(24)</sup> T. BAROLINI, *Amicus eius: Dante and the Semantics of Friendship*, in «Dante Studies», 133 (2015), pp. 46-69; E. COGGESHALL, *On Amistà. Negotiating Friendship in Dante's Italy*, Toronto, University of Toronto Press, 2023.

tori, in antologie che favoriscono il codice, la collettività poetica – i suoi modi, i suoi temi – di contro alle singole voci. Nel Magl. VII 1060, insieme ai resti di una selezione che senza dubbio ruotava intorno a Dante, così come è riflessa anche nel canzoniere Escorialense (anzi ancora di più perché qui Dante è più del *minor inter pares* del codice *antiquior*), abbiamo però anche una collezione di anonimi – incluso Petrarca – che paiono messi insieme per ragioni tematico-formali, in continuità con gli autori maggiori. All'estremo delle possibilità troviamo l'appropriazione della voce degli autori da parte di Giovanni da Carpi, che non è un caso isolato: ho infatti reperito almeno un altro esempio in una stampa annotata,<sup>(25)</sup> ma è lecito pensare che esistano altre antologie in cui si crea una nuova opera, un nuovo macrotesto, impossessandosi, per così dire, di testi di altri attraverso annotazioni o graffiti. Infine, nel caso del micro-trattato sull'amicizia di R100, siamo di fronte a testi che circolano forse anonimi di proposito, forse perché il chiacchiericcio sugli eventi contemporanei non sia attribuito, ma direi quasi sicuramente perché dal particolare di eventi cittadini noti nel circolo che ne scrive ci si possa elevare a una riflessione sui rapporti umani in assoluto e sulle relazioni "naturali" tra anima e corpo.

Per quanto riguarda più in generale i fenomeni di attribuzione e appropriazione, da cui sono partita, credo che gli esempi che ho affrontato nelle loro linee essenziali ci possano dare l'idea che si tratti di fenomeni letterari e più in generale storico-culturali che si determinano per fattori *non* meccanici, non prevedibili o tracciabili seguendo esclusivamente i rapporti testuali, e che quelli che per noi sono guasti, perché non ci permettono di recuperare autori o di attribuire i testi, e quindi di ricostruire con agio *corpora* e scuole, sono però

---

(25) Una delle due copie possedute dalla Biblioteca Nazionale di Firenze della stampa *Canzoni di Dante. Madrigali del detto. Madrigali di m. Cino, & di m. Girardo Novello*, Venezia, per Guglielmo da Fontaneto, 1518 adì XXVII aprile, segnatura BR 269. Cfr. BANELLA, *Rewriting Dante* cit.

anche spie di autori e lettori che hanno un rapporto vivo con i testi, talvolta radicalmente diverso dal nostro post-romantico, e che quindi non si può fare non solo filologia, ma nemmeno storia della letteratura che non sia anche storia della tradizione. E, inoltre, che la storia della letteratura è fatta anche da circolazione e riscrittura e riproposizione in forme ibride, ed è buona pratica leggere gli autori maggiori nel loro ecosistema, costituito sempre e soprattutto, per quanto riguarda la lirica, che si riconosce nella sua tradizione, di poesia presente e passata, alta e bassa, nota e oscura.

LAURA BANELLA

University of Notre Dame (USA)



«INVENIAS ETIAM DISIECTI MEMBRA POETAE»?  
QUESTIONI ATTRIBUTIVE NEI CORPORA LIRICI  
TRECENTESCHI

*Abstract*

The essay explores some issues related to the transmission of Italian lyric texts of the 14th century, paying particular attention to aspects related to the arrangement of texts in sequences within miscellaneous songbooks and the implications for the attribution of texts and related editorial problems. The final section of the essay considers how these peculiarities of the manuscript tradition of medieval Italian poetry may impact its historiographical description.

*Keywords:* Attribution; 14th Century Italian Poetry; Texts Transmission; Dante Alighieri; Series of Rhymes



1. *L'attribuzione dei testi lirici nei repertori e nelle edizioni*

Il problema dell'attribuzione assume connotati particolari per le tradizioni di testi in silloge. Ciò dipende, ovviamente, dalla natura discreta del testo lirico, costituito dall'aggregazione di atomi dalla genesi quasi sempre autonoma, per quanto fatalmente destinati, varcata la soglia dello scrittoio dell'autore, ad aggregarsi in molecole più o meno strutturate, complesse, riconoscibili.

Su questa particolare manifestazione del problema attributivo nei *corpora* lirici di risulta, costituiti dalle mani ora pietose ora incaute degli antichi e dei moderni, vorrei appuntare la mia attenzione, sviluppandone le implicazioni filologiche attraverso alcuni casi che mi sembrano significativi, incentrati sulle dinamiche della trasmissione dei testi; scelta che comporterà il doloroso sacrificio di un aspetto centrale della pratica attributiva, quello dell'a-

nalisi stilistica, che comunque vedo ampiamente e autorevolmente rappresentato nel programma del convegno. Dopo di che vorrei anche tentare di affrontare, almeno con qualche accenno, le relative implicazioni storiografiche, non solo per l'interesse che la questione riveste in generale, ma per una ragione più specifica: visto che nel XIV secolo, che sarà l'oggetto prevalente della mia disamina, sono pochi i rimatori titolari di un nucleo davvero consistente di rime sicure, lo spostamento anche di pochi pezzi entro *corpora* relativamente ristretti comporta un deciso riorientamento degli stessi, esponendo a una pericolosa instabilità le prospezioni storiografiche, già piuttosto problematiche per un secolo notoriamente segnato dalla tendenza all'ibridismo stilistico, alla contaminazione di generi e modelli e alla frantumazione storico-geografica.<sup>(1)</sup>

La lirica, del resto, si configura come il paradiso dell'attribuzionista (o l'inferno, dipende dai punti di vista: di sicuro, per il filologo assume spesso il carattere penitenziale dell'ascesa purgatoriale): il fatto che non esista o quasi edizione priva di un'appendice di rime dubbie, variamente accostabili al *corpus* predicato come certo sembra fornirci un'indicazione fondamentale, anche se forse preterintenzionale, innescando una logica dicotomica utilissima ai compilatori di repertori, ma poco in linea col relativismo dei nostri tempi: ciò che non è dato come dubbio, si ritiene sicuro.

---

(1) Questa caratterizzazione della poesia trecentesca è ben percepibile nei più approfonditi studi storico-letterari ad essa dedicati: A. BALDUINO, *Premesse ad una storia della poesia trecentesca*, in *Id., Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 13-55; V. DORNETTI, *Aspetti e figure della poesia minore trecentesca*, Padova, Piccin, 1984; C. CIOCIOLA, *Poesia gnomica, d'arte, di corte, allegorica e didattica*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. E. MALATO, vol. II, *Il Trecento*, Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. 327-454. Ad essi ora si può aggiungere, anche per l'indicazione di ulteriori riferimenti bibliografici, A. DECARIA, *La poesia del Trecento minore nella sua tradizione. Prospettive ecdotiche e storiografiche*, in *Di arbusti ed umili merici. Nuove prospettive filologiche e critiche sulla poesia "minore" del medioevo*. Atti del Convegno di Napoli (25-26 maggio 2023), a c. di R. CESARO, S. M. VATERONI, premessa di A. MAZZUCCHI, Roma-Padova, Antenore, 2025, pp. 71-93.

Questa visione serenamente manichea dei problemi attributivi della lirica medievale si è progressivamente allentata con l'infittirsi delle nostre conoscenze puntuali sugli autori, sui testi, sulla tradizione manoscritta. Se i *corpora* lirici non hanno mai dismesso la loro naturale fluidità, le appendici delle edizioni centrate sul nome dell'autore hanno iniziato a ospitare rime dotate di un gradiente variabile di attribuibilità, comunicando al lettore questo loro precario statuto attraverso vari espedienti: si va dal "sagace asterisco" carducciano<sup>(2)</sup> alle varie classi individuate da Angelo Solerti per il vastissimo e articolatissimo bacino delle disperse petrarchesche,<sup>(3)</sup> dall'asterisco singolo o doppio di Branca editore delle rime boccacciane,<sup>(4)</sup> fino alla sequenza derobertisiana – ma già continiana, e prima ancora del Barbi editore delle rime nel centenario del 1921<sup>(5)</sup> – in cui la probabilità di assegnare a Dante le varie rime dubbie decresce,

(<sup>2</sup>) La definizione risale a S. DEBENEDETTI, *Matteo Frescobaldi e la sua famiglia*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XLIX (1907), pp. 314-342, a p. 331.

(<sup>3</sup>) *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, per la prima volta raccolte a c. di A. SOLERTI, edizione postuma con prefazione, introduzione e bibliografia, Firenze, Sansoni, 1909.

(<sup>4</sup>) Si veda in particolare l'ultima delle edizioni curate dallo studioso: GIOVANNI BOCCACCIO, *Rime*, a c. di V. BRANCA, in GIOVANNI BOCCACCIO, *Tutte le opere*, vol. V, t. I, Milano, Mondadori, 1992, pp. 33-144.

(<sup>5</sup>) Si vedano, rispettivamente, DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a c. di D. DE ROBERTIS, Firenze, Le Lettere, 2002 e DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a c. di G. CONTINI, Torino, Einaudi, 1939; *Le Opere di Dante. Testo critico della Società Dantesca Italiana*, a c. di M. BARBI, E. G. PARODI, F. PELLEGRINI, E. PISTELLI, P. RAJNA, E. ROSTAGNO, G. VANDELLI, Firenze, Bemporad & figlio, 1921. Nella prefazione di quest'ultima edizione (p. XII) si legge: «Nell'appendice ho messo prima le poesie di cui è meno improbabile l'attribuzione a Dante (I-IX); ho fatto seguire quelle incerte fra Dante e Cino da Pistoia (X-XVII); e in fine ho collocato quelle che più difficile ancora è poter assegnare all'Alighieri. È una lunga sequela di dubbi; e fuori che per qualche poesia delle prime due serie, per le altre, come anche per la prosa del n. III, credo che il lettore converrà meco che c'è da farne poco conto: anche se qualcuna di queste più incerte poesie potesse esser di Dante, non ne avremo mai la sicurezza, e però non ce ne potremo mai valere per nessuna deduzione o argomentazione».

newtonianamente, col crescere dell'indicatore numerico delle appendici.

A un certo momento – segno di un'età nuova e di un'attenzione rivolta al testo più che all'autore, e alla storia della tradizione, oltre che alla critica del testo – si è giunti a pubblicare appendici di testi pseudo-danteschi (già nei due cd *LirIO*,<sup>(6)</sup> quindi con esigenze di repertorizzazione e di definizione di *corpora*, ma anche, ad esempio, nella tesi di dottorato di Andrea Manzi, dedicata alle rime spurie di Dante e impostata secondo finalità ecdotiche),<sup>(7)</sup> o pseudo-petrarcheschi, oppure sequenze liriche edite come tali, di area latamente petrarchesco-boccacciana, ma di paternità di volta in volta da discutere, e tuttavia proposte come serie.<sup>(8)</sup>

Queste recenti esperienze – e diverse altre che si è costretti a omettere per brevità – costituiscono il segno evidente di una maggiore considerazione della principale peculiarità che caratterizza il testo lirico nella sua trasmissione, ossia la sua inevitabile aggregazione in serie o sequenze, peculiarità che non si può ignorare nella pratica attributiva. E chi è avvezzo a frequentare anche altre stagioni, più tarde, della lirica, sa quanto sia divenuto usuale stampare sequenze testuali consapevolmente infiltrate di testi sospetti o francamente apocrifi: mi limito a menzionare la *vulgata* dei *Sonetti del Burchiello* pubblicata da Michelangelo Zaccarello,<sup>(9)</sup> o la vasta se-

(6) *LirIO. Corpus della lirica italiana delle Origini su cd-rom*: 1. *Dagli inizi al 1337*; 2. *Dagli inizi al 1400*, a c. di L. LEONARDI, A. DECARIA, P. LARSON, G. MARRANI, P. SQUILLACIOTTI, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Franceschini, 2011-2013. I dati contenuti nei cd-rom sono ora consultabili sul web all'indirizzo: <http://lirioweb.ovi.cnr.it>.

(7) A. MANZI, *Le rime spurie di Dante. Studio ed edizione*, Tesi di Dottorato in Filologia moderna, XXVI ciclo, tutore C. Calenda, cotutore A. Mazzucchi, Università degli Studi di Napoli «Federico II», 2014.

(8) Mi riferisco all'importante articolo pubblicato da R. LEPORATTI, *I sonetti attribuiti a Petrarca del Codice Riccardiano 103 per l'edizione delle «Rime disperse»*, in «Studi di filologia italiana», LXXV (2017), pp. 83-214.

(9) *I sonetti del Burchiello*, edizione critica della *vulgata* quattrocentesca a c. di M. ZACCARELLO, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2000.

zione dei rispetti “mediceo-poliziani” aggregata all’edizione delle rime dell’Ambrogini da Daniela Delcorno Branca in quanto frutto di una produzione verosimilmente collettiva nella cerchia laurenziana in cui le mani dei vari autori risultano indistinguibili.<sup>(10)</sup> In entrambi i casi si tratta di operazioni ecdotiche che sospendono il giudizio, o lo rinviando ad altra sede o ad altro tempo, sulla paternità delle singole liriche. Salvo che poi, consegnato meritoriamente ai lettori, con tutti i distinguo del caso, un testo da leggere, quella sede e quel tempo sembrano non arrivare mai. Ma intanto i testi, specie quelli di paternità meno sicura, vedono scongiurato il pericolo di una perenne condizione di inediti, di cui l’attribuzione incerta o ancor di più l’anonimato costituiscono l’anticamera.

Questa acquisita gradualità potenziale dell’attributo “dubbio”, che può apparire il frutto di una crisi delle certezze della filologia e della fiducia nei suoi metodi e nei suoi mezzi, ha avuto una fondamentale funzione storica: quella di far uscire di minorità le sezioni di poesie dubbie, salvate dal confinamento nel ghetto perché ogni frontiera è stata resa più permeabile (almeno in filologia): il tasso di attribuibilità di una lirica, fattosi da assoluto a relativo, è divenuto una componente presente, in varie percentuali, in tutti gli elementi che costituiscono i *corpora*, riscattando, almeno sul piano dell’ontologia, anche gli anelli più deboli, e indebolendo quelli più forti, sì che anche nel novero delle rime assunte come certe il lettore moderno, che si vuole dotato di una nuova consapevolezza, sa di non doversi aspettare una certezza assoluta, ma un valore di volta in volta da determinare in base allo stato della tradizione manoscritta disponibile. Con buona pace di coloro che devono allestire i repertori.

Soprattutto, questo nuovo sguardo sulla questione attributiva immanente ai *corpora* lirici mette al centro

---

<sup>(10)</sup> ANGELO POLIZIANO, *Rime*, ed. critica a c. di D. DELCORNIO BRANCA, Firenze, Olschki, 1986.

del problema, oltre che il legame inscindibile con la trasmissione del testo, la nozione di sistema, la sola che può davvero assistere nell'affrontare un problema così delicato, inducendo l'editore a cercare e il lettore ad aspettarsi soluzioni che riguardino tutti i pezzi del *corpus*, tutti i testimoni coinvolti, tutti gli aspetti del testo: elementi tematico-contenutistici, dati metrici, valori linguistici, peculiarità stilistiche. Solo con questo sguardo complessivo il problema dell'attribuzione si può dire affrontato in modo scientifico;<sup>(11)</sup> inoltre, le eventuali nuove acquisizioni possono di volta in volta integrarsi col sistema ricostruito, che a sua volta subirà degli assestamenti importanti, ma che verosimilmente non cancelleranno tutto il lavoro fatto. Siamo nei dintorni della critica totalitaria auspicata e praticata da Michele Barbi.<sup>(12)</sup> Sulle sue orme, proviamo a esaminare rapidamente un caso concreto.

---

<sup>(11)</sup> Maria Luisa Meneghetti parlava, in un importante intervento sulla poesia trobadorica, di «approccio globale»: «Tornando, per chiudere, al quesito sul “che fare?” in materia di attribuzioni trobadoriche che mi ero posta all'inizio di quest'esposizione, mi sembra che quanto fin qui detto non possa che spingere in una sola direzione: quella di un approccio il più possibile globale al problema» (M. L. MENEGHETTI, *Problemi attributivi in ambito trobadorico*, in *L'attribuzione: teoria e pratica. Storia dell'arte, musicologia, letteratura*. Atti del Seminario (Ascona, 30 settembre - 5 ottobre 1992) a c. di O. BESOMI, C. CARUSO, Basel-Boston-Berlin, Birkäuser Verlag, 1994, pp. 161-181, a p. 181).

<sup>(12)</sup> M. BARBI, *Introduzione*, in ID., *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni*, Firenze, Sansoni, 1938, p. x: «E ricordo la lotta sostenuta invano proprio contro il Rajna nel consiglio della Società Dantesca, quando reclamavo libertà, per l'edizione delle *Rime*, di tentare una critica totalitaria che servisse con ogni mezzo, compreso il commento, a dar piena ragione del testo, dell'ordinamento e della stessa autenticità delle liriche accolte. Anche negli ingegni più liberi l'edizione critica si presentava allora con schemi fissati dalla consuetudine piuttosto che come tipo variabile secondo le esigenze dei singoli testi».

2. *A Dante principium*

Quello della ballata *Inn-abito di saggia messaggiera* mi sembra emblematico; d'altra parte, il contributo che tratta della sua attribuzione apre gli *Studi sul canzoniere di Dante*, accompagnato da un titolo assolutamente pertinente al tema del nostro intervento: *Una ballata da restituirsi a Dante*.<sup>(13)</sup> Fondando la sua analisi su principi nuovi, alieni dal dominante impressionismo che anche successivamente avrebbe fatto capolino nelle contese attributive, Barbi si affidò allo studio della tradizione della ballata dantesca, ripercorrendone minuziosamente lo sviluppo nel corso dei secoli, allargando l'indagine alle intere serie di testi entro le quali il componimento risultava incluso nei diversi testimoni e mettendo in campo, per formulare il giudizio favorevole all'attribuzione a Dante, tutti gli elementi allora disponibili, d'ogni ordine e natura. L'apparizione fuori tempo massimo – per Barbi – del più antico canzoniere Escorialense rovesciò il verdetto, che lo studioso pistoiese non tardò ad accogliere, confinando idealmente la ballata nell'appendice delle dubbie già nell'ultimo saggio, che funge da appendice, degli stessi *Studi sul canzoniere*, e poi nel Tutto Dante del Centenario del 1921 (e da lì passò nelle edizioni successive, curate da vari studiosi, tra i quali pure non sono mancati coloro che hanno riproposto l'attribuzione a Dante).<sup>(14)</sup>

<sup>(13)</sup> ID., *Una ballata da restituirsi a Dante*, in ID., *Studi sul canzoniere di Dante, con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampa di antiche rime italiane*, Firenze, Sansoni, 1915, pp. 1-96.

<sup>(14)</sup> «Ormai che la ballata in questione si possa attribuire con certezza, o almeno con una certa probabilità, a Dante, non mi par più possibile, se nuove testimonianze non vengano in soccorso. Né la conclusione deve rincrescere, perché la verità, qualunque essa sia, deve esser accolta sempre volentieri: che se il Canzoniere di Dante perderà una ballata, molto acquisteranno invece gli studi dell'antica lirica», M. BARBI, *Un nuovo codice di rime antiche molto importante*, in ID., *Studi sul canzoniere di Dante* cit., pp. 511-527, a pp. 526-527.

Ma proprio la coesistenza di questi due giudizi nello stesso, mirabile volume ci rivela, in questo Barbi storico di se stesso e dei propri conati attributivi, che il percorso conta più della meta e il metodo più del risultato finale.

È molto istruttiva la prima parte del saggio barbiano, in cui lo studioso sgombra il cammino dagli ostacoli frapposti dalla critica all'attribuibilità a Dante della poesia. Se Carducci si poteva ancora chiedere, nel discutere della paternità della ballata:

Ancora, il v. 2: *Movi, ballata, senza gir tardando*, sente egli la proprietà e la sveltezza della lingua e dello stile di Dante?,<sup>(15)</sup>

Barbi aveva gioco facile a contrapporre al giudizio francamente impressionistico del maestro il suo spirito di sistema, allegando un'esaustiva documentazione utile a provare che quell'espressione era perfettamente in linea con la lingua del tempo (o, con Contini, che «è normale senza ineleganza nell'italiano del duecento»)<sup>(16)</sup>. Sulla base di questi dati poteva concludere:<sup>(17)</sup>

Che più? In una canzone che si conserva adespota in un Ms. del Trecento e che altri volle, a torto, attribuire allo stesso Dante, si ha ripetuta l'espressione medesima della ballata:

movete senza gir tardando.

Nessuna meraviglia quindi che adoprasse, specialmente in un componimento di stile mediocre, un'espressione conforme perfettamente all'uso del suo tempo.

Il ragionamento è di cristallina evidenza e spiega meglio di tante elucubrazioni teoriche il metodo da seguire (anzi, da non seguire) in materia d'attribuzione.

<sup>(15)</sup> DANTE ALIGHIERI, *La Vita nuova*, illustrata con note e preceduta da uno studio su Beatrice per A. D'ANCONA, 2<sup>a</sup> ed. notevolmente accresciuta, Pisa, Libreria Galileo già Ff. Nistri, 1884, p. 246.

<sup>(16)</sup> DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a c. di G. CONTINI, con un saggio di M. PERUGI, Torino, Einaudi, 1995 (1<sup>a</sup> ed. 1939), p. 232.

<sup>(17)</sup> BARBI, *Una ballata da restituirsi a Dante* cit., p. 6.

La nozione di sistema, soprattutto per un ambito chiuso e altamente formalizzato, ma anche caratterizzato da un elevato tasso di formularità, come quello della lirica, risulta fondamentale; per il filologo, ma anche per lo storico della letteratura.

Il caso, piuttosto dibattuto, di questa ballata, c'insegna anche che la pratica attribuzionistica costringe l'apprendista stregone a fare i conti prima di tutto col dato documentario; ma in questa circostanza, e anche in altre, non è tanto l'emergere di una nuova testimonianza che modifica l'esito della questione attributiva, quanto la sua corretta interpretazione, che passa per la corretta interpretazione del "funzionamento" del sistema delle attribuzioni del codice Escorialense e per la rigorosa fissazione dei suoi rapporti con gli altri testimoni appartenenti alla sua costellazione (rapporti non privi di opacità, come fu poi rilevato da Domenico De Robertis e, con esplicito riferimento alla ballata che qui interessa, Corrado Calenda).<sup>(18)</sup>

Per dimostrare che il secolo abbondante che ci separa da quel libro di Barbi non è trascorso invano possiamo sostare per un momento proprio su quella canzone pseudo-dantesca usata da Barbi come misura della lingua della lirica coeva all'Alighieri. Giuseppe Marrani, che ha studiato, pubblicato e commentato quella canzone, trasmessa anonima da un unico testimone (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VI 143),<sup>(19)</sup> dopo aver aggiunto alcuni tenui indizi d'ordine metrico a quelli messi in campo da Guglielmo Gorni in favore dell'assegnazione a Lapo Gianni (o meglio, con felice espressione, «all'area di Lapo», a cui, con gli stessi strumenti di ana-

<sup>(18)</sup> Si vedano, rispettivamente, D. DE ROBERTIS, *Il Canzoniere Escorialense e la tradizione « veneziana » delle rime dello Stil novo*, Torino, Loescher, 1954; C. CALENDIA, *Nuovi accertamenti su « una ballata da restituirsi a Dante »*, in Id., *Appartenenze metriche ed esegesi. Dante, Cavalcanti, Guittone*, Napoli, Bibliopolis, 1995, pp. 41-60.

<sup>(19)</sup> G. MARRANI, *Un frammento della fortuna dantesca: la canzone adespotata* Era 'n quel giorno che l'alta reina, in « Per leggere », 5 (2003), pp. 5-24.

lisi metrica, il medesimo studioso proponeva cautamente di avvicinare anche *Inn-abito di saggia messaggiera*),<sup>(20)</sup> punta saggiamente sull'approfondimento della nozione di epigonismo dantesco introdotta dallo stesso Gorni, fornendo un'esautistica contestualizzazione della ballata, che secondo il giudizio di Contini è un «cibreo di frasi fatte» (basti ricordare che il v. 3 coincide con un verso della cavalcantiana *Perch'ì no spero*) cui «l'anonimato si conviene benissimo».<sup>(21)</sup>

Per il verso citato da Barbi («movete senza gir tardando»), Marrani segnalava, nel suo commento, il ritornare della stessa espressione in un sonetto trasmesso adespoto dal codice Chigiano, *Chor doloroso non gir più tardando*, «non necessariamente diretta imitazione della ballata come invece poi Bardo Segni, *Muovi ballata mia non gir tardando*».<sup>(22)</sup> Il Segni, com'è noto, fu il principale allestitore della Giuntina di rime antiche, in cui non trovò posto la ballata *Inn-abito di saggia messaggiera*, ma la capillare attività di spoglio della tradizione compiuta per allestire la vasta antologia, soprattutto per la sezione dantesca, poté senza dubbio permettere al Segni di conoscere quel testo, dato che non pochi componimenti furono attinti proprio dalla tradizione Escorialense, magari da quelle testimonianze coeve all'antologista che presentavano un'esplicita attribuzione all'Alighieri.

Si sarà notato che per indagare sulla dubbia paternità dantesca di un testo si sono chiamati in causa due componimenti che la tradizione presenta univocamente anonimi, estranei dunque ai *corpora* riferibili a specifici

<sup>(20)</sup> Si vedano G. GORNI, *Le ballate di Dante e del Petrarca*, in Id., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 219-242, a pp. 227-228 (originariamente, col titolo *Altre note sulla ballata*, in «Metrica», 2 (1981), pp. 83-102) e Id., *Metrica e filologia attributiva. Vent'anni dopo*, in *Carmina semper et citharæ cordi. Etudes de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti*, ed. par M.-C. GÉRARD-ZAI, P. GRESTI, S. PERRIN, PH. VERNAY, M. ZENARI, Genève, Slatkiné, 2000, pp. 1-11, alle pp. 7-8.

<sup>(21)</sup> DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a c. di CONTINI cit., p. 232.

<sup>(22)</sup> MARRANI, *Un frammento della fortuna dantesca* cit., p. 24.

rimatori, ma che possono fungere da reagenti per far emergere, se se ne dia il caso, i tratti autoriali del testo di partenza.

In generale, volendo estrarre un insegnamento dalla vicenda della ballata dantesca, mi pare che quando tutti i dati disponibili, interni ed esterni, sono stati esaminati, discussi, portati al massimo grado di tensione, sia più produttivo ricostruire queste genealogie che tentare la sorte di un'attribuzione secca. Il segreto, che è un segreto di Pulcinella, è quello di far valere e di mettere in campo più indizi, di utilizzare tutte le chiavi che abbiamo a disposizione per far convergere i responsi delle varie perizie su un nome o su un ambiente, ottenendo almeno il risultato, alla fine della disamina, di aver capito qualcosa di più del nostro testo. Che è sempre un bel premio di consolazione.

3. *Sequenze e tradizione: conservare le serie, integrare le serie, riconoscere le serie*

Quando si parla di lirica antica esiste sempre il problema delle sequenze che la tradizione ci consegna e che sarebbe sempre bene, a mio parere, tentare di preservare nell'edizione. Credo che sia obbligo dell'editore discutere questo problema e proporre un'ipotesi sull'origine di queste strutture, autoriale (almeno potenzialmente) o avventizia. E se indubbiamente mancano i veri e propri canzonieri, già prima di Petrarca le sequenze strutturate abbondano per la natura intrinseca della trasmissione della poesia dei primi secoli, lasciando al nostro sguardo sfocato (e a volte prevenuto) di posteri la facoltà di appellarle corone, serie, aggregati più o meno casuali.<sup>(23)</sup>

---

<sup>(23)</sup> Per una puntuale disamina di questo problema, molto discusso negli studi sulla lirica, rimando a M. BERISSO, *Sillogi e serie: leggere la tradizione della poesia lirica tra Due e Trecento*, in *La Tradizione dei Testi*. Atti del Convegno (Cortona, 21-23 settembre 2017), a c. di C. CIOCIOLA, C. VELA, Firenze, Società dei Filologi della Letteratura Italiana, 2018, pp. 93-115.

Dato che all'interno di queste serie possono annidarsi dei testi apocrifi, solo un'indagine coordinata tra l'esame comparato delle sequenze offerte dalla tradizione e la paziente auscultazione dei testi che le compongono può consentire di mettere ordine nei *corpora* lirici dei vari autori, con ricadute anche in ambito attributivo.

Il caso di Matteo Frescobaldi ci offre un esempio di straordinaria evidenza, permettendoci anche di inoltrarci finalmente in pieno Trecento. Per quanto riguarda le canzoni e le ballate di questo poeta fiorentino della prima metà del secolo, si può ragionevolmente affermare che il quattrocentesco Nazionale II II 40 (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II II 40; FN5 secondo il sistema di sigle adottato dall'ultimo editore)<sup>(24)</sup> conserva le serie metricamente omogenee che eredita dal modello, mentre il primo-cinquecentesco Vat. lat. 3213 (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano lat. 3213; d'ora in poi VL1) le altera, perseguendo il massimo allargamento possibile dei diversi *corpora* autoriali che trasmette.<sup>(25)</sup> L'accurato studio condotto da Daniele Piccini sulle rime assegnate allo sfuggente conte Ricciardo mostra su quali spericolati principi di omonimia (vera o presunta), così frequente nell'alternarsi delle generazioni, o di generica analogia si fondasse il compilatore del codice Vaticano, il romano Antonio Lelli, per impinguare le sezioni, spesso esangui, degli ormai dimenticati lirici pre-petrarcheschi.<sup>(26)</sup> A lui, del resto, era preclusa una strada che per tutti gli allestitori di antologie e sillogi è sempre stata la più comoda, quella del silenzio, ovvero la trasmissione anonima dei testi di cui non si conosce

<sup>(24)</sup> MATTEO DI DINO FRESCOBALDI, *Rime*, ed. critica a c. di G. R. AMBROGIO, Firenze, Le Lettere, 1996.

<sup>(25)</sup> Di un riesame complessivo della tradizione delle rime del Frescobaldi mi sono occupato in A. DECARIA, *Storia e tradizione della lirica fiorentina tra Dante e Petrarca. Il caso di Matteo di Dino Frescobaldi*, in «Studi e problemi di critica testuale», 89 (2014), pp. 47-94.

<sup>(26)</sup> D. PICCINI, *Un rimatore trecentesco che non c'è più: i due conti Ricciardo e l'ignoto Guido di Bagno (Edizione critica e commento dei testi)*, in «Studi petrarcheschi», n.s. XIV (2001), pp. 115-197.

la paternità: l'organizzazione strettamente autoriale della raccolta Vaticana imponeva che le poesie venissero incasellate, anche in assenza dei requisiti minimi, in uno dei *dossier* predisposti. Solidarietà al Lelli dai moderni compilatori di repertori di lirica.

Lo studio delle testimonianze e delle loro relazioni, dunque, consente anche in questo caso di approdare a un giudizio più motivato sulla formazione delle sequenze e, attraverso la collocazione del singolo testo nella serie, anche sulla sua attribuzione e sul suo significato, che sfuggirebbe a una mera lettura antologica o avulsa dal contesto entro cui ci è pervenuto. Dato che il codice fiorentino mostra di rispettare i blocchi testuali ricevuti, la serie di dieci ballate di Matteo che esso trasmette (della quale fanno parte anche alcuni testi che gli editori precedenti avevano giudicato di paternità quantomeno dubbia), dando vita a uno sviluppo tematico coerente, rafforzato dalla diffusa presenza di connessioni fra testo e testo, sembra deporre a favore dell'autorialità del dispositivo.<sup>(27)</sup> Il problema della paternità dei singoli testi, tragiudicato da questa prospettiva, assume una diversa connotazione.

Anche la questione delle sequenze finali nelle antologie organizzate per autore (specie se tarde) è ben noto agli studiosi di lirica antica (romanza prima che italiana). Come noti sono i rischi di una fiducia cieca nella stemmatica comparata, alle cui risorse ci si appella spesso per superare lo stallo prodotto nella *recensio* dalla penuria di autentici errori-guida per i componimenti brevi di cui sono costituiti i canzonieri. Ma la stemmatica comparata e la filologia delle strutture costituiscono, se utilizzate con intelligenza, strumenti potenti per scoprire le relazioni fra i testimoni, senza la cui ricostruzione l'istruttoria attributiva è destinata ad approdare all'arbitrio delle valutazioni impressionistiche o allo scaval-

---

<sup>(27)</sup> Per questa specifica questione rimando a DECARIA, *Storia e tradizione della lirica fiorentina* cit., in part. pp. 77-85.

camento pregiudiziale del dato documentario, che è di per sé antimetodico. Questo approccio sistemico – che, come si è constatato, è già operante in Barbi – consente peraltro di sorprendere la pluralità delle fonti che non di rado vengono messe a frutto dai compilatori di queste antologie.

Non credo che occorra ribadire che il mero computo delle testimonianze, nei casi di assegnazione discordante, è esercizio puerile: ma forse vale la pena insistere sul fatto che la chiave atta ad aprire la serratura dei testi d'attribuzione incerta, la prima chiave, se non altro, è capire come “funzionano” queste antologie, secondo quali principi sono state allestite e che rapporto sussiste tra di loro. Ed è confortante constatare che spesso non occorre nemmeno forzare il lucchetto.

La questione, dicevo, è ben nota agli studi sulla tradizione lirica, e comunque ben presente a Barbi, anche per il caso particolare del codice Vat. lat. 3213 precedentemente evocato, del cui allestitore – allora anonimo<sup>(28)</sup> – lo studioso pistoiese scriveva quanto segue:<sup>(29)</sup>

Egli preparò il volume per un'ampia raccolta di rime antiche in continuazione, disponendo gli autori in ordine cronologico; ma in ciascuna sezione copiò o lasciò copiare le rime secondo l'ordine delle fonti, senza alcuna alterazione; né fece opera critica per il testo, che anzi, generalmente non si diede neppure cura di rivedere quello che gli amanuensi avevano copiato. Quello che oggi è scritto nel volume fu scritto quasi tutto in un medesimo tempo: la diversità della scrittura non importa per se stessa diversità di tempo, perché i medesimi caratteri s'alternano anche in serie di poesie provenienti da una stessa fonte; tuttavia rimaniamo incerti per certe poesie che si hanno in fine delle sezioni, e anche per certe piccole sezioni.

<sup>(28)</sup> Il riconoscimento dell'allestitore e coordinatore dei vari copisti che si succedono nell'antologia è merito di G. FRASSO, *Per l'“ordinatore” del Vaticano lat. 3213*, in «Studi petrarcheschi», n.s. V (1988), pp. 155-195.

<sup>(29)</sup> M. BARBI, *La Raccolta Aragonese*, in Id., *Studi sul canzoniere di Dante* cit., pp. 215-338, a pp. 270-271.

Che nell'esaminare le serie si debba tenere sempre desta l'attenzione, anche quando si ritiene di aver misurato, magari un po' a spanne, l'attendibilità di un testimone, lo dimostra benissimo il caso di Pieraccio Tedaldi, rimatore del pieno Trecento le cui rime ci sono pervenute in modo pressoché esclusivo attraverso questo collettore, il cui allestitore evidentemente ebbe accesso a un antico manoscritto dotato di circostanziate rubriche contenenti informazioni sulle occasioni dei componimenti non deducibili dal dettato degli stessi.<sup>(30)</sup> L'acribia di Vittorio Rossi, però, incrinò l'incondizionata fiducia riposta nel *corpus* che il codice Vaticano assegna al Tedaldi, rilevando che due dei sonetti in esso presenti (*Oggi abbian lunedì come tu sai* e *Tu sai la 'nfermità mia di l'altr'anno*) si trovano anche nel codice quattrocentesco vergato da Giovanni de' Pigli (1396-1473), e il secondo di essi vi è dichiarato diretto proprio all'estensore del manoscritto, poeta dilettante.<sup>(31)</sup>

Inviare scritti ai morti è tecnicamente possibile (non mancano esempi, anche illustri, di questa pratica), riceverne è più difficile. Se a quanto detto si aggiunge, seguendo ancora Rossi, che questi due sonetti, a differenza degli altri inclusi nel *corpus* tedaldiano, presentano la

---

(30) Per la tradizione delle rime del Tedaldi si può far capo alla scheda a lui dedicata nel repertorio *TraLiRO* ([https://www.mirabileweb.it/author-rom/pieraccio-tedaldi-n-1285-m-1350-ca--author/TRALIRO\\_237310](https://www.mirabileweb.it/author-rom/pieraccio-tedaldi-n-1285-m-1350-ca--author/TRALIRO_237310)). Agli studi e alle edizioni lì menzionate si possono ora aggiungere M. ZACCARELLO, *Appunti sulle rime di Pieraccio Tedaldi, un exul inmeritus nell'Italia del Trecento*, in «*Tristia*». *Scritture dall'esilio*. Atti del Convegno (Verona, 24-26 maggio 2012), a c. di A. M. BABBI, C. CONCINA, Verona, Fiorini, 2013, pp. 23-42, la voce redatta da F. RUGGIERO nel *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XCV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2019, pp. 252-254 e la tesi di dottorato di ELISA TRECCANI, *Pieraccio Tedaldi, Rime. Saggio di edizione critica e commento*, Università degli Studi di Verona, Dottorato di ricerca in Letterature straniere e Scienze della Letteratura, XXVII ciclo, tutor M. Zaccarello, 2016.

(31) V. ROSSI, rec. a F. FLAMINI, *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, Pisa, Nistri, 1891, in «*Giornale storico della letteratura italiana*», XVIII (1891), pp. 377-395, a pp. 394-395. Il manoscritto a cui ci si riferisce è conservato a Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II IV 250.

classica coda quattrocentesca costituita da un settenario e una coppia di endecasillabi a rima baciata e che la sezione dei testi assegnati al Tedaldi nel codice Vaticano è intestata «Pieraccio di Maffeo Tedaldi» e non, come l'anagrafe avrebbe richiesto, Pieraccio di Tedaldo Tedaldi, è facile concludere che anche in questo caso (come in altri studiati da Daniele Piccini) l'estensore del codice fuse in uno due personaggi distinti, e cronologicamente separati da quasi un secolo.

Dunque, provando a tirare le fila, anche la posizione della singola poesia nella serie che la ospita costituisce un parametro importante nella valutazione della sua attribuzione e non solo, come spesso sbrigativamente si ripete, l'attendibilità del testimone, che è un parametro sempre variabile, dato che molte sequenze sono stratificate al loro interno e dipendono da fonti molteplici. Indubbiamente, anche questo "valore di posizione" non è facile da presentare nell'edizione critica, dato che è funzione della trasmissione della singola poesia che appartiene a diverse sequenze nelle sue varie attestazioni testimoniali. Ma, d'altra parte, questo sguardo complessivo si rivela uno strumento di notevole efficacia euristica dal momento che consente di individuare comportamenti seriali nella tradizione, penetrando le dinamiche di alterazione del testo e delle attribuzioni per settori più estesi del singolo componimento, il che permette di uscire dallo stallo che spesso si determina sulla base delle sole risultanze stemmatiche, stilistiche o d'altro ordine.

Se, come ha scritto recentemente Anna Bettarini Bruni, «l'attribuzionismo non tollera la meccanicità delle regole né strumenti consolatori»,<sup>(32)</sup> la serialità de-

---

<sup>(32)</sup> Giova riportare l'intero passo: «Tale principio viene presentato in termini assiomatici: "se il medesimo componimento conserva il nome di un grande scrittore e quello d'un ignoto o quasi ignoto, nell'assegnazione si deve dare la preferenza a quest'ultimo" e come tale ribadito "la sopravvivenza d'un nome modesto tra illustri, ha un valore quasi assoluto", ed è espresso con validità generale ma con l'intenzione rivolta allo specifico delle disperse, dove al poeta totalizzante si alternano autori

gli indizi che, nelle sequenze miscellanee, permette di ritrovare quella sistematicità che, da ogni prospettiva, costituisce la premessa della formulazione di un'ipotesi scientifica, merita un'attenzione privilegiata.

4. *Unicuique suum: una sola via per la storia della lirica?*

Nell'introduzione alla sua antologia di rime trecentesche, Guglielmo Volpi non celava ai suoi lettori la provvisorietà del suo lavoro, che doveva fare i conti con problemi filologici cospicui (soprattutto in ambito attributivo), gli stessi che rendono ancora oggi difficile tracciare un profilo storiografico rigoroso della poesia trecentesca:<sup>(33)</sup>

Fatte queste esclusioni, ho scelto; e veramente quanto agli autori, non v'era ragione d'esser severi. Una raccolta di questo genere non potrà esser fatta bene che quando siano tolte, fin ch'è possibile, le incertezze dell'attribuzione di non pochi componimenti; quando, restituito a ciascuno ciò che apparisce suo, venga di ciascuno misurata l'importanza ed esso sia collocato nel luogo corrispondente al merito. Allora si presenterà all'occhio dello studioso un quadro prospettico; ma per ora la prospettiva manca.

Per far capire l'incidenza del problema mi limito a ricordare i numeri dell'ultima edizione delle rime di Matteo Frescobaldi, predisposta da Giuseppe Renzo Ambrogio: nella prima sezione dell'edizione, riservata alle rime di attribuzione sicura, l'editore accoglie 4 canzoni,

---

di cui sono note poche rime al di fuori di quel contesto; i termini predittivi dell'enunciazione sono poi nella pratica mitigati dallo stesso Bianchi che riscontra ragioni differenti rispetto al dato esterno dimostrando sul campo come l'attribuzionismo non tolleri la meccanicità delle regole né strumenti consolatori» (A. BETTARINI BRUNI, *Presenze modeste tra gli illustri. A margine di un articolo di Dante Bianchi su «Petrarca e i fratelli Beccari», in Le rime disperse di Petrarca. Problemi di definizione del corpus, edizione e commento*, a c. di R. LEPORATTI, T. SALVATORE, Roma, Carocci, 2020, pp. 189-222, a pp. 189-190).

<sup>(33)</sup> G. VOLPI, *Rime di trecentisti minori*, Firenze, Sansoni, 1907, pp. IV-V.

11 sonetti e 9 ballate; in quella delle dubbie una canzone, 11 sonetti e due ballate; ritiene invece «di improbabile attribuzione» (non offendone il testo) altri 15 sonetti e una ballata accostati a vario titolo al nome del rimatore fiorentino. In tutto sono 53 poesie, di cui solo 24 vengono postulate di attribuzione certa. Le difficoltà del filologo nell'assegnare i testi sono facilmente immaginabili; quelle di chi deve costituire un repertorio anche; ma, guardando a questa situazione da un altro punto di vista, come si potrà definire il profilo culturale del Frescobaldi se su più di metà delle liriche a lui a vario titolo assegnate gravano seri problemi d'autenticità? Se il dettato di quelle poesie alterna pezzi ispirati a un linguaggio di chiara (ancorché estenuata) matrice stilnovista ad altri in cui s'infiltrano palesemente echi petrarcheschi e boccacciani e perfino tratti tardo-gotici che si vedranno trionfare nella lirica del pieno Quattrocento?

Si sarà notato che si è data la preferenza, in questa ormai lunga esposizione, alle antologie organizzate per autore; non senza ragioni: il nome dell'autore è, infatti, uno dei parametri più costanti nella disposizione dei materiali nella lunga e ininterrotta trasmissione della lirica italiana dei primi secoli, ovviamente in associazione con altri (in primo luogo la forma metrica). Ma anche la moderna storiografia della lirica è da sempre impostata per autori (a partire almeno da Dante, anzi almeno da quei collettori estremamente consapevoli su cui l'Alighieri verosimilmente si formò, come il Vat. lat. 3793):<sup>(34)</sup> conseguenza forse inevitabile di quell'organizzazione che la tradizione ci mette davanti.

Se però usciamo dal Duecento, dove probabilmente la penuria dei dati superstiti favorisce la loro razionalizzazione, pensare a un discorso storiografico organizzato esclusivamente per autori comporta delle obiettive distorsioni, a cui forse non ci si può sottrarre, ma che

<sup>(34)</sup> Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano lat. 3793.

restano distorsioni.<sup>(35)</sup> Provare a mettere in gioco (almeno dove risulta effettivamente praticabile), nel disegno storiografico sulla lirica del Trecento, altri parametri, come il dato geografico o le evidenze derivate dalla tradizione manoscritta, potrebbe aiutare a valorizzare le sequenze di testi, o le famiglie di codici, o le aggregazioni metricamente ordinate; evidentemente, però, tenendo presente il problema attributivo, incrociando le questioni e valorizzando la trasversalità degli approcci. I testi, dunque, da soli o aggregati in serie, oltre agli autori e prima degli autori, devono concorrere a comporre il disegno della lirica post-dantesca.

Anche in questo caso, per discutere di una questione complessa, mi devo limitare a un solo esempio. La canzone *Quella virtù, che 'l terzo cielo infonde*, assegnata a numerosi autori nella sua vasta tradizione (Bindo Bonichi, Fazio degli Uberti, Domenico da Montichiello, Lapo di Colle, Antonio da Ferrara), ma probabilmente da assegnare a Bindo di Cione del Frate,<sup>(36)</sup> fu un vero e proprio *bestseller*, che circolò largamente e toccò varie aree e ambienti, aggregandosi ai *corpora* più vari. Questa “presenza” del testo nel Trecento e nel primo Quattrocento deve trovare una degna rappresentazione storiografica anche adesso che è caduta l’attribuzione a Fazio degli Uberti (grazie agli studi di Ezio Levi e ora alla recente edizione di Cristiano Lorenzi),<sup>(37)</sup> a cui per lungo tempo fu avvicinata. La mancanza di un nome univoco a cui attribuire la canzone non esime dalla necessità di accertarne la lezione, chiarirne il significato,

---

<sup>(35)</sup> Ho parlato di questo argomento in DECARIA, *La poesia del Trecento minore* cit., a cui rinvio per la bibliografia pregressa sulla storiografia della lirica trecentesca.

<sup>(36)</sup> La scheda a lui dedicata nel repertorio *TraLiRO* ([https://www.mirabileweb.it/author-rom/bindo-di-cione--1338-1355--author/TRALIRO\\_238939](https://www.mirabileweb.it/author-rom/bindo-di-cione--1338-1355--author/TRALIRO_238939)) contiene i dati relativi alla tradizione della canzone.

<sup>(37)</sup> E. LEVI, *Poesia di popolo e di corte nel Trecento*, Livorno, Giusti, 1915, pp. 187-214; FAZIO DEGLI UBERTI, *Rime*, ed. critica e commentata a c. di C. LORENZI, Pisa, ETS, 2013, p. 147.

indagare le ragioni della sua fortuna. Immergersi nella sua ricezione, che è questione non svincolata dall'attribuzione, aiuta a dare una rappresentazione più onesta della lirica del tempo, di quello che riuscì a far passare di sé nelle epoche successive; aiuta a rimettere insieme gli sparsi frammenti del poeta smembrato di oraziana memoria, sorta di milite ignoto a cui va riconosciuto un ruolo, se non un nome, nella storia della poesia.

ALESSIO DECARIA  
Università di Genova



## BIOGRAFIE - BIOGRAPHIES

LAURA BANELLA è Fabiano Assistant Professor in letteratura italiana medievale alla University of Notre Dame (US). La sua ricerca si concentra sulla lirica medievale, su Boccaccio e Dante, e la tradizione materiale delle loro opere. È l'autrice di *La 'Vita nuova' del Boccaccio. Fortuna e tradizione* (Roma-Padova, 2017); *Rime e libri delle rime di Dante tra medioevo e Rinascimento* (Roma, 2020). La sua terza monografia, *Rewriting Dante: Lyric Books and Cultural Authority in Medieval and Renaissance Italy (ca. 1290-1550)*, è in corso di stampa per Oxford University Press.

LAURA BANELLA is Fabiano Assistant Professor of Medieval Italian Literature at the University of Notre Dame (USA). Her research focuses on medieval lyric poetry, Boccaccio and Dante, and the material transmission of their works. She is the author of *La "Vita nuova" del Boccaccio. Fortuna e tradizione* (Roma-Padova, 2017) and *Rime e libri delle rime di Dante tra medioevo e Rinascimento* (Roma, 2020). Her third monograph, *Rewriting Dante: Lyric Books and Cultural Authority in Medieval and Renaissance Italy (ca. 1290-1550)*, is forthcoming with Oxford University Press.

\* \* \*

MARCO BERISSO è Professore ordinario di Filologia italiana all'Università di Genova, si è occupato prevalentemente di poesia due-trecentesca (con pubblicazioni e interventi relativi alla lirica sino a Dante, alla produzione didascalico-allegorica, alle forme e generi metrici, alla poesia comico-realistica) e di testi ottocenteschi. Laureato presso l'Università di Genova, dopo aver conseguito il dottorato di ricerca presso l'Università di Firenze, è stato borsista al Centro di Ricerche Filologiche dell'Accademia della Crusca e assegnista presso il DIRAS dell'Università di Genova. Ha partecipato al progetto *Letteratura italiana delle Origini (LIO)* promosso dalla Fondazione Ezio Franceschini di Firenze ed è stato redattore del Tesoro della Lingua Italiana delle Origini (*TLIO*) presso il centro CNR dell'Opera del Vocabolario Italiano

sempre a Firenze (<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/index.html>). Fa parte della direzione della «Rivista di studi danteschi» e del comitato scientifico delle riviste «Documenta» e «Entrelaces» e della collana *Biblioteca Italiana. Testi e Studi (BITeS)*.

MARCO BERISSO is a Full Professor of Italian Philology at the University of Genoa. His research focuses primarily on 13th- and 14th-century poetry, with numerous publications and contributions regarding lyric poetry up to Dante, didactic-allegorical works, metric forms and genres, and comic-realistic poetry. He also specializes in 19th- and 20th-century texts. A graduate of the University of Genoa, he earned his PhD from the University of Florence. He subsequently held a research fellowship at the Center for Philological Research of the Accademia della Crusca and served as a research assistant at the DIRAS department of the University of Genoa. He participated in the *Letteratura italiana delle Origini (LIO)* project sponsored by the Ezio Franceschini Foundation in Florence and served as an editor for the Tesoro della Lingua Italiana delle Origini (*TLIO*) at the CNR's Opera del Vocabolario Italiano center, also based in Florence. He is a member of the editorial board for the «Rivista di studi danteschi» and sits on the scientific committees of the journals «Documenta» and «Entrelaces», as well as the book series *Biblioteca Italiana. Testi e Studi (BITeS)*.

\* \* \*

MARGHERITA BISCEGLIA, dopo la Laurea magistrale in Filologia Moderna, ha frequentato il Dottorato in Scienze del Testo presso l'Università di Roma Sapienza in cotutela con l'Universitat de Barcelona. Nel luglio 2021 ha conseguito il titolo di Dottore di ricerca, discutendo una tesi sui personaggi e i motivi arturiani nella lirica galloromanza, sotto la direzione congiunta del prof. Paolo Canettieri e della prof.ssa. Meritxell Simó. È stata assegnista di ricerca presso l'Università di Roma Sapienza e l'Università di Roma "Tor Vergata", i suoi interessi sono rivolti principalmente alla lirica dei trovieri e alla narrativa arturiana in versi.

MARGHERITA BISCEGLIA holds a MA in Modern Philology and completed her PhD in Textual Studies at Sapienza University of Rome in cotutelle with the Universitat de Barcelona. She was awarded her doctoral degree in July 2021, defending a dissertation on Arthurian characters and motifs in Gallo-Romance lyric

poetry, under the joint supervision of Prof. Paolo Canettieri and Prof. Meritxell Simó. She has held research fellowships at Sapienza University of Rome and the University of Rome "Tor Vergata". Her main research interests focus on *trouvère* lyric poetry and Arthurian verse romance.

\* \* \*

PAOLO CANETTIERI professore di Filologia romanza alla Sapienza Università di Roma. Si interessa, anche applicando metodi non tradizionali, di letterature medievali, con particolare riguardo alla poesia e alle sue strutture formali. Ambiti prioritari di studio sono i generi, le origini della lirica, il trovatore Arnaut Daniel, le laude duecentesche e, in particolare, l'opera di Iacopone da Todi, le strutture metriche e tematiche nell'opera dei poeti italiani, francesi e galego-portoghesi, alcuni tratti della poesia lirica in Spagna nei secoli XVI e XVII, la poesia dialettale contemporanea

PAOLO CANETTIERI is a professor of Romance Philology at Sapienza University of Rome. He is interested, often using non-traditional methods, in medieval literature, with a particular focus on poetry and its formal structures. His primary research interests include genres, the origins of lyric poetry, the troubadour Arnaut Daniel, 13th-century lauds, and in particular the work of Iacopone da Todi, metrical and thematic structures in the works of Italian, French, and Galician-Portuguese poets, some features of lyric poetry in Spain in the 16th and 17th centuries, and contemporary dialect poetry.

\* \* \*

FRANCESCA CUPELLONI è ricercatrice di Linguistica italiana alla Sapienza Università di Roma, dove collabora all'aggiornamento digitale del progetto *Autografi dei Letterati Italiani (ALI)*, diretto da Matteo Motolese e da Emilio Russo. È stata assegnista di ricerca per il progetto *Atlante della lingua e dei testi della cultura gastronomica italiana dall'età medievale all'Unità (ATLiTeG)*, diretto da Giovanna Frosini. Ha recentemente pubblicato il volume *La lingua di Antonio Pucci. Indagini su lessico, sintassi e testualità* (Firenze, 2022, con prefazione di Luca Serianni).

FRANCESCA CUPELLONI is a Research Fellow in Italian Linguistics at Sapienza University of Rome, where she collaborates on the digital update of the project *Autografi dei Letterati Italiani (ALI)*,

directed by Matteo Motolese and Emilio Russo. She previously held a research fellowship on the project *Atlante della lingua e dei testi della cultura gastronomica italiana dall'età medievale all'Unità (AtLiTeG)*, directed by Giovanna Frosini. She recently published the volume *La lingua di Antonio Pucci. Indagini su lessico, sintassi e testualità* (Firenze, 2022), with a preface by Luca Serianni.

\* \* \*

ALESSIO DECARIA è professore associato di Filologia della letteratura italiana all'Università di Genova. Si è formato all'Università di Firenze e ha poi lavorato presso le Università di Ginevra, Siena e Udine. Ha curato le edizioni critiche della commedia *Il filosofo* di Pietro Aretino (Roma, 2005), delle rime di Francesco d'Altobianco Alberti (Bologna, 2008) e di Riccardo degli Albizzi (Firenze, 2015), dei *Sonetti extravaganti* di Luigi Pulci (Firenze, 2013), del *Libro dei sonetti* di Matteo Franco e Luigi Pulci (Firenze, 2017, con M. Zaccarello) e di una parte delle *Lettere* di Niccolò Machiavelli (Roma, 2022). Ha pubblicato due monografie (*Luigi Pulci e Francesco di Matteo Castellani. Novità e testi inediti da uno zibaldone magliabechiano*, Firenze, 2009; *Il lauro folgorato. La congiura dei Pazzi, le Stanze per la giostra, il Morgante*, Roma, 2023) e ha curato due volumi miscelanei dedicati alla lirica italiana dei primi secoli («*Ragionar d'amore*». *Il lessico delle emozioni nella lirica medievale*, con L. Leonardi, Firenze, 2013; *I confini della lirica. Tempi, luoghi, tradizione della poesia romanza*, con C. Lagomarsini, Firenze, 2017).

ALESSIO DECARIA is Associate Professor of Italian Literary Philology at the University of Genoa. He was educated at the University of Florence and has held academic positions at the Universities of Geneva, Siena, and Udine. He has edited the critical editions of Pietro Aretino's comedy *Il filosofo* (Rome, 2005); the lyric poems of Francesco d'Altobianco Alberti (Bologna, 2008) and Riccardo degli Albizzi (Florence, 2015); Luigi Pulci's *Sonetti extravaganti* (Florence, 2013); *Il Libro dei sonetti* by Matteo Franco and Luigi Pulci (Florence, 2017, with M. Zaccarello); and part of Niccolò Machiavelli's *Lettere* (Rome, 2022). He has published two monographs – *Luigi Pulci e Francesco di Matteo Castellani. Novità e testi inediti da uno zibaldone magliabechiano* (Florence, 2009) and *Il lauro folgorato. La congiura dei Pazzi, le Stanze per la giostra, il Morgante* (Rome, 2023) – and has co-edited two collective volumes on early Italian lyric

poetry (“*Ragionar d’amore*”. *Il lessico delle emozioni nella lirica medievale*, with L. Leonardi, Florence, 2013, and *I confini della lirica. Tempi, luoghi, tradizione della poesia romanza*, with C. Lagomarsini, Florence, 2017).

\* \* \*

LUCA GATTI è ricercatore presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell’Università di Pavia (sede di Cremona), con abilitazione all’unanimità per il ruolo di Professore di seconda fascia nel settore Filologie e Letterature Medio-latina e Romanze (10/E1). Dopo la formazione all’Università di Parma, ha conseguito il dottorato di ricerca alla Sapienza Università di Roma e ha svolto attività di ricerca presso le Università di Napoli «Federico II», di Padova e Sapienza di Roma. Ha ricoperto incarichi di didattica presso le Università di Parma, Bologna e Ferrara.

LUCA GATTI is a Researcher at the Department of Musicology and Cultural Heritage of the University of Pavia (Cremona campus) and has obtained national habilitation (by unanimous vote) for the position of Associate Professor in the field of Medieval Latin and Romance Philologies and Literatures (10/E1). After completing his studies at the University of Parma, he earned his PhD at Sapienza University of Rome and carried out research at the Universities of Naples «Federico II» Padua, and Sapienza University of Rome. He has held teaching appointments at the Universities of Parma, Bologna, and Ferrara.

\* \* \*

CLAUDIO GIUNTA insegna Letteratura italiana all’Università di Torino. Tra i suoi ultimi libri, una guida alla scrittura argomentativa (*Come non scrivere*, Torino, 2018); il reportage *Togliatti. La fabbrica della Fiat* (Milano, 2020); i saggi *Le alternative non esistono. La vita e le opere di Tommaso Labranca* (Bologna, 2020) e “*Ma se io volessi diventare una fascista intelligente?*” (Milano, 2021); un racconto dell’*Inferno* di Dante (*La Commedia di Dante raccontata da C.G.*, Milano, 2023); la curatela di volumi di Adriano Tilgher (*Diario politico*, Pisa, 2021), Paolo Vita-Finzi (*Le delusioni della libertà*, Torino, 2023) Guido Calogero (*Scuola sotto inchiesta*, Torino, 2025).

CLAUDIO GIUNTA teaches Italian Literature at the University of Turin. Among his recent publications are a guide to argumentative writing (*Come non scrivere*, Torino, 2018); the reportage *Togliatti. La fabbrica della Fiat* (Milano, 2020); the essay collections

*Le alternative non esistono. La vita e le opere di Tommaso Labranca* (Bologna, 2020) and “*Ma se io volessi diventare una fascista intelligente?*” (Milano, 2021); a retelling of Dante’s *Inferno* (*La Commedia di Dante raccontata da C.G.*, Milano, 2023); and edited volumes by Adriano Tilgher (*Diario politico*, Pisa, 2021), Paolo Vita-Finzi (*Le delusioni della libertà*, Torino, 2023), and Guido Calogero (*Scuola sotto inchiesta*, Torino, 2025).

\* \* \*

SABINA MARINETTI insegna Filologia romanza presso l’Università di Roma “Tor Vergata”. La sua ricerca tocca principalmente la narrativa religiosa antico-francese e il genere letterario del *salut d’amor* provenzale. Si occupa, inoltre, di esegesi dantesca e della tradizione manoscritta trobadorica. È Vicepresidente della Società filologica romana e Coordinatrice del Comitato editoriale della rivista «Studj romanzi».

SABINA MARINETTI teaches Romance Philology at the University of Rome “Tor Vergata”. Her research deals mainly with ancient French religious narrative and the literary genre of provençal *salut d’amor*. She also works on Dante studies and on the troubadour manuscript tradition. She is Vice-President of the Società filologica romana and the Editorial Coordinator of the review «Studj romanzi».

\* \* \*

GIUSEPPE MARRANI è professore ordinario di Filologia della Letteratura Italiana presso l’Università per Stranieri di Siena dal dicembre 2014. Si è laureato a Firenze nel 1996 in Letteratura Italiana sotto la guida del prof. D. De Robertis, e ha poi conseguito nel 2002 il titolo di Dottore di ricerca in Filologia dantesca presso l’ateneo fiorentino con una tesi dedicata all’epigonismo dantesco nel sec. XIV. Si è occupato principalmente della tradizione poetica italiana (lirica e comico-giocosa) dei secoli XIII e XIV, e saltuariamente di lirica novecentesca. Più in particolare si è dedicato alle rime di Rustico Filippi, di cui ha curato un’edizione critica commentata (1999), e alla produzione dantesca pre-*Commedia* con specifico interesse per la sua fortuna presso i trecentisti minori. Le sue ricerche vertono attualmente sulla stagione poetica stilnovista e specificamente sulla tradizione manoscritta delle rime di Cino da Pistoia. In questo quadro rientra lo studio dettagliato del ms. Marciano it.IX.529, pubblicato nel 2009 per l’Edizione Nazionale dei Canzonieri della Lirica Italiana delle Origini. È condirettore della rivista «Per leggere», componente della redazione

delle riviste «Medioevo romanzo» e «Studi di Filologia italiana», e referee per altre riviste scientifiche nel campo filologico e letterario. È socio della Società dantesca italiana, della Società italiana di Filologia romanza e della Società dei Filologi della letteratura italiana. Dal giugno 2013 è membro del Comitato Scientifico della Fondazione Ezio Franceschini ([www.fefonlus.it](http://www.fefonlus.it)) e dal 2015 è associato all'Opera del Vocabolario italiano ([www.vocabolario.org](http://www.vocabolario.org)). Dall'ottobre 2021 è Direttore del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università per Stranieri di Siena.

GIUSEPPE MARRANI has been a Full Professor of Philology of Italian Literature at the Università per Stranieri of Siena since December 2014. He graduated from the University of Florence in 1996 in Italian Literature under the supervision of Professor D. De Robertis, and subsequently earned his PhD in Dantean Philology from the same institution in 2002, with a dissertation focused on 14th-century Dantean epigonism. His research primarily addresses the Italian poetic tradition (both lyric and comic-playful) of the 13th and 14th centuries, with occasional forays into 20th-century lyric poetry. Specifically, he has worked on the rhymes of Rustico Filippi, producing a commented critical edition (1999), and on Dante's pre-*Commedia* production, with a particular interest in its reception among minor 14th-century authors. His current research focuses on the Stilnovo period and specifically on the manuscript tradition of Cino da Pistoia's poetry. This includes a detailed study of the manuscript Marciano it.IX.529, published in 2009 for the Edizione Nazionale dei Canzonieri della Lirica Italiana delle Origini. He is the co-director of the journal «Per leggere», a member of the editorial boards of «Medioevo romanzo» and «Studi di Filologia italiana», and a peer reviewer for several other scientific journals in the philological and literary fields. He is a member of the Italian Dante Society (Società dantesca italiana), the Italian Society of Romance Philology (Società italiana di Filologia romanza), and the Society of Philologists of Italian Literature. Since June 2013, he has been a member of the Scientific Committee of the Ezio Franceschini Foundation, and since 2015, he has been an associate of the Opera del Vocabolario Italiano. Since October 2021, he has served as the Director of the Department of Humanities at the University for Foreigners of Siena.

DANIELE MEROLA è dottorando presso l'Università degli studi di Roma "Tor Vergata" e l'Università de Fribourg (CH). Si interessa principalmente di tradizione lirica italiana del Due e Trecento,

con particolare attenzione alla produzione stilnovistica. Ha collaborato con il progetto *LIO* per il Censimento dei manoscritti della lirica italiana delle origini, e al progetto PRIN coordinato da Roberto Rea *Texts of Uncertain Authorship in Thirteenth-century Italian Lyric Poetry. Methods, Practices and Tools of Attributive Philology*. Attualmente sta lavorando all'edizione critica con commento delle *Rime* di Gianni Alfani.

DANIELE MEROLA is a PhD candidate at the University of Rome "Tor Vergata" and the University of Fribourg (Switzerland). His research focuses primarily on Italian lyric poetry of the thirteenth and fourteenth centuries, with particular attention to the stilnovistic tradition. He has collaborated with the *LIO* project for the Census of Manuscripts of Early Italian Lyric Poetry, as well as with the PRIN project coordinated by Roberto Rea, *Texts of Uncertain Authorship in Thirteenth-century Italian Lyric Poetry: Methods, Practices and Tools of Attributive Philology*. He is currently working on a critical edition with commentary of the *Rime* by Gianni Alfani.

\* \* \*

ROBERTO REA è Professore Ordinario di Filologia della letteratura italiana presso l'Università "Tor Vergata" di Roma. Nella primavera del 2023 è stato Fulbright Chair Distinguished Lecturer presso l'University of Chicago. È coordinatore del Dottorato di ricerca in Studi Italianistici e Storico-artistici dal 2024. Dirige come Principal Investigator il progetto biennale PRIN 2022 *Texts of Uncertain Authorship in Thirteenth-century Italian Lyric Poetry. Methods, Practices and Tools of Attributive Philology*. Ha partecipato a numerosi convegni internazionali e tenuto lezioni su invito presso istituzioni e università italiane e straniere, tra cui University of Chicago; University of Notredame; Scuola Normale Superiore di Pisa; New York University; Accademia dei Lincei; Oxford University; St. Andrews University; Universidade de Santiago de Compostela; Université Paris III-Sorbonne Nouvelle. È membro del Direttivo della «Rivista di studi danteschi»; dell'Editorial board di «Cognitive Philology» (on-line journal); del Comitato scientifico di «Critica del Testo»; del Comitato Scientifico del Centro Pio Rajna; del Consiglio Scientifico Didattico del Consorzio ICoN, Italian Culture on the Net; del Direttivo della Società dei Filologi della Letteratura Italiana. È autore inoltre di numerosi articoli e saggi sulla lirica medievale, dai trovatori a Petrarca, sulla *Vita nuova* e la *Commedia* di Dante, sui *Canti* di Leopardi, sul danti-

simo di Montale. Ha pubblicato, inoltre, l'edizione commentata delle *Rime* di Guido Cavalcanti (con Giorgio Inglese, Roma, 2011) e l'edizione critica delle *Rime* di Lapo Gianni (Roma, 2019); la monografia *Dante: guida alla Vita nuova* (Roma, 2020).

ROBERTO REA is a Full Professor of Philology of Italian Literature at the University of Rome "Tor Vergata". In the spring of 2023, he served as the Fulbright Distinguished Chair at the University of Chicago. Since 2024, he has been the Coordinator of the PhD program in Italian and Art Historical Studies. He serves as the Principal Investigator for the two-year PRIN 2022 project, *Texts of Uncertain Authorship in Thirteenth-century Italian Lyric Poetry: Methods, Practices and Tools of Attributive Philology*. He has participated in numerous international conferences and has been an invited lecturer at prestigious institutions worldwide, including the University of Chicago, University of Notre Dame, Scuola Normale Superiore di Pisa, New York University, Accademia dei Lincei, Oxford University, St. Andrews University, Universidade de Santiago de Compostela, and Université Paris III-Sorbonne Nouvelle. Professor Rea is a member of the Board of Directors of the «Rivista di studi danteschi», the Editorial Board of «Cognitive Philology» (online journal), and the Scientific Committees of «Critica del Testo» and the Centro Pio Rajna. Additionally, he sits on the Scientific-Educational Council of the ICoN Consortium (Italian Culture on the Net) and the Board of Directors of the Società dei Filologi della Letteratura Italiana. His extensive publications include articles and essays on medieval lyric poetry – ranging from the troubadours to Petrarch – Dante's *Vita nuova* and *Commedia*, Leopardi's *Canti*, and Montale's Danteism. Key works include the commented edition of Guido Cavalcanti's *Rime* (co-edited with Giorgio Inglese, Rome, 2011), the critical edition of Lapo Gianni's *Rime* (Rome, 2019), and the monograph *Dante: guida alla Vita nuova* (Rome, 2020).

\* \* \*

FEDERICO RUGGIERO è ricercatore di Filologia della Letteratura italiana presso l'Università degli Studi di Napoli «Federico II». Si è occupato principalmente di lirica italiana dei primi secoli, con particolare riguardo per la produzione stilnovistica, e di esegesi quattrocentesca della *Commedia*. Di recente ha cominciato a interessarsi al problema dell'individuazione di varianti d'autore nelle tradizioni manoscritte di testi lirici del Due e Trecento. In

parallelo, da alcuni anni a questa parte lavora all'allestimento di una nuova edizione critica e commentata delle rime di Onesto da Bologna.

FEDERICO RUGGIERO is a Researcher in Italian Literary Philology at the University of Naples «Federico II». His research has focused primarily on early Italian lyric poetry, with particular attention to Stilnovist production, and on fifteenth-century exegesis of Dante's *Commedia*. More recently, he has begun to investigate the identification of authorial variants in the manuscript traditions of thirteenth- and fourteenth-century lyric texts. In parallel, he has been working for several years on a new critical and annotated edition of the lyric poems of Onesto da Bologna.

\* \* \*

LUIGI SPAGNOLO insegna Linguistica italiana, Informatica umanistica e Linguistica italiana dei testi all'Università per Stranieri di Siena; è professore di seconda fascia nel settore LIFI-01/A (Linguistica italiana), per il quale ha conseguito nel 2018 l'abilitazione di prima fascia. Si occupa di questioni linguistiche e filologiche relative a testi dell'italiano antico (Dante in particolare), di problemi etimologici, di italiano giuridico, di ricerche di linguistica testuale. È nel comitato scientifico della rivista «La lingua italiana. Storia, strutture, testi». Tra le sue pubblicazioni in volume più importanti *La sconfitta di Monte Aperto. Una cronaca e un cantare trecenteschi* (Siena, 2004), *L'italiano costituzionale. Dallo Statuto albertino alla Costituzione italiana* (Napoli, 2012), *A piè del vero. Nuovi studi danteschi* (Roma, 2018).

LUIGI SPAGNOLO teaches Italian Linguistics, Digital Humanities, and Textual Italian Linguistics at the University for Foreigners of Siena. He is an Associate Professor in the field LIFI-01/A (Italian Linguistics), for which he obtained full professorial habilitation in 2018. His research focuses on linguistic and philological issues in early Italian texts (particularly Dante), etymological questions, legal Italian, and textual linguistics. He serves on the editorial board of «La lingua italiana. Storia, strutture, testi». Among his major book publications are *La sconfitta di Monte Aperto. Una cronaca e un cantare trecenteschi* (Siena, 2004), *L'italiano costituzionale. Dallo Statuto albertino alla Costituzione italiana* (Naples, 2012), and *A piè del vero. Nuovi studi danteschi* (Rome, 2018).

\* \* \*

ELISA VERZILLI ha lavorato come assegnista di ricerca presso Sapienza Università di Roma e ha preso parte ai progetti *PARLI (Prosopographical Atlas of Romance Literature)* e *Texts of Uncertain Authorship in Thirteenth-century Italian Lyric Poetry. Methods, Practices and Tools of Attributive Philology*. Si occupa principalmente di lirica delle Origini, in particolare trovierica.

ELISA VERZILLI worked as a research fellow at Sapienza University of Rome and took part in the projects *PARLI (Prosopographical Atlas of Romance Literature)* and *Texts of Uncertain Authorship in Thirteenth-century Italian Lyric Poetry. Methods, Practices and Tools of Attributive Philology*. Her research focuses on early lyric poetry, especially trouvère poetry.



## DOVERI DEL DIRETTORE E DEI REDATTORI

### *Decisioni sulla pubblicazione*

I Direttori sono responsabili dell'approvazione di ciascun articolo proposto per la pubblicazione. I direttori, prima dell'approvazione, devono consultarsi con i referees (con il metodo double blind) per assumere tale decisione.

### *Correttezza*

I Direttori e i Redattori valutano gli articoli proposti per la pubblicazione in base al loro contenuto senza discriminazioni di razza, genere, orientamento sessuale, religione, origine etnica, cittadinanza, orientamento politico degli autori.

### *Riservatezza*

I Direttori, i Redattori e gli altri componenti della Rivista si impegnano a non rivelare informazioni sugli articoli proposti ad altre persone oltre all'autore, ai referees e all'editore.

### *Conflitto di interessi e divulgazione*

I Direttori, i Redattori e tutte le persone che a vario titolo conoscono il contenuto degli articoli proposti si impegnano a non usarlo in proprie ricerche senza il consenso scritto dell'autore.

## DOVERI DEI REFEREES

### *Contributo alla decisione editoriale*

Il double blind peer-review è la procedura che agevola i redattori e il direttore nell'assumere decisioni sugli articoli proposti. Inoltre pone l'autore nella condizione ideale per migliorare il proprio lavoro.

### *Rispetto dei tempi*

Il referee che non si senta adeguato al compito proposto o che sappia di non poter svolgere la lettura nei tempi richiesti è tenuto a comunicarlo tempestivamente ai coordinatori.

*Riservatezza*

Ogni testo assegnato in lettura è riservato e non deve essere discusso con altre persone al di fuori della redazione e dei referees incaricati.

*Imparzialità*

Il peer review deve essere condotto in modo imparziale. Ogni giudizio personale sull'autore è inopportuno. I referees sono tenuti a motivare adeguatamente i propri giudizi.

*Indicazioni*

I referees si impegnano a indicare con precisione gli estremi bibliografici di opere fondamentali eventualmente trascurate dall'autore. I referees devono motivare i giudizi siano essi positivi o negativi. I referees devono inoltre segnalare ai redattori eventuali somiglianze o sovrapposizioni del testo ricevuto in lettura con altre opere a lui note.

*Conflitto di interessi e divulgazione*

Informazioni riservate o indicazioni ottenute durante il processo di peer-review devono essere considerate confidenziali e non possono essere usate per finalità personali. I referee sono tenuti a non accettare in lettura articoli per i quali sussista un conflitto di interessi o articoli dei quali abbia intuito la paternità.

## DOVERI DEGLI AUTORI

*Accesso e conservazione dei dati*

Se i redattori lo ritenessero opportuno, gli autori degli articoli dovrebbero rendere disponibili le fonti o i dati su cui si basa la ricerca, affinché possano essere conservati per un ragionevole periodo di tempo dopo la pubblicazione ed essere eventualmente resi accessibili.

*Originalità e plagio*

Gli autori sono tenuti a dichiarare di avere composto un lavoro originale in ogni sua parte e di avere citato tutti i testi utilizzati.

*Pubblicazioni multiple, ripetitive e/o concorrenti*

L'autore non dovrebbe pubblicare articoli che descrivono la stessa ricerca in più di una rivista. Proporre contemporaneamente lo

stesso testo a più di una rivista costituisce un comportamento non corretto e inaccettabile.

#### *Indicazione delle fonti*

L'autore deve sempre fornire la corretta indicazione delle fonti e dei contributi menzionati nell'articolo.

#### *Paternità dell'opera*

Va correttamente attribuita la paternità dell'opera e vanno indicati come coautori tutti coloro che abbiano dato un contributo significativo all'ideazione, all'organizzazione, alla realizzazione e alla rielaborazione della ricerca che è alla base dell'articolo. Se altre persone hanno partecipato in modo significativo ad alcune fasi della ricerca il loro contributo deve essere esplicitamente riconosciuto. Nel caso di contributi scritti a più mani, l'autore che invia il testo alla rivista è tenuto a dichiarare di avere correttamente indicato i nomi di tutti gli altri coautori, di avere ottenuto la loro approvazione della versione finale dell'articolo e il loro consenso alla pubblicazione.

#### *Conflitto di interessi e divulgazione*

Tutti gli autori sono tenuti a dichiarare esplicitamente che non sussistono conflitti di interessi che potrebbero aver condizionato i risultati conseguiti o le interpretazioni proposte. Gli autori devono inoltre indicare gli eventuali enti finanziatori della ricerca e/o del progetto dal quale scaturisce l'articolo.

#### *Errori negli articoli pubblicati*

Quando un autore individua in un suo articolo un errore o un'inesattezza rilevante, è tenuto a informare tempestivamente i redattori della rivista e a fornire loro tutte le informazioni necessarie per segnalare in calce all'articolo le doverose correzioni.



Finito di stampare dicembre 2025  
dallo Stabilimento Tipografico «Pliniana»  
Viale F. Nardi, 12 – 06016 Selci-Lama (PG)  
[www.pliniana.it](http://www.pliniana.it)