

LA FILOGIA

ANTICOMODERNO ANTICOMODERNO

Roma, 1997

viella

«QUANTUM ILLOS PROXIMIUS IMITEMUR, TANTUM RECTIUS POETEMUR».
NOTE SUL CHIGIANO L. VIII. 305 E SULLE "ANTOLOGIE D'AUTORE"*

di Giovanni Borriero

Lo *stilnuovo* di cui intendo occuparmi in questa sede esula dichiaratamente tanto da definizioni di carattere storiografico quanto da ricostruzioni critiche di tipo stilistico¹. L'indagine verte infatti sulla verifica di tipo documentario - condotta cioè a partire dalla trasmissione dei testi - della *tradizione* e fortuna dello *stilnuovo* dantesco². Il *canone* degli autori fissato da Dante³, "sistematicamente" nel *De vulgari eloquentia* e "occasionalmente" tanto nella *Vita nuova* che nella *Commedia*, si concretizza, talvolta addirittura come punto di discriminazione dicotomico (al «di qua» e al di là del «nodo»), nella forma del libro di poesia⁴. Lo studio delle raccolte poetiche si restringe ad alcuni episodi

* Il passo del *De vulgari eloquentia* II, iv, 3 si riferisce ai poeti "regolari" (latini) e riguarda il rapporto tra teoria e prassi poetica, punto di partenza per il discorso attorno al *canone* e all'*imitatio* (cfr. D. Alighieri, *Opere minori*, 2 tomi, Milano-Napoli 1979, II *De vulgari eloquentia*, *Monarchia*, *Epistole*, *Egloge*, *Questio de aqua et terra*, a cura di P. V. Mengaldo, B. Nardi, A. Frugoni, G. Brugnoli, E. Cecchini, F. Mazzoni, pp. 1-237).

¹ Per limitarmi ai "lemmi" più comuni della bibliografia critica, rimando a E. Bigi, *Genesi di un concetto storiografico: "dolce stil nuovo"*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 132 (1955), pp. 333-71, M. Marti, *Storia dello Stil nuovo*, 2 voll., Lecce 1973 e G. Favati, *Inchiesta sul Dolce stil nuovo*, Firenze 1975.

² Si contrae, naturalmente, un debito di carattere metodologico con C. Bologna, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, 2 voll., Torino 1993, I *Dalle origini al Tasso*.

³ I "documenti" dell'Alighieri (per cui cfr. Favati, *Inchiesta*, p. viii) sia a livello teorico che nella prassi poetica segnano un punto di partenza dello *stilnuovo* la cui definizione è, per bocca di Bonagiunta attraverso il «nodo», *via negationis* (*Purg.*, XXIV, vv. 49-63). La proclamazione della novità non scaturisce e *contrario* dalla contrapposizione a una "scuola poetica" (le cui *disiecta membra* sarebbero il rimatore lucchese in compagnia del Notaro e di Guittone): è necessario, per la formulazione delle «nove rime», un confronto ed un allontanamento della *societas amicorum* dalla *tradizione*. *Tradizione* su cui s'incentra il *canone* dei *sommersi* (Guittone e *sectatores* in testa dai quali Dante si pone a una distanza siderale, «oltre la spera») e dei *salvati* (tra cui i frequentatori del «vasei», presi «per incantamento»: cfr., su tutti, il sonetto *Guido, i vorrei che tu e Lapo ed io*, vv. 2-3). Le citazioni dalla *Commedia* sono tratte da D. Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, 4 voll., Milano 1966-1967; per le rime, cfr. D. Alighieri, *Rime*, testo critico, introduzione e note a cura di G. Contini, Torino 1987 (ripr. dell'ed. 1946); infine per la *Vita nuova*, cfr. *La Vita nuova di Dante Alighieri*, edizione critica per cura di M. Barbi, Firenze 1932 e D. Alighieri, *Vita nova*, a cura di G. Gorni, Torino 1996 (da cui si cita).

⁴ Studi generali sulla forma-canzoniere: R. Crespo, s. v. *Canzonieri antichi. Problemi di struttura e tradizione*, in *Dizionario critico della letteratura italiana* diretto da V. Branca, 4 voll., Torino 1986² [1973], I, pp. 504-6, a p. 506; M. Santagata, *La preistoria del genere canzoniere*, in Id., *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova 1989 [1979], pp. 129-54, a p. 152: «i singoli testi stilnovisti sono tasselli di un grande ma-

della cultura fiorentina a partire dalla metà del Trecento (*terminus a quo* è costituito dal canzoniere Chigiano L. VIII. 305) fino alla pubblicazione della *Giuntina* nel 1527, opera di un gruppo di filologi tra cui spicca il poeta Bar- do Segni. Tappe intermedie sono, per il Quattrocento, la *Raccolta Aragonesa* (progettata da Lorenzo de' Medici con la collaborazione del Poliziano) e, per il Trecento, il cosiddetto *Dante-Petrarca* del Boccaccio.

Le tracce, ora labili ed ora evidenti, della *tradizione* del *canone* dantesco, vengono vagliate alla luce di queste "antologie d'autore"⁵.

L'analisi che segue, certo cursoria e parziale, procede per punti.

croteste che al limite abbraccia le poesie dell'intero gruppo, un macrotesto fondato su una sostanziale comunanza di "poetica"; G. Gorni, *Le forme primarie del testo poetico*, in Id., *Me- trica e analisi letteraria*, Bologna 1993, pp. 11-134, spt. a pp. 113-34 (V *Il canzoniere*: apparso in *Letteratura italiana* diretta da A. Asor Rosa, *Le forme del testo 1 Teoria e poesia*, Torino 1984, pp. 439-518); D'A. S. Avalle, *I canzonieri: definizione di genere e problemi di edizione*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Atti del Convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1984*, Roma 1985, pp. 363-82; F. Brugnolo, *Il libro di poesia nel Trecento*, in M. Santagata-A. Quondam (a cura di), *Il libro di poesia dal copista al tipografo* (Ferrara, 29-31 maggio 1987), Modena 1989, pp. 9-23; M. Danzi, *Petrarca e la forma "canzoniere" fra Quat- tro e Cinquecento*; in E. Manzotti (a cura di), *Lezioni sul testo. Modelli di analisi letteraria per la scuola*, Brescia 1992, pp. 73-115, a p. 81 e relativa bibl. n. 7. Per l'ambito romanzo (e il metodo), cfr. V. Bertolucci [Pizzorusso], *Il canzoniere di un trovatore: il «libro» di Guiraut Ri- quier* (apparso in «Medioevo romanzo», 5 [1978], pp. 216-59) e *Libri e canzonieri d'autore nel Medioevo: prospettive di ricerca* (apparso in «Studi mediolatini e volgari», 30 [1984], pp. 91-116) costituenti i capp. VI e VII del volume di Ead., *Morfologie del testo medievale*, Bologna 1989 rispettivamente pp. 87-124 e 125-46. Fondamentale è il lavoro di D. De Robertis, *Censi- mento dei manoscritti di rime di Dante*, in «Studi danteschi», 37 (1960), pp. 141-273 (I); 38 (1961), pp. 167-276 (II); 39 (1962), pp. 119-209 (III); 40 (1963), pp. 443-98 (IV); 41 (1964), pp. 103-31 (V); 42 (1965), pp. 419-74 (VI); 43 (1966), pp. 205-38 (VII); 44 (1967), pp. 269-78 (VIII); 45 (1968), pp. 183-200 (IX); 47 (1970), pp. 225-38 (X). Mi sono, infine, avvalso anche di T. Casini, *Sopra alcuni manoscritti di rime del secolo XIII*, in «Giornale storico della lettera- tura italiana», 3 (1884), pp. 161-91 e 4 (1884), pp. 116-28 e di B. Panvini, *Studio sui mano- scritti dell'antica lirica italiana*, in «Studi di filologia italiana», 11 (1953), pp. 5-135.

⁵ Intendo per "antologia d'autore" un libro con l'indicazione di un percorso di lettura, frutto di una scelta precisa, direi "ideologica", da parte di un "autore/i" (non un semplice compilatore). Il Chigiano L. VIII. 305 [=Ch], in quest'ottica, si definisce come prodotto orientato e sorta di "archetipo culturale". Alcune indicazioni di raffronto si avranno anche con altri testimoni del Due e Trecento. L' "antologia d'autore" dello *stilnuovo* nell'asse Chigiano-*Giuntina* non viene qui analizzata dal punto di vista ecdotico: nella *Giuntina*, in una sorta di postfazione «Ai let- tori» sono registrate le varianti ai componimenti presenti nei libri I-IV e VI (qui limitatamente alla «canzone di Guido Cavalcanti de lo amore»). Si tratta di un apparato dove, rispetto alla lezione fissata nei vari libri che «ne i fidati, ed antichi testi ritrovando, più uera, è secondo il giudizio nostro migliore haveamo riputata» (*recensio antiquiorum e ope ingenii*), si danno le varianti: «Frà le molte quelle ch'è più di alcuna importanza ci sono parute habbiamo qui di sotto brevemente raccolto». Le citazioni sono tratte da *Sonetti e canzoni di diversi antichi au- tori toscani*, 2 voll., Firenze 1977 (I *Introduzione e indici* di D. De Robertis; II *Testo*): cfr. la rec. di G. Gorni, *In margine alla Giuntina di rime antiche*, in «Studi medievali», serie III, 19 (1978), pp. 899-911, poi in Id., *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze 1981, pp. 217-41 (con il titolo mutato *Di qua e di là dal Dolce Stile (in margine alla Giuntina)*).

1. Il «cominciamento» delle «Toscane rime»: Dante-Petrarca e l'ordo naturalis.

I poli entro i quali si organizza la *tradizione* sono Dante e Petrarca. Il «co- minciamento» della nostra lirica coincide con l'esperienza dantesca, all'ombra della quale si dispongono coloro che, cronologicamente anteriori o contem- poranei, svolgono la funzione di precursori. O, diremmo, di «minori»: come tali sono infatti avvertiti nella strategia teorica di Dante e sussunti nel «comin- ciamento» stesso. Punto di arrivo è Petrarca, che, con i *Rerum vulgarium frag- menta*, segna l'avvio di una nuova stagione poetica. Tale bipolarismo (e l'or- do che ne consegue) ci viene consegnato dalle testimonianze documentarie. Vediamone in breve principi costituenti e struttura.

La lettera dedicatoria di Bernardo Giunta preposta alla *Giuntina* del 1527 espone quasi didatticamente (ma non senza un intento polemico) «A' gli suoi nobiliss. gioueni» i criteri di scelta degli autori e la finalità della raccolta: nei confronti di Dante e della vetusta rimeria «antica» e «toscana» è venuta a man- care la «Gratitudine». L'oblio della *tradizione* da parte di coloro che ritengono il Petrarca («uostro», dice il fiorentino Bernardo) unico poeta degno di atten- zione (e di imitazione) rischia di disgiungere l'aretino dalla ricca tradizione che lo precede, composta da poeti (quali Cino, Guido e il «Diuino Dante») che «primieramente diedero à le Toscane rime cominciamento»⁶. Petrarca risul- ta essere, *in absentia*, occasione del libro e vertice di perfezione in quanto «molto più ch'è ciascuno altro Toscano autore, lucido, è terso sia da giudica- re». Ma, senza coloro che lo precedettero «Crediamo noi ch'è egli (...) così leg- giadramente i suoi amorosi co(n)cetti spiegare hauesse potuto? Certo no».

L'organizzazione della *Giuntina*, in un asse cartesiano (toscanità-antichità) molto rigoroso, si snoda in una sorta di storiografia *à rebours* «da i più mo- derni di mano in mano à gli più antichi procedendo». L'ordo Dante-Petrarca appare, dichiaratamente, essere *naturalis*: quattro dei nove libri annunciati

⁶ Gorni, *Di qua e di là*, nega l'esistenza (sottolineata invece da De Robertis nella citata *Introdu- zione*) di una polemica nei confronti del Bembo (o comunque del petrarchismo): la *Giuntina* darebbe anzi corpo «all'elenco di rimatori del II capitolo del II libro delle *Prose*» (p. 239). Non si tratterebbe della proposta di un «canone d'imitazione, più dilatato verso l'alto, incontro ai Siciliani, di quanto non apparisse quello del Bembo» quanto di una «mostra» di «valore anti- quario e documentario» (p. 238). Tale *canone* documentario non disattende, nella sue linee essenziali, la sistemazione storiografica che lo stesso Petrarca opera nel *Triumbus cupidinis* IV, vv. 31-38: Dante, Cino, Guittone («che di non esser primo par ch'ira aggia», v. 33), «i duo Guidi», Onesto da Bologna, «i Ciliani», Sennuccio del Bene e «Franceschin» degli Albizi e nei versi finali di ciascuna strofa (tolto il v. 10 e la questione arnaldiana) di *Lasso me, ch'i non so in qual parte pieghi* (RVF LXX): Cavalcanti, Dante, Cino e Petrarca stesso. Per il testo, cfr., ri- spettivamente F. Petrarca, *Trionfi, rime stravaganti, codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca e L. Paolino. Introduzione di M. Santagata, Milano 1996 e F. Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, Milano 1996.

nell'«Indice» (sugli effettivi undici, a cui va ad aggiungersi l'appendice per le «sestine ritrovate in vno antichissimo testo insieme con la sestina di Dante») sono dedicati alle rime di «Dante Alaghieri» (I-IV). Con calcolata simmetria i successivi quattro libri propongono poeti vicino a Dante (la struttura è quindi «circolare»): «Sonetti e canzoni di messer Cino giudice da Pistoia» (V) e «Sonetti e ballate di Gvido di messer Cavalcante Cavalcanti» (VI); segue «Sonetti, e canzoni di Dante da Maiano» (VII: culturalmente un *hâpax*, ma fu in corrispondenza con l'Alighieri), mentre l'ultimo libro monografico è dedicato a «Sonetti e canzoni di frate Gvittone di Arezzo» (VIII), il rimatore più vetusto della serie (nonchè il più distante da Dante stesso). Vengono poi i libri antologici: il IX («Canzoni e ballate di diversi autori») si apre con autori trecenteschi («Franceschino degli Albizi» e «Fazio degli Vberti») per retrocedere poi al Duecento toscano («Lapo Gianni», «Loffo Bonagvida»), bolognese («Ser Honesto bolognese», «M. Gvido Gvinizzelli da Bologna»), lucchese («Bonaggiunta Urbiciani da Lvcca») e siciliano («Notaro Iacomo da Lentino», «Messer Gvido de le Colonne giudice messinese», «M. Piero de le Vigne», «Re Enzo»-«Imperadore Federigo II» e «Imperadore Federigo II di Sicilia e' di Napoli Re»)⁷. Il libro successivo riproduce una serie di «Canzoni antiche di avtori incerti», testimonianza di una rimeria arcaica e dunque di diritto non trascurabile⁸. Ancora in prospettiva dantesca sono i libri seguenti: le sestine sembrano condividere una sorta di consanguineità con le rime dantesche per la «vicinanza» ad esse; l'ultimo libro, infine, tratta di «Sonetti de i sopradetti avtori mandati l'uno a l'altro» e ciò ancora una volta nel segno dell'Alighieri⁹. Con il «Diuiuo Dante», *centrum circuli*, si organizza un *ordo*, espressione di un *canone*: il «cominciamento» è, nel segno dell'Alighieri, una sorta di irradiazione della poetica dantesca (*in limine*, con obbligo quasi di registrazione notarile, si situa Guittone).

L'individuazione della linea Dante-Petrarca e la costituzione di tale *ordo naturalis* spetta al Boccaccio che nel decennio 1360-1370 (circa) redige di

⁷ Il IX libro in effetti non fa che applicare *ex novo* i criteri esposti nella dedicatoria dove, al binomio antico-toscano si sovrappone la rimeria peninsulare (nell'ottica consueta si procede dal «centro» alla «periferia» del poetare).

⁸ Quanto alla «toscanità» il De Robertis, *Introduzione*, p. 77, sottolinea, per questo segmento, la parantela tra la Giuntina e la stampa veneziana del 1518 delle rime di Dante da cui il «compilatore di Giunt (...) recuperò quanto (...) era acquisibile al canone «toscano».

⁹ La sistemazione dei sonetti di corrispondenza «ripromponendo i termini della rappresentazione dell'intero volume, non fa che confermare l'organicità dell'assunto» (De Robertis, *Introduzione*, p. 85). Abbiamo infatti: «M. Cino da Pistoia», «Guido Cavalcanti» e «Dante da Maiano» a «D. Alaghieri» per risposta del primo sonetto de la sua Vita Nuova; corrispondenza «Dante Alaghieri»-«M. Cino da Pistoia», «Dante Alaghieri»-«Gvido Cavalcanti», «M. Honesto bolognese»-«M. Cino da Pistoia», «Dante da Maiano»-«Dante Alaghieri», «Dante da Maiano»-«corrispondenti («Monna Nina», «Chiario Davanzati», «Guido Orlandi», «Salvino Doni», «Dante Alaghieri», «Ricco da Varlvingo» e «ser Cione Ballione»).

propria mano alcune fondamentali antologie, dove la tradizione del «cominciamento» è espressione di una *reductio*¹⁰. Di Dante, con l'*accessus*, vengono antologizzate, nel senso più ampio, le opere secondo criteri di cronologia e poetica (nell'asse *Vita nuova*, che è autocommento della produzione giovanile, *Commedia*, passando per le canzoni); Petrarca, introdotto dal carne celebrativo del Boccaccio, è, non diversamente dalla prospettiva *via negationis* della *Giuntina*, il punto di arrivo (a margine, come una sorta di *coincidentia oppositorum*, la canzone-manifesto del Cavalcanti incorniciata da un commento). La saldatura Dante-Petrarca si attua e si giustifica, nel senso progressivo di tale sistemazione, come atto fondante di un *canone* della poesia fiorentina due-trecentesca¹¹: sancisce, con un «cominciamento» e il suo sviluppo, la continuità di un *ordo* attraverso i rappresentanti più alti¹².

¹⁰ Cfr. D. De Robertis, *La tradizione boccacesca delle canzoni di Dante*, in *Giovanni Boccaccio editore e interprete di Dante*, a cura della Società Dantesca Italiana, Firenze 1979, pp. 5-13. Tale monumento di «antologia d'autore» è costituito dal codice della Biblioteca Capitolare di Toledo 104.6 (*Vita di Dante* nella redazione maggiore, *Vita nuova*, *Commedia* con *argomenta* in terza rima, 15 canzoni «distese» con rubriche latine: cfr. De Robertis, *Censimento*, in «Studi danteschi» 39 [1962], pp. 205-6 [n. 263]), dal Riccardiano 1035 (*Commedia* e 15 canzoni «distese»: cfr. De Robertis, *Censimento*, in «Studi danteschi» 38 [1961], pp. 179-80 [n. 116]), dal Chigiano L. V. 176 (*Vita di Dante* nel secondo compendio, *Vita nuova*, *Donna mi priega* del Cavalcanti «inquadrata» dalla glossa latina di Dino del Garbo, carne del Boccaccio *Ytalie iam certus bonos* al «laureato» Petrarca e le 15 canzoni «distese» di Dante, *RVF* nella IV forma): a questo va aggiunto il Chigiano L. VI. 213 che contiene la *Commedia* (cfr. *Il codice Chigiano L. V. 176 autografo di Giovanni Boccaccio*, edizione fototipica, con introduzione a cura di D. De Robertis, Roma-Firenze 1974 e De Robertis, *Censimento*, in «Studi danteschi» 42 [1965], pp. 448-50 [n. 333]).

¹¹ Per la fortuna di tale *dispositio* si pensi ad es. al Laurenziano XC. sup. 136 della fine del XIV sec. che contiene *Vita nuova* (cc. 1-15b) e le 15 canzoni «distese» nell'ordine di Boccaccio con rubriche latine (cc. 16a-23d) (cfr. De Robertis, *Censimento*, in «Studi danteschi» 39 [1962], pp. 150-51 [n. 222]) o, ancora, al primo dei due volumi oggi raccolti nel Riccardiano 1050, fine del XIV, cc. 1-85, antologia che disegna, nell'asse *Dante-Petrarca*, il percorso della poesia due-trecentesca (cfr. De Robertis, *Censimento*, in «Studi danteschi» 38 [1961], pp. 184-85 [n. 120] e Brugnolo, *Il libro di poesia*, p. 13. Per i mss. derivati da Boccaccio rimando a *La Vita nuova*, ed. Barbi, cap. IV *Classificazione dei testi* 1) *Il gruppo b* [Boccaccio], pp. cxli-cclxxii, a pp. cxli-cxcix).

¹² Prospettiva inversa nel Parmense 1081 del XV sec. *in*. che propone l'*ordo Petrarca-Dante* (le composizioni del quale sono intervallate da altre attribuite a Cino: cfr. ad es. cc. 98 e 111) (cfr. E. Costa, *Il codice Parmense 1081*, in «Giornale storico della letteratura italiana» 12 [1888], pp. 77-108, De Robertis, *Censimento*, in «Studi danteschi» 37 [1960], pp. 268-70 [n. 102]). La *reductio* operata da Boccaccio (*Dante-Petrarca-Cavalcanti*) è presente nel Trivulziano 1091 del XIV ex. o XV *in*. (cfr. De Robertis, *Censimento*, in «Studi danteschi» 40 [1963], pp. 465-66 [n. 280]). Espressione della teoria del «cominciamento» con *Dante* (nella sezione delle canzoni) si ha precocemente con il codice Ginori Conti del XIV sec. (metà): le rime sono divise in canzoni (1-21) con *Dante* 1-11, *Cavalcanti* 12, Francesco da Barberino 13, *Guinizzelli* 14, Maestro Giovanni Bonandrea 15, *Cino* 16-19, *Lapo Gianni* 20, canzone adespota sulla povertà 21 e sonetti (22-33) (cfr. G. Bertoni, *Un canzonieretto dello stil nuovo*, in «Archivium romanicum», 20 [1936], pp. 281-84; parziale ed. dipl. in *Rime antiche secondo la lezione di un testo a penna del sec. XIV della raccolta del principe Ginori Conti* pubblicate da P. Ginori Conti, Firenze 1940; cfr. infine De Robertis, *Censimento*, in «Studi danteschi», 37 [1960], pp. 179-80 [n. 21]).

Che il «cominciamento» delle nostre antiche rime coincida con l'esperienza dantesca, risulta anche dalla *Raccolta Aragonese*, *summa* della poesia volgare dalle origini a Lorenzo il Magnifico¹³. Siamo nel 1476 e dunque ad un secolo circa dal *Dante-Petrarca* di Boccaccio: l'analisi della perduta *Raccolta*, attraverso i suoi tre principali testimoni (il Laurenziano XC. inf. 37¹⁴, il Parigino italiano 554¹⁵ e il Palatino 204¹⁶), si restringe al *corpus* iniziale e finale di rime. Alla lettera dedicatoria di Lorenzo il Magnifico seguono immediatamente una sezione dantesca (di derivazione boccacciana: abbiamo infatti *Vita di Dante*, *Vita nuova*, quindici canzoni «distese» e un supplemento di quattro canzoni e nove ballate-sonetti) e, di seguito, gruppi monografici di componimenti di Guido Guinizzelli, Guittone d'Arezzo, Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia, Dino Frescobaldi. Ad una serie di poeti che vanno dal Tre al Quattrocento (Franco Sacchetti, Niccolò Cieco ecc.) succede nella parte terminale, immediatamente prima del gruppo di rime di Lorenzo il Magnifico (che chiudono la *Raccolta*), una sorta di appendice dove confluiscono poeti «arcaici» quali Pier della Vigna, Lapo Saltarelli, Lapo Gianni, Bonagiunta da Lucca e Giacomo da Lentini (non diversamente da quanto accade in *Giuntina* IX). Anche in tal caso il *canone* documentario conferma l'attualità dell'*ordo* con la proposizione dell'Alighieri in testa alla raccolta.

L'*ordo naturalis* Dante-Petrarca, già attivo nell'ultimo quarto del '300 con Boccaccio, appare dunque produttivo fino alla *Giuntina*: non è forse un caso

¹³ M. Barbi, *La Raccolta Aragonese*, in Id., *Studi sul canzoniere di Dante, con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampa di antiche rime italiane. In servizio dell'edizione nazionale delle opere di Dante promossa dalla Società Dantesca Italiana*, Firenze 1915, pp. 215-326 (in precedenza da cfr. almeno A. Corbellini, *Questioni ciniane e la «Vita Nova» di Dante*, in «Bullettino storico pistoiese», 6 [1905], pp. 13-43 e 65-92, spt. pp. 31-43 per i rapporti con Ch e G. D. De Geronimo, *Questioni ciniane*, in «Bullettino storico pistoiese», 10 [1908], pp. 97-108); D. De Robertis, *La Raccolta Aragonese primogenita*, in «Studi danteschi», 47 (1970), pp. 239-58 poi in Id., *Editi e rari. Studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*, Milano 1978, pp. 50-65.

¹⁴ Barbi, *La Raccolta Aragonese*, pp. 228 sgg. Al Laurenziano (XV ex.- XVI in.) mancano l'epistola dedicatoria, la *Vita di Dante*, *Vita nuova* e le rime di Lorenzo de' Medici (cfr. De Robertis, *Censimento*, in «Studi danteschi», 39 [1962], pp. 154-55 [n. 225]).

¹⁵ Barbi, *La Raccolta Aragonese*, pp. 229 sgg., del principio del XVI sec. con le omissioni del Laurenziano (ma con le rime di Lorenzo in fine) (cfr. G. Mazzatinti, *Indici e cataloghi. V Manoscritti italiani delle biblioteche di Francia*, 3 voll., Roma 1886-1888, II [1887] *Appendice all'Inventario dei Manoscritti italiani della Biblioteca Nazionale di Parigi*, pp. 130-66; De Robertis, *Censimento*, in «Studi danteschi» 47 [1970], pp. 234-35 [n. 404]).

¹⁶ Barbi, *La Raccolta Aragonese*, pp. 229 sgg.: è privo delle 19 canzoni di Dante (cfr. *Indici e cataloghi. IV I Codici Palatini della R. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, 3 voll., Roma 1885-1967, I [fasc. III, 1886], pp. 219-32; *I manoscritti palatini di Firenze ordinati ed esposti da F. Palermo*, 3 voll., Firenze 1853-1868, I [1853], pp. 363-73 [n. 347]; De Robertis, *Censimento*, in «Studi danteschi», 37 [1960], pp. 240-41 [n. 77]; per la datazione, cfr. D. De Robertis, *Per la storia del testo della canzone «La dolce vista e'l bel guardo soave»*, in «Studi di filologia italiana», 10 [1952], pp. 5-24, a pp. 23-4 poi in Id., *Editi e rari*, pp. 11-26 [tra il 1527 e il 1529-30]).

allora che un ignoto copista (sulla scorta proprio dell'antologia del Boccaccio?) abbia aggiunto al termine del Chigiano L. VIII. 305 (che, come vedremo, non si apre *con* ma *verso* Dante), alle cc. 120r.-121r., una serie di componimenti di Petrarca (sette sonetti e una canzone)¹⁷. Proprio dal Chigiano, espressione di un *canone* dantesco «in atto» (rispetto a quello «documentario» fin qui preso in esame), prende avvio il discorso seguente.

2. *Pater (in)certus: genesi e genetica del canone.*

Il Chigiano L. VIII. 305 propone, nella seriazione dei componimenti, una formula inedita: le sezioni di canzoni+ballate e sonetti si succedono per tre volte. L'organizzazione del canzoniere risulta essere la seguente (si adottano, per comodità, le usuali etichette storiografiche di «scuola»; le distinzioni risultano, ovviamente, approssimative)¹⁸:

I A-B: poeti dello *stilnuovo*.

II C: poeti dello *stilnuovo* e i cosiddetti fiorentini minori¹⁹.

II D: Cino da Pistoia e minori.

¹⁷ Le osservazioni sul Chigiano sono parziale elaborazione della mia Tesi di Dottorato (*Nuovi studi sul Canzoniere Chigiano L. VIII. 305*, Università degli Studi di Padova, tutore F. Brugnolo) che verte sulla struttura del grande *canzoniere antico*. Mi riservo, in altra sede, una trattazione specifica e completa (mi si consenta qui qualche semplice rinvio). Quanto alla mano che esemplò i componimenti del Petrarca, essa appare sostanzialmente coeva (buon livello formale, omogeneità del *ductus* ecc.) a quella del copista principale (dunque metà del XIV sec.) da cui, in ogni caso, va distinta (soprattutto per gli usi grafici peculiari): non è azzardato, credo, collocarla almeno attorno all'ultimo quarto del secolo (previo lo studio della tradizione dei componimenti petrarcheschi).

¹⁸ E. Monaci, *Il canzoniere Chigiano L. VIII. 305*, in «Il Propugnatore» 10 parte prima (1877), pp. 124-63 e 289-342; 10 parte seconda, pp. 334-413; 11 parte prima (1878), pp. 199-264, 303-32; 12 parte prima (1879), pp. 471-86 poi in volume E. Molteni-E. Monaci (a cura di), *Il canzoniere Chigiano L. VIII. 305*, Bologna 1878 di cui si segue la (scorretta) numerazione (cfr. De Robertis, *Censimento*, in «Studi danteschi», 42 [1965], pp. 455-57 [n. 337]). Le tre sezioni sono composte da: I canzoni+ballate 1-79 (A), sonetti 80-139 (B); II ca+ba 140-163 (C), so 164-227 (D); III ca+ba 228-245 (E), so 246-541 (F).

¹⁹ Cfr. G. Gorni, *Lippo contro Lapo. Sul canone del Dolce Stil Novo*, in Id., *Il nodo della lingua*, pp. 99-124 (apparso in «Studi di filologia italiana» 36 [1978], pp. 21-37 con il titolo «Guido, iavorrei che tu e Lippo ed io» [sul canone del Dolce Stil Novo]), p. 104: «nel canone del Dolce Stile, a dispetto di cronologie insicure (o eventualmente coincidenti), e nonostante il silenzio di Dante e della tradizione, esistono gli stilnovisti minori - che fanno *corpus* con gli altri - e gli epigoni: tutta una gerarchia fittizia che ripugna agli occhi del filologo e di chiunque si prenda briga d'interrogare le tavole dei codici trecenteschi, segnatamente il Chigiano L. VIII. 305, di copista fiorentino, che sarebbe temerario trattare da sprovveduto o da ignorante. Tale formulazione, in un primo tempo accolta (e amplificata) da C. Bologna, *Tradizione testuale e fortuna dei classici italiani*, in *Letteratura italiana* diretta da A. Asor Rosa, VI *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino 1986, pp. 445-928, a p. 522, viene dallo stesso modificata nel volume *Tradizione e fortuna dei classici*, pp. 131-33, a pp. 132-33 n. 13 sulla scorta delle osservazioni di Brugnolo, *Il libro di poesia*, p. 16 che nell'analisi della sezione iniziale (A) di Ch rileva la presenza di un *canone* («anche se non necessariamente il canone stilnovista in un senso banalmente scolastico»). Cfr. ora anche S. Carrai, *La lirica toscana del Duecento. Cortesi, guittoniani, stilnovisti*, Roma-Bari 1997, pp. 73-7.

tra i due Guidi (pienamente sviluppata in Ch), è riscontrabile *in nuce* già in L. l'unico componimento cavalcantiano presente, l'arcaicizzante ballata *Beltà di donna di piagente core*, viene immediatamente dopo i sonetti di Guinizzelli (310).

A sancire l'allontanamento del padre dal figlio, sembra essere il Vaticano latino 3793 [=V]³⁶, la cui prima sezione, dedicata alle canzoni (1-317, fasc. II-XV) è ordinata con criteri cronologico-geografici. Ai siciliani (fasc. II-parte del V) seguono poeti emiliani e toscani (VI), poi Guittone (VII e parte dell'VIII), poi i fiorentini (IX e seguenti): è proprio il bolognese ad inaugurare con tre canzoni (104-106) il fasc. VI: «il Vaticano conferma dunque il ruolo "paterno", di predecessore più che di iniziatore, che Dante volle poi attribuire a Guinizzelli»³⁷. Se il rovesciamento di posizione può essere dovuto ai criteri di organizzazione di V, appare indiscusso il ruolo del bolognese (apertura di fascicolo), figlio che "anticipa" il pur illustre padre.

Posizione di tutto riguardo, in un contesto affatto differente, assume *Al cor gentil repadria sempre amore* nel Barberiniano latino 3953 di Nicolò de' Rossi³⁸: il canzoniere si apre, come di consuetudine, con la sezione delle canzoni (1-39). Al primo posto troviamo la canzone dottrinale del rimatore trevigiano *Color di perla dolce mia salute* (con relativa *expositio*), segue Bindo Bonichi, *Tanto prudentia porta* (con versione latina interlineare) e terzo il Guinizzelli.

All'importanza "documentaria" del poeta bolognese che gli antichi e ragguardevoli testimoni ci consegnano (non comunque di un poeta che si erga

glosse ai *Documenti d'Amore* (per cui cfr. F. Da Barberino, *I Documenti d'Amore secondo i Mss. originali*, a cura di F. Egidi, 4 voll., Roma 1905-1927, I, p. 100) che ripropone la "filiazione" del Guinizzelli dall'aretino: si aggiungono i caposcuola più significativi «ut notarij Iacobi, Guitonis de Aretio, domini Guidonis Guinizzelli, Guidonis Cavalcanti, Dantis Arigherij, domini Cini de Pistorio, Dini Compagni...».

³⁶ Cfr. Caix, *Le origini*, pp. 19-24; *Le antiche rime volgari secondo la lezione del codice Vaticano 3793*, pubblicate per cura di A. D'Ancona e D. Comparetti, 5 voll., Bologna 1884-1888; *Il libro de varie romanze volgare. Cod. vat. 3793*, a cura di F. Egidi con la collaborazione di S. Satta, G. B. Festa e G. Ciccone, Roma 1902-1908; Panvini, *Studio sui manoscritti*, pp. 11-26; Avale, *I canzonieri*, pp. 381-82; De Robertis, *Censimento*, in «Studi danteschi» 41 (1964), pp. 113-15 (n. 305); R. Antonelli, *Canzoniere Vaticano latino 3793*, in *Letteratura italiana. Le Opere. I Dalle Origini al Cinquecento*, Torino 1992, pp. 27-44; CLPIO, pp. 289-547; C. Giunta, *Un'ipotesi sulla morfologia del canzoniere Vaticano latino 3793*, in «Studi di filologia italiana», 53 (1995), pp. 23-55.

³⁷ Antonelli, *Canzoniere Vaticano*, p. 32. Va osservato che nella sezione dei sonetti, all'altezza del fasc. XIX si stabilisce la corretta successione: Guittone inaugura il fascicolo (406-480; seguono 481-482 due sonetti di Jacopo da Leona) e, nell'immediata vicinanza (483), abbiamo un componimento di Guinizzelli.

³⁸ Cfr. *Il canzoniere Vaticano Barberino Latino 3953 (già Barb. XLV. 47)*, pubblicato per cura di G. Lega, Bologna 1905; Panvini, *Studi sui manoscritti*, pp. 66-7; De Robertis, *Censimento*, in «Studi danteschi» 42 (1965), pp. 424-26 (n. 318); F. Brugnolo, *Il canzoniere di Nicolò de' Rossi*, 2 voll., Padova 1974-1977 e Id., *Il libro di poesia*, pp. 17-8.

ad iniziatore o caposcuola) si lega ed intreccia la valutazione di Dante nel *De vulgari eloquentia*. Guido è infatti il primo poeta in assoluto della lingua di *sì* ad essere citato: viene innalzato nella corona dei «trilingues doctores» (con «Gerardus de Brunel» e il «Rex Navarre», accomunati «maxime in hoc vocabulo quod est "amor"») in I, ix, 3. Se "linguisticamente", la poesia del bolognese Guinizzelli non si eleva allo statuto di «aulicum» ed «illustre» (I, xv, 6), egli è pur tuttavia il primo della schiera («maximus» alle cui spalle vengono Guido Ghisleri, Fabruzzo, Onesto) dei «Bononienses». Tecnicamente è poeta dotato e fine: ancora una volta è il primo della serie in II, v, 4; esercitò, infine, il «gradum constructionis excellentissimum» (II, vi, 6 la sequenza dei poeti di *sì* è Guido dalle Colonne, Guinizzelli, Cavalcanti, Cino e Dante). La promozione dantesca non si arresta però nei generici termini di una approvazione di carattere "tecnico": i versi 97-99 di *Purg.* XXVI celebrano Guinizzelli «maximus» poeta insorgendo tacitamente contro la filiazione del bolognese da Guittone. I figli divengono a loro volta padri:

quand'io odo nomar sé stesso il padre
mio e de li altri miei miglior che mai
rime d'amor usar dolci e leggiadre

In prospettiva dantesca, l'iniziatore (pur non perfettamente imitabile per limiti intrinseci) è il Guinizzelli³⁹: a lui spetta la teorizzazione del principio del «cor gentil» che Dante riprende esplicitamente nella *Vita nuova* (11, 3)⁴⁰: «Amore e'l cor gentile sono una cosa, / sì come il saggio in suo dictare pone».

Guinizzelli *pater* inaugura il Chigiano che, di Guittone (tolto il sonetto adespoto 329), non ha, significativamente, traccia. La volontà di Dante di far coincidere il «cominciamento» della propria esperienza poetica con il Guinizzelli (volontà di illustri natali nell'ambito della *tradizione*) trova riscontro nel Chigiano, che con il bolognese apre la prima serie delle canzoni, luogo deputato alla esplicitazione del *canone* (è, dunque, il «ver» che appare «visitantibus libros»).

Segue Cavalcanti, un tempo primo amico di Dante.

³⁹ L'apporto di Guittone viene stigmatizzato nei versi seguenti (121-126): «A voce più ch'al ver drizzan li volti, / e così ferman sua oppinione / prima ch'arte o ragion per lor s'ascolti. / Così fer molti antichi di Guittone, / di grido in grido pur lui dando pregio, / fin che l'ha vinto il ver con più persone». La moltitudine indistinta e passatista viene tacciata nel *De vulgari*, II, vi, 8 di ignoranza: «Substant igitur ignorantie sectatores Guictonem Aretinum...». Il «plebescere» guitoniano è amato, corrispondenza d'amorosi sensi, solo dalla «plebeia (...) intentio» (I, xiii, 1). Naturalmente Guittone è, in compagnia del Notaro e Bonagiunta, «di qua dal dolce stil novo...» (*Purg.* XXIV, v. 57).

⁴⁰ Alighieri, *Vita nova*, a cura di Gorni (da cui la nuova paragrafazione: in quella delle edizioni precedenti è XX). L'identità di «padre» e «saggio» è, nella *Commedia*, prerogativa di Virgilio.

3. Il «primo amico», «Cinus Pistoriensis et amicus eius»

La serie Guinizzelli-Cavalcanti (presente, come si è visto, in L e nel *De vulgari* II, vi, 6) trova riscontro nel discorso sulla fama (si ricordi, in contrappunto, quello sulla «Gratitudine» della *Giuntina*) di *Purg.* XI, vv. 97-99:

Così ha tolto l'uno all'altro Guido
la gloria de la lingua; e forse è nato
chi l'uno e l'altro cacerà del nido.

Si delinea una successione (tutta dantesca e perfettamente assimilata nel circuito della storiografia letteraria) *Guinizzelli-Cavalcanti* e *Dante*. Che il Chigiano contribuisce a ribadire.

Cavalcanti, destinatario della *Vita nuova*, vi appare come il «primo amico»⁴¹: è «primo delli miei amici» come «risponditore» di *A ciascun'alma* (con *VEdesti almio parere omni ualore*: Ch 102) in 2.1; ancora in 19.10 è il «mio primo amico a cui ciò scrivo»; amante di Vanna in 15.3 che «fue già molto donna di questo mio primo amico». La fraterna *societas* si estende in 16.10 ad un comune operato nella prassi poetica: «E questo mio primo amico e io ne sapemo bene di quelli che così rimano stoltamente», dove il bersaglio principale è Guittone a cui Guido si era rivolto con il sonetto *DAppiu auo face vn sol legismo* (Ch 122). Si tratta di un primato di amicizia e di poetare nella *tradizione* che Dante va creandosi per porsi credibilmente come centro.

La condanna di Guittone e l'assunzione della linea Guinizzelli-Cavalcanti è precipua del Chigiano che, significativamente, non apre con Dante: il grande fiorentino viene «introdotto»⁴².

A Dante segue il gruppo dei componimenti ciniani⁴³. Ancora una volta soc-

corre il precetto dantesco del *De vulgari* dove è il vincolo d'amicizia a stabilire un'unità di spirito e d'intenti: in I, x, 2 leggiamo che il vertice della poesia volgare spetta a «Cynus Pistoriensis et amicus eius», «qui dulcius subtiliusque poetati vulgariter sunt»⁴⁴. La poesia di Cino, giusta la consequenzialità dantesca pronunciata a livello teorico, trova largo spazio nel Chigiano. La prima sezione di canzoni (A) gode di un equilibrio distributivo: Dante, Cavalcanti e Cino sono rappresentati da diciassette componimenti ciascuno⁴⁵. Dopo una sezione di «minori» (Francesco Ismera, Caccia da Castello e Lupo degli Uberti)⁴⁶, vengono i 14 componimenti di Lapo Gianni: relegato dalla *Raccolta Aragonesa* nell'ap-

Barbi, *Una ballata da restituirsì a Dante*, in Id., *Studi sul canzoniere*, pp. 1-96, a pp. 8-31 e *passim*; G. D. De Geronimo, *Alcune osservazioni sul cod. Marciano it., IX, 191*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 57 [1911], pp. 47-56; De Robertis, *Censimento*, in «Studi danteschi» 40 [1963], pp. 474-77 [n. 287]. Nel codice Marciano italiano IX. 529 (prima metà del XIV sec.) vige un'alternanza tra rime di Cino (adespote e alcune introdotte da una C) e quelle di Dante: i sonetti di Cino sono a c. 1r.-v. (preceduti da una C): 8=Ch 174, 9=Ch 172; a c. 2r.: 14=Ch 175 e 15=Ch 176 (precede 13=Ch 518). Dopo la serie dantesca 24-37, si instaurano tra i due mss. le seguenti corrispondenze: c. 5r.: 38=Ch 512, 39=Ch 511, 40=Ch 513, 41=Ch 514 (nessuno di questi sonetti del Marc. è preceduto da C; segue 42=Ch 321 di Noffo) e c. 5v. (il primo sonetto è assente in Ch e con i 4 che seguono è preceduto dalla C) con 44=Ch 179, 45=Ch 190, 46=Ch 191 e 47=Ch 189). I sonetti di Marc. 51-52 (assegnati entrambi al Notaro, c. 6r.) si danno, adespote, anche in Ch 370-371 (cfr. T. Casini, *Di una poesia attribuita a Dante*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 2 [1883], pp. 334-43; Panvini, *Studio sui manoscritti*, p. 59; De Robertis, *Censimento*, in «Studi danteschi», 40 [1963], pp. 489-90 [n. 297]).

⁴⁴ Nella serie dei poeti toscani del *De vulgari* I, xiii, 4 Cino viene «indigne» posposto per ragioni geografiche. La coppia Cino-Dante è protagonista in I, xvii, 3 per l'uso di un volgare «egregium», «extricatum», «perfectum», «urbanum». Rappresentante della poesia amorosa (Cino) e cantore della *rectitudo* (Dante), sono gli unici poeti della lingua di *si* in II, ii, 8; chiudono la serie di rimatori citati in II, v, 4 (con la consueta successione Cino-Dante) per esaltare la grandezza dell'endecasillabo. Ancora in chiusura degli esempi in II, vi, 6 per le «illustres cantiones».

⁴⁵ Si tenga conto che la sezione cavalcantiana A2 risulta composta di 14 rime di Guido, due ballate ascritte alla collaborazione con il fratello Jacopo (20-21) ed un sonetto di Lapo Farinata degli Uberti (13) (si aggiunga però la ballata al termine di A4). Per quanto riguarda A5 i componimenti effettivi di Cino sono 15 (17 in tutto con la canzone 140 che inaugura la sezione C e 23bis).

⁴⁶ Gli autori sono di area fiorentina: per Francesco Ismera, cfr. M. Barbi, *Sul testo del "Decamerone"*, in «Studi di filologia italiana», 1 (1927), pp. 9-68 poi in Id., *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni*, Firenze 1973 [1938], pp. 35-85, a p. 79: «questi in un volume dei *Protocolli-Provisioni* (n. 3, c. 59b, al R. Archivio di Stato fiorentino) vien designato *Franciscus Smere de Becbenugis*». Si trova inoltre citato da Montemerlo, *Delle frasi toscane*, 1566 (cfr., in proposito, O. Olivieri, *I primi vocabolari italiani fino alla prima edizione della Crusca*, in «Studi di filologia italiana» 6 [1942], pp. 64-192, a p. 161); cfr. inoltre F. Zambrini, *Le opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV*, quarta edizione con appendice, Bologna 1884, coll. 527-28 e S. Morpurgo, (a cura di), *Le opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV indicate e descritte da F. Zambrini. Supplemento con gli indici generali dei capoversi, dei manoscritti, dei nomi e soggetti*, Bologna 1929, p. 327 (Firenze). Per Lupo degli Uberti (identificabile con il Lapo Farinata degli Uberti di Ch 13 in rapporto col Cavalcanti?), cfr. Cavalcanti, *Rime*, ed. De Robertis, p. 182; per Caccia è da verificare l'ipotesi se per Catello si intenda Castelfiorentino (come Terino, attestato in Ch). In questo gruppo di componimenti viene ribadito (quasi esercitazione di «scuola») il «nodo» che lega amore al «cor gentile». Ecco alcuni riscontri formali: si registra una continuità tra la ripresa di 59 (oltre a una sorta di rifrazione interna nella conclusione dello stesso componimento) e quella di 60 secondo la bipolarità amore-novità attraverso la dimensione metaletteraria del canto. In dettaglio, 59 46v. rr. 19-20: *POi anatura humana /*

pendice che precede le rime di Lorenzo de' Medici e nel IX libro della *Giuntina*, assurge alla vetta della poesia volgare nel catalogo del *De vulgari* I, xiii, 4: «nonnullos vulgaris excellentiam cognovisse sentimus, scilicet Guidonem, Lapum et unum alium, Florentinos, et Cynum Pistoriensem»⁴⁷. Ancora una volta la linea-guida di Ch sembra sovrapporsi al *canone* dantesco.

La sezione A di Ch è chiusa dal fiorentino Dino Frescobaldi che è anche l'ultimo poeta dopo Cino nella *Raccolta Aragonesa* prima della serie di rimatori tre-quattrocenteschi.

Il primo gruppo dei sonetti del canzoniere (B) presenta gli autori maggiori di A, ossia tutti gli "stilnovisti" del *canone* dantesco ad esclusione di Lapo⁴⁸, disposti in ordine decrescente dal più al meno rappresentato, secondo la successione: Cavalcanti (28), Dante (12)⁴⁹, Cavalcanti (4), Guinizzelli (8), tenzone Dante-Forese (4) e Cino (4). L'alternanza dei due autori principali (Cavalcanti-Dante) indica innanzitutto che un minor rigore coinvolge la disposizione dei rimatori nella sezione dei sonetti rispetto a quella delle canzoni⁵⁰. Ma è l'ultimo della serie, di cui Dante si proclama *amicus*, ad essere per i sonetti provvisti di rubrica, il poeta più rappresentato in Ch. Nella seconda sezione (D:

nouellame(n)te ilsenyor *presamore* / dolce ildisio *eda* - *moroso elcore* / p(er)lei *chonor damore chantare* *inuita* (e nella conclusione, cfr. 47v. r. 7: *laquale essa morosa* e r. 9: *congini disio sourabondo damore*) ha una sorta di ritraduzione (anche concettuale) in 60 47v. rr. 11-12: *NQuo canto amoroso nouame(n)te* / *cheo mison dato atal perseruidore* / - *cha presa uita in habito damore* / *essua bella piu dongnialtre piace(n)te* (anche qui, in struttura perfettamente circolare, la replicazione della ballata riprende la ripresa: 48r. r. 2: *Nouo ca(n)to tu vai si humilme(n)te* / *essiegui sidiricta uia damore*). Il sonetto rinterzato 61 si salda nell'incipit (e si può dire che programmaticamente completi la ballata precedente) ancora a 59: *Gentil madonna lauertu damore* / *chepergracia discende inchoire* - *humano sel troua gentile* (segue r. 8 *ma facto tanto honore*): con la consueta tecnica ad anello la conclusione di 61 assomiglia quasi ad una rubrica introduttiva della ballata precedente, rr. 13-14: *caltra gioi nonme chara - nelnouo canto il potete uedere*.

⁴⁷ Per "l'identificazione" di Lapo, rimando a Gorni, *Lippo contro Lapo*, in particolare pp. 107-11 e a D. De Robertis, *Amore e Guido ed io... (relazioni poetiche e associazioni di testi)*, in «Studi di filologia italiana», 36 (1978), pp. 39-65. Lapo è inoltre partecipe della *societas amicorum* nei sonetti danteschi *Guido, i vorrei* e *Amore (et) mo(n)na lagia e guido edio* (Ch 106, attribuito al Cavalcanti) e in quelli cavalcantiani *SEuedi amore assai ti priegho Dante* (Ch 105, v. 2) e *Dante, un sospiro messenger del core* (assente in Ch).

⁴⁸ Di cui ci è pervenuto un solo sonetto (doppio caudato), *Amor, eo chero mia donna in domino*, non trasmesso da Ch.

⁴⁹ Cfr. n. 28.

⁵⁰ L'organizzazione dei componimenti (1-80) del Magliabechiano VII. 1060, frammento di 27 carte del XIV ex. o XV in. non è distante da quella di Ch. I sonetti provvisti di rubrica appartengono, *grosso modo*, agli autori della sez. B di Ch tra di loro frammisti: Dante (1-2, 4, 7-9 con 8 adespoto, 11, 26-28, 30, 33-34, 42), Cavalcanti (3, 12, 22-24, 35-38, 43) e Cino da Pistoia (6, 10, 13-20, 31-32, 40-41): segue, come in Ch F2-F3 una nutrita serie di adespoti (cfr. Casini, *Sopra alcuni manoscritti*, pp. 119-123 [nella tav. che si segue viene saltato un componimento dopo il n. 70], a p. 123: Magl. deriva da un canzoniere «che solo in parte si accordava colle fonti» di Ch; Panvini, *Studio sui manoscritti*, p. 64; Cavalcanti, *Rime*, ed. De Robertis, p. 248; De Robertis, *Censimento*, in «Studi danteschi» 37 [1960], pp. 213-14 [n. 52]).

164-227 e 493-524 in virtù dello spostamento di carte a cui si è accennato in precedenza), vige l'alternanza di gruppi di componimenti ciniani (164-179, 188-191, 196-211, 511-518) a quelli di altri autori⁵¹. Così anche la prima parte dell'ultima sezione di sonetti (F1) è dominata dalla figura del pistoiese⁵². Cino è l'unico poeta presente in tutte e tre le sezioni di sonetti: a lui spetta chiudere la prima (B: 136-139), inaugurare la seconda (D: 164-179) e la terza (F1: 246-249). Si realizza dunque una continuità Dante-Cino: autore, il primo, che informa la serie delle canzoni; il secondo, quella dei sonetti. Se per le canzoni (genere "alto") nella costruzione dantesca (attraverso la *tradizione* e la "filiazione") punto focale è il teorizzatore stesso del *canone*, per quanto riguarda il genere "basso", la *medietas* ciniana funge da elemento di connessione della *tradizione*. E il ruolo dell'*amicus* sarebbe quello del divulgatore (l'importanza quasi esagerata o almeno marcatissima del pistoiese nel *De vulgari* suona un po' come autocelebrazione dantesca). Questo, se si accetta tale lettura, dice il Chigiano. E' certo che la fortuna di Cino, almeno nei documenti che esaminiamo, passa per questa via: la *Giuntina* (V libro) ci consegna, del pistoiese, nell'ordine: 41 sonetti, 4 ballate, 2 sonetti misti e 1 canzone. E' nota, della raccolta, l'organizzazione secondo questa *climax* metricamente ascendente; tuttavia è indicativo che solo una canzone sia presente (di contro al numero elevato di sonetti).

Sorprendente appare invece la *Raccolta Aragonesa*, dove la seriazione dei componimenti nelle sezioni monografico-autoriali è la seguente⁵³:

1. Dante: 15 ca ("distese")+4 ca+4 so+1 ba+4 so
2. Guinizzelli: 5 ca+12 so
3. Cavalcanti: 3 ba+2 ca+10 ba+27 so
4. Cino: 3 so+1 ca+73 so+14 ca/ba [e so rinterzato]
5. Frescobaldi: 4 ca+15 so.

Cino è dunque il poeta dei sonetti: l'*ordo* ascendente è infatti prerogativa del solo pistoiese.

⁵¹ Segnatamente: Noffo Bonaguide, 192-195; Dino Frescobaldi, 212-217 e 493-498; Guido Orlando 499-502; Maestro Rinuccino 220-227 ed anonimi-adespoti 180-187, 503-510, 519-524 e 218-219.

⁵² Si riproduce la consueta alternanza. Cino da Pistoia: 246-249, 254-263, 265-266, 269-274, 277, 281-285, 302-309 (tenzone Onesto-Cino: 286-292, 294-297, 316-317); Re Enzo: 250; Iacopo Cavalcanti: 251-253; Onesto da Bologna e corrispondenti: 310-315, 326-327; Noffo Bonaguide: 318-321; anonimi-adespoti: 264, 267-268, 275-276, 278-280, 293, 298-301, 322-325, 328-332.

⁵³ Non si opera distinzione, come di consueto, con le rime dei corrispondenti. Il nucleo finale di componimenti si organizza come segue: Pier della Vigna: 2 ca; Lapo Saltarelli: 3 so; Lapo Gianni: 3 ba; Bonagiunta da Lucca: 2 ca+2 so; Giacomo da Lentini: 1 ca+2 so. L'analisi è condotta solamente sul gruppo di poeti presi qui in esame (in Lorenzo de' Medici, complice un'idea ormai consolidata di *canzoniere*, ad esempio, la successione è: 6 so+2 ca+3 so+5 ba).

Si completa la genesi del *canone*, con l'assunzione di una paternità contrastata e la trasmissione ereditaria (e controllata) di una *tradizione*. Sistema, quello di Ch, culturalmente indotto da una visione dantesca e, al contempo, produttivo.

4. Note sull'ordinamento delle rime di Dante in Ch (A4).

Esauriti i debiti con la *tradizione* (tanto, a livello introduttivo nel rapporto con il *pater* e il «primo amico», quanto nella «divulgazione» ciniana), resta da inquadrare il *corpus* dei componimenti di Dante. In Ch, la successione *Vita nuova*+rime disegna un *cursus* all'interno dell'autore: non diversamente da quanto avviene nel Laurenziano con Guittone (prosa+canzoni+sonetti: le canzoni di frate Guittone precedono quelle amorose mentre per i sonetti avviene il contrario). Tale sistemazione «progressiva» viene accolta dal Boccaccio (con l'istituzionalizzazione delle «distese»), dalla *Raccolta Aragonese* (le «distese» e un supplemento di rime gerarchizzate) e dalla *Giuntina* (libro I: «Sonetti e canzoni di Dante Alaghieri ne la sua Vita nuova»; II: «Sonetti e canzoni di Dante Alaghieri»⁵⁴; libri III-IV, quindici canzoni «distese» spezzate in due serie di nove+sei con III: «Canzoni amorose e morali di Dante Alaghieri» e IV: «Canzoni morali di Dante Alaghieri»).

Prima e con il Chigiano, altri manoscritti trecenteschi ospitano una scelta di rime dantesche unitamente al prosimetro.

Il Codice Martelli 12 [=M] ci testimonia una soluzione, quanto alla sistemazione dei componimenti, inversa a quella di Ch (cioè all'*ordo naturalis Vita nuova*-rime)⁵⁵: il prosimetro dantesco segue infatti una serie di liriche di Dante inframezzate a quelle di Cavalcanti (con l'eccezione di *Doglia mi reca* tutti i componimenti di M sono in Ch e precisamente nella sez. A): all'Alighieri vanno 1-6, a Cavalcanti 7-12, segue (13) la ballata di Caccia da Castello (=Ch 59); ancora Dante 14-17.

L'*ordo naturalis* appare invece rispettato nel Magliabechiano VI. 143, della metà del XIV secolo dove la *Vita nuova* (cc. 1-15) precede una selezione di

⁵⁴ Il II libro contiene 30 rime, con una scansione, quanto ai generi, abbastanza regolare: 1 ba+6 so+2 ba+6 so+2 ba+3 so+1 ca+ca trilingue.

⁵⁵ Della prima metà del XIV secolo, 51 cc. distribuite in quattro quinterni. Le rime sono «incorniciate» da testi in prosa: I, cc. 2-10: *Conti di antichi cavalieri*; II, cc. 13-26: *Proverbia Salomonis, Liber filosoforum, Nomina lapidum et virtutum, La expositione de sogni* e componimenti 2-7 tratti dalla *Vita nuova*; III, cc. 27-33, 17 componimenti poetici (il quinterno, cc. 34-35 è chiuso da un'altra «esposizione dei sogni»); IV, cc. 36-52 *Vita nuova*. La distribuzione dei componimenti, consente al copista di dividere le canzoni dalle ballate (1-8: canzoni, 9-13: ballate, 14-17: canzoni): è comunque indicativo che M, come Ch, presenti accorpati i due generi (tavola in Alighieri, *Vita nuova*, ed. Barbi, pp. xxvii-viii. Cfr. De Robertis, *Censimento*, in «Studi danteschi», 39 (1962), pp. 177-78 [n. 243]).

trenta componimenti, per lo più anepigrafi (cc. 16-25, secondo la successione *Cavalcanti* 1-2, *Cino da Pistoia* 3, *Dante* 4-18 e 20 ecc.)⁵⁶, così come nel manoscritto 445 della Capitolare di Verona, ascrivibile alla seconda metà del XIV sec.⁵⁷ La parte iniziale del codice (pp. 1-31) ospita il prosimetro dantesco a cui seguono rime di antichi autori (1-76+4bis). L'organizzazione del codice Veronese, come quella di Ch, è sotto il segno di Dante. Del fiorentino sono le composizioni 1-36 (dunque circa metà dell'intero *corpus*) secondo l'ordine canonico: 1-13 canzoni, 14 ballata, 15-36 sonetti⁵⁸. A Dante seguono l'*amicus* Cino con i sonetti 37-39, Guinizelli col sonetto 43 (in realtà del Cavalcanti, Ch 97) e una sezione cavalcantiana, 44-52 con interessante inversione quanto ai generi⁵⁹ (i due Guidi paiono in verità situarsi sullo sfondo). Quanto il Magliabechiano che il Veronese ci consegnano l'immagine del gruppo stilnovista più o meno sovrapponibile a quella di Ch: l'*ordo* del nostro appare però assai più paradigmatico.

Un accenno ora alla disposizione delle rime dantesche in Ch, 24-41⁶⁰. I

⁵⁶ Cfr. Alighieri, *Vita nuova*, ed. Barbi, pp. xxxiv-vi (nella tav. è saltato un componimento di Cavalcanti); De Robertis, *Censimento*, in «Studi danteschi» 37 (1960), pp. 200-1 (n. 38). Le altre rime appartengono a Bindo Bonichi e Benuccio Salimbeni.

⁵⁷ Casini, *Sopra alcuni manoscritti*, pp. 123-28, a p. 123 lo colloca «verso la metà del secolo XV» (e viene seguito da Panvini, *Studio sui manoscritti*, pp. 64-5, a p. 65); Barbi in Alighieri, *Vita nuova*, p. liv lo assegna alla seconda metà del XIV secolo, una via di mezzo è in G. Cavalcanti, *Le rime*, a cura di G. Favati, Milano-Napoli 1957, p. 4 «della fine del sec. XIV o dei primi del XV». Infine De Robertis, *Censimento*, in «Studi danteschi» 38 (1961), pp. 271-74 (n. 196), a p. 271 propende per la seconda metà del XV sec. (ma lo stesso in Cavalcanti, *Rime*, p. 247 parla del «pure trecentesco 445 della Capitolare di Verona»). Mi avvalgo della tavola del Casini (con le correzioni approntate da De Robertis nel *Censimento*, p. 273).

⁵⁸ Con: 5-6=Ch 32-33 e 9-10=Ch 30-31; i sonetti 15-20 sono di corrispondenza Dante-Cino; 21-36, attribuiti a Dante, sono in realtà per la maggior parte di Cino: 35-36 sono in Ch 207-208.

⁵⁹ Si hanno infatti sonetti (44-48 con 45-46=Ch 95-96), canzoni (49-50=Ch 11-10) e ballate (51-52). Tra Cavalcanti e Cecco (61-64) si susseguono rime dei due Guidi (che il compilatore confonde tra loro): 53-56. Comune a Ch è la successione di 57-58, rispettivamente ballata e sonetto rinterzato di Lupo degli Uberti=Ch 60-61. Chiudono il ms. (67-76) rime varie (di «Mastro francesco», «Dino compagni» ecc.) assenti in Ch. Per quanto riguarda le fonti Casini, *Sopra alcuni manoscritti*, p. 128 osserva che il ms. veronese deve avere attinto da una fonte in parte rappresentata dal Vaticano latino 3214 «fonte che, accordandosi qualche volta con D [=Ch], ne era per molte poesie del tutto indipendente».

⁶⁰ Entra nel computo anche la ballata cavalcantiana 41 in quanto indirizzata a Dante. Mi sono avvalso dei seguenti contributi: D. De Robertis, *Le rime di Dante*, in «Nuove letture dantesche», 1 (1965-66), pp. 285-316, Id., *Tradizione veneta e tradizione stravagante delle rime della «Vita Nuova»*, in V. Branca-G. Padoan (a cura di), *Dante e la cultura veneta. Atti del convegno di Studi (Venezia, Padova, Verona, 30 marzo-5 aprile 1966)*, Firenze 1966, pp. 373-84; D. De Robertis, *Il libro della «Vita nuova»*, seconda edizione accresciuta, Firenze 1970, pp. 239-79 (*Sulle rime*), Id., *L'edizione delle Rime*, in *Atti del convegno internazionale di studi danteschi (Ravenna 10-12 settembre 1971)*, a cura del Comune di Ravenna e della Società Dantesca Italiana, Ravenna 1979, pp. 25-42, De Robertis, *La tradizione boccaccesca delle canzoni*; M. Picone, *Dante rimatore*, in «Lettere classensi», 24 (1995), pp. 171-88 [*Le «Rime» di Dante*. Ciclo curato da M. Picone]; V. Pernicone s. v. *Rime*, in *Enciclopedia Dantesca*, 6 voll., Roma 1970-1978, IV [1973], pp. 952-60. Per un inquadramento della questione, cfr. G. Folena, *La tradizione delle opere di Dante Alighieri*, in *Atti del congresso internazionale di Studi Danteschi*, a cura della Società Dantesca Italiana..., 2 voll., Firenze 1965-1966, I [1965], pp. 1-78, a pp. 8-14.

18 componimenti di questa sezione sono costituiti da 14 canzoni (entrano nel computo anche la sestina 28, la canzone ciclica 30 e la cosiddetta "sestina doppia" 31) e 4 ballate (26, 29, 35 e 41)⁶¹. La seriazione dei componimenti sembra essere dovuta alla posizione "regolare" delle ballate⁶². Distinguiamo 4 gruppi:

- 1) 24-26: 2ca+1ba (la seconda posizione è affidata alla canzone del *Convivio* III);
- 2) 27-29: 2ca+1ba (la seconda posizione è data dalla sestina);
- 3) 30-35: 5ca+1ba (al secondo posto vi è la sestina doppia);
- 4) 36-41: 5ca+1ba (in seconda posizione abbiamo la canzone del *Convivio* IV)⁶³.

Le canzoni del *Convivio* sono separate tra di loro: 25, 37 e 39 (appartengono, nell'ordine ai libri III, IV e II); inoltre due su tre hanno la rubrica "tematica" (25 e 37), rubrica che compare anche all'inizio della sezione (24), producendo il *cursus*: "leggiadria"- "ragionar d'amore"- "gentilezza"⁶⁴ inframezzato dal *corpus* petroso: 28, 30-31 e 33.

Indicativo è, ancora una volta, il confronto col *De vulgari*: Dante, con nove occorrenze, è l'autore più citato⁶⁵. Se si prescinde da *Traggemi della*

⁶¹ Per comodità fornisco gli *incipit* (abbreviati) secondo la lezione di Ch. 24: *POscia chamor*, 25: *AMor chenelame(n)te*, 26: *UOi che sauetè ragionar*, 27: *EMincresce dime*, 28: *AL pocho giorno*, 29: *IMi son pargoletta*, 30: *ISONuenuo alpunto*, 31: *AMor tu uedi ben*, 32: *AMor che-moui tua uertu*, 33: *COsi nelmio parlar*, 34: *LA spietata me(n)te*, 35: *PER una ghirlandecta*, 36: *TRE donne intornal cor*, 37: *LE dolci rime*, 38: *IO sento si damor*, 39: *UOi chentendendo*, 40: *AMor dache conuien* e 41: *FResca rosa nouella*.

⁶² Non diversamente da quanto accade nelle rime di Lapo Gianni, sempre nella sezione A di Ch, come ha dimostrato Brugnolo, *Il libro di poesia*, p. 19.

⁶³ Quanto alla metrica si stabiliscono, nella successione dei componimenti, le seguenti relazioni (le ballate esercitano una sorta di funzione guida): 26 presenta una ripresa quadristica a due rime (XYYX; AB, AB; BCCX) così come di quattro endecasillabi si compongono i due piedi di 25 (ABBC, ABBC; CDEeDFFDGG); la ballata 29, con ripresa e volta tristiche (XYY; AB, AB; BYY) sta metricamente con il gruppo 27-31 (tolte le peculiarità di 28) canzoni di piedi tristici (nell'ordine 27: AbC, AbC; CDEdFfEE+cong.=sirima; 30: ABC, ABC; CDEeDFF+cong.=sirima; 31: ABA, ACA, ADD, AEE+cong. AEDDCD). Le canzoni 32-33 hanno nella fronte uno schema di due piedi quadristici a tre rime dove muta la sola posizione dell'unico settenario (32: AbBC, AbBC; CDdEFeF; 33: ABbC, ABbC; CDdEE+cong.=sirima); la canzone 34 e la ballata 35 hanno rispettivamente piedi e ripresa tristici su tre rime (34: ABC, ABC; CDEeDFF+cong. GHH; 35: xyz; a9b9 a9b9; byz); ancora con schema binario 36-37, canzoni di piede quadristico a tre rime (36: AbbC, AbbC; CDdEeFfGG+cong.=sirima; 37: AbBc, BaAc; CDEeDdFfEGG+cong. Hhlll; il gruppo 38-40 è costituito da tre canzoni a piedi tristici su tre rime (38: AbC, AbC; CDDECDDEE+cong.=sirima; 39: ABC, BAC; CDEEDFF+cong. GHlH-GILL; 40: AbC, AbC; CDdECDDDEE+cong.=sirima). Infine i componimenti al margine della sezione (la canzone 24 e la ballata cavalcantiana 41) sono eccentrici metricamente per l'uso della rima interna: 24: Aa5(a3)Bbcd, Aa5(a3)Bbcd; dEeFGgF e 41 wxxy(y)Z; abba, baab; cdde(e)Z+ripr.=volta.

⁶⁴ Si tratta di 24: «Canzone di dante alleghieri della leggiadria»; 25: «Canzone di dante del ragionar chamor lifece nella mente» e 37: «Dante alleghieri della gentilezza».

⁶⁵ Le canzoni di Dante citate nel *De vulgari* sono, nell'ordine: 1) *Doglia mi reca ne lo core ardere* (II, ii, 8), 2) *Amor, che movi tua virtù da cielo* (2 volte: II, v, 4 e II, xi, 7), 3) *Amor che nella*

mente, perduta, e a parte le due canzoni della *Vita nuova*, solo *Doglia mi reca* (che fa invece parte del *corpus* delle "distese" boccacciane) non è tradita da Ch. I primi 9 componimenti di A4 (24-32) sono costituiti da 2 ballate e da 7 canzoni, 5 delle quali (su un totale dunque di 6 [con le 3 esclusioni di cui si è detto], cioè 24-25, 28 e 31-32) sono testi che Dante cita nel *De vulgari*: entrano in questo primo gruppo di A4 le ballate 26 e 29, e le canzoni 27 e 30 (che non ricevono menzione nel trattato). Evidente, ancora una volta la congiunzione tra l'apporto teorico dantesco e la seriazione dei componimenti di Ch. La sezione dantesca, dunque, è inaugurata da due canzoni citate nel *De vulgari* (ed entrambe, si ricordi, provviste di rubrica tematica).

Per quanto riguarda lo sviluppo dei contenuti si può osservare che 24, canzone morale della *rectitudo* apre una serie di testi dottrinali: 25 (in *Convivio* III) è in stretta relazione con la ballata "filosofica" 26 attraverso una *consecutio* che va dalla fenomenologia d'amore alla *visio amoris*⁶⁶: a tali componimenti si aggiunga 27 il cui tema è affine e riguarda la sofferenza per amore. Un secondo gruppo riunisce le rime che si distinguono per i tecnicismi formali (dunque le petrose 28, 30, 31, 33 a cui si associa la «rima aspra e sottile» di 37); la ballata 29 si accosta piuttosto al primo gruppo (in particolare a 27 per il tema della ferita d'amore)⁶⁷, mentre 32, altra lirica dottrinale, si collega tematicamente a 24 (comparazione tra sole e amore).

Si hanno, infine, alcuni "richiami" tra i componimenti⁶⁸: tra 24 e 25 vi è un tenue collegamento per *capfinidad*: 29v. (v. 128): *cotante laude qua(n)to biasimo preçça* trova una rispondenza in 25 29v. (vv. 15-16): *chentraro nela loda dichostei / dicio si - biasimi il debile intellecto*. Il tema degli "occhi" sembra collegare la conclusione di 26 30v. (v. 24): *questa chesente amor nelgliocchi suoi* ai versi iniziali di 27 30v. (v. 7): *Entron quel core chebelli occhi feriro*. I componimenti 29 31v. (v. 1) e 30 32v. (v. 72) sono collegati (ad anello) dalla

mente mi ragiona (II, vi, 6), 4) *Donne ch' avete intelletto d'amore* (in *Vita nuova*: 2 volte II, viii, 8 e II, xii, 3), 5) *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra* (2 volte: II, x, 2 e II, xiii, 2); 6) *Traggemi de la mente amor la stiva* (II, xi, 5); 7) *Donna pietosa e di novella etate* (in *Vita nuova*: II, xi, 8) 8) *Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato* (II, xii, 8), 9) *Amor, tu vedi ben che questa donna* (II, xiii, 13).

⁶⁶ Giova ricordare che Contini nel commento a Alighieri, *Rime*, pp. 94-5 richiama per la ballata i luoghi del *Convivio* III, ix, 1; x, 3 e xv, 19 che metterebbero in esplicita relazione i componimenti, contigui in Ch, 25-26.

⁶⁷ *Ivi*, p. 113 dove si parla anche di una vicinanza del testo della «pargoletta» al gruppo delle petrose.

⁶⁸ Cfr. Brugnolo, *Il libro di poesia*, pp. 18-9: in Ch «la contiguità di *Amor che nella mente* (n° 25) e *Voi che savete* (n° 26) di Dante è certo determinata dai richiami lessicali tra l'inizio della seconda ("Voi che savete *ragionar d'amore*, / udite la ballata mia pietosa / che parla d'una donna disdegnosa") e l'inizio ("*Amor* che nella mente mi *ragiona* / de la mia donna...") e la fine ("*Madonna*, s'elli v'è a grato, / io *parlerò* di voi in ogni lato") della prima». Si aggiunga che l'*incipit* di 24 è *POscia chamor del tutto malasciato*.

figura della *parg(b)oletta*; 30-31 sono strettamente uniti per le parole chiave: in 30 32r. (v. 5): *rag-gio*; (v. 7): *gielo* e (vv. 12-13): *pietra* hanno una diffrazione nella parte finale del componimento 32v. (v. 69): *gieli* (si aggiunga 32v. v. 67: *tempo*); in 31 32v. (v. 2) abbiamo: *te(m)-po*; (v. 5): *raggio*; (vv. 8-9 due volte): *freddo* (palese il collegamento con *gelo*) e infine (vv. 11-12 ancora due volte): *pietra* (analighi i collegamenti con la sestina 28 e con 33 33v. v. 2: *petra*). La "sestina doppia" 31 32v. presenta attraverso l'*incipit* (vv. 1-2) una continuità con l'inizio di 32 33r. (v. 1) per cui si ha rispettivamente: *AMor tu uedi ben chequesta donna / latua uertu* (...) e *AMor chemoui tua uertu dalcelo*.

La costituzione del *corpus* di rime dantesco in Ch appare dettata da un duplice criterio di ordine: da un lato si nota la vicinanza al disegno del *De vulgari*, dall'altro una rigorosa successione quanto ai generi metrici (canzoni e ballate); affinità di *incipit*, di carattere metrico o ancora contenutistico (le "petrose" *vs* le rime dottrinali) possono aver agito quali criteri secondari nella *dispositio* delle rime. L'esigenza di consegnare un *ordo* da parte del compilatore delinea l'importanza dell'Alighieri, che non a caso è l'unico poeta la cui sezione di rime apre un fascicolo (il V): al «primo amico» e a Cino non spetta tanto onore⁶⁹.

5. «e quivi eran da sezzo»: note dalla periferia del canone.

I «Ciciliani», che in una visione storiografica geo-cronologica «fur già primi»⁷⁰, occupano nel Chigiano una posizione del tutto periferica rispetto al sistema Dante-Cino. Furono primi nel Vaticano latino 3793, tanto per la sezione delle canzoni che per quella dei sonetti: dai siciliani si arriva ai fiorentini. Viceversa il fiorentino Ch celebra la poesia della propria città attraverso il *canone* dantesco marcatamente visibile soprattutto nella sezione A⁷¹. E in Ch i poeti della Magna Curia occupano la terza ed ultima sezione di canzoni+ballate (E: 228-245): frammisti ad essi il fiorentino Monte Andrea (la cui «fiorentinità», per essere ribadita addirittura dalla rubrica, non doveva risultare ovvia al compilatore) e il bolognese Semprebene sentiti dunque come esponenti di una poesia del passato. La successione degli autori sembra essere funzionale ad una sorta di sistema gerarchico: «*Lomperadore federigo*»: 228 (una iniziale

⁶⁹ La successione dei componenti delle altre sezioni risulta essere la seguente: Cavalcanti A2: 3 ba+2 ca+1 ba+1 so+1 ba+1 stanza di ca+6 ba+1 stanza di ca+1 ba; Cino da Pistoia A5: 1 ca+1 ba+2 ca+2 ba+1 so rinterzato+2 ca+1 ba+3 ca+1 ba+1 ca.

⁷⁰ Qui e nel titolo del paragrafo mi avvalgo del citato *Triumphus cupidinis* IV, vv. 35-36.

⁷¹ La seconda sezione di canzoni (C) è una sorta di appendice di A (in quanto ci allontana dal centro costituito da Dante). Contiene rime di «Mess(er) Cino da Pistoia» (140), «s(er) Noffo doltrano» (141, 158-160); «Gianni degli alfani» (142-147), «s(er) Monaldo dasofena» (148-149), «s(er) bonagiunta (orbicciani) daluccha» (150, 152-154), «Mess(er) (h)onesto dabolongna» (151, 155-156), «s(er) lapo» (157), «Mess(er) Tommaso dafaença» (161), «S(er) Baldo fiorentini» (162) e «Mess(er) Polo dilombardia» (163).

grande apre la canzone); «*Re Enzo*»: 229; «*Mess(er) Rinaldo daquino*»: 230-233; «*Notaro Giachomo dalentino*»: 234-237; «*Mess(er) Semprebene dabolongna*»: 238-239; «*S(er) Montuccio fiorentini*»: 240; «*Mess(er) Piero daleuigne*»: 241; «*Maçceo del riccho dimessina*»: 242-244 (privo di titolo); chiude (con l'unica ballata e senza alcun' altra specificazione) «*Il saladino*»: 245. La sezione E appare omogenea e con finalità di carattere documentario: nei sonetti (sez. B, D ed F) si registra una sola esplicita occorrenza dei siciliani (prescindendo dagli adespoti) con Re Enzo (250). Medesimo spirito sembra guidare il IX libro della *Giuntina* (ciascun rimatore è rappresentato da un solo componimento) che, *grosso modo* e con qualche innovazione, riproduce la selezione "antologica" dei rimatori delle sezioni C ed E di Ch. La *Raccolta Aragonesa*, analogamente, raggruppa nella parte finale Pier dalla Vigna, Lapo Saltarelli, Lapo Gianni, Bonagiunta Orbicciani e Giacomo da Lentini. Unica, sostanziale, variazione al sistema, è la cospicua presenza di Lapo Gianni nella sezione A di Ch (è anche in C, ma con una ballata isolata). Lapo è relegato nella *Giuntina* e nell' *Aragonesa* tra coloro che vengon «da sezzo»: ma se ne è vista la posizione eminente nel sistema teorico dantesco (*De vulgari* I, xiii, 4).

Ai margini del *canone* si situano anche le due ultime sezioni di sonetti di Ch (F2 ed F3: non sfugga che la divisione in sezioni è puramente funzionale); F2, che ha inizio alla c. 95r. (la prima del fasc. XIV) con il componimento anonimo 333, è costituita da 41 componimenti di cui solo 5 sono rubricati. Questi sonetti rinviano ad una corrispondenza poetica (circostanza tutt'altro estranea al resto del ms., dove per esempio abbiamo Cavalcanti e corrispondenti, Dante-Forese, Cino-Onesto ecc.): si tratta di 338 («*Nicchola muscia di Guido caualcanti*»), 366 («*S[er] Monaldo dasofena afrate ubertino*»: è un sonetto amebeo), 367 («*Verçellino adino frescobaldi*»), 368 («*Dino frescobaldi rispouse*»); rimane escluso il solo 369 («*Dino frescobaldi*»). Molti dei sonetti adespoti di F2 sono tra di loro in corrispondenza: tenzone Abate di Tivoli-Giacomo da Lentini (343-345), tenzone fittizia Ubertino d'Arezzo-donna (347-348), tenzone anonima (350-351), corrispondenza tra Messer Manno e Paolo Zoppo 352-355 e tra Pitero da Bologna e Paolo (Zoppo [?]) da Castello (356-357), chiude il sonetto 358 che Dello da Signa invia a Dino; infine 362-363 sono due componimenti in cui Federigo dall'Ambra risponde a Guittone d'Arezzo e al suo *Trattato d'Amore*. La tendenza ad accorpere i sonetti di corrispondenza si ha anche nel Vaticano a partire dal XXII fasc. (e in XXIII-XXIV)⁷²; la *Giunti-*

⁷² Cfr. Giunta, *Un'ipotesi sulla morfologia*, p. 50: «Con evidenza sempre maggiore, la scrittura delle rime di corrispondenza ci è apparsa infatti come un capitolo separato e in sé conchiuso nella globale vicenda di copia del codice, e obbediente a suoi propri criteri strutturali».

na a sua volta si chiude con il libro dedicato ai componimenti «mandati l'vno a l'altro».

In Ch si verifica un progressivo scivolamento verso l'anonimato: l'ultimo gruppo di sonetti (F3, 374-533 meno 493-524) si presenta completamente adespoto e dominato dalla presenza di Cecco Angiolieri e dei poeti cosiddetti «comico-realistici»⁷³. È importante osservare che Ch ospita, nella serie dei poeti dell'«ortodossia» stilnovista (nel senso dantesco: dunque sezioni A-B), anche i componimenti di carattere «comico»⁷⁴, come ad esempio il sonetto 107 di Cavalcanti, *GUata manetto quella scringnotuça* («imparentato» con quello di Cecco *DEguata ciampol ben questa uecchiuça*, Ch 339) situato in IV ed ultima posizione di c. 59r., in chiusura del primo gruppo di sonetti cavalcantiani (B1). Ancora, la serie di 8 sonetti guinizzelliani (124-131: B4), leggibile «a libro aperto» alle cc. 61v.-62r., si conclude con i due componimenti «burleschi» *CHIuedesse alucia vnuar chapuço* e *VOLvol te leui uecchia rabiosa* (130-131); il verso della c. 62 viene completato (e dunque si individua una sorta di continuità stilistica ancora nell'asse *pater-filii*) dalla violenta tenzone Dante-Forese, qui rappresentata da 4 sonetti (132-135): la produzione di Dante «stilnovista» (108-119: B2) precede quella di Dante «comico» (B5). I sonetti anonimi-adespoti della sezione D sono, in maggioranza, di tematica amorosa: nessuno di essi, in ogni caso, è di stile comico o burlesco. Lo stesso vale per i componimenti privi di rubrica della sezione, «ciniana» come la precedente, F1⁷⁵.

Possiamo parlare, per Ch, di una struttura al tempo stesso «circolare» e «progressiva»: nelle canzoni si ha un centro che è Dante; nei sonetti un autore «ricorrente» che è Cino. Di Dante si ha un «prima» (con la *Vita Nuova*) ed un «dopo» con la serie A4 di canzoni+ballate e dei sonetti (anche qui procedendo dalle «nove rime» ai componimenti «comici»). Gli autori «maggiori» riproposti nella sezione dei sonetti B (ad esclusione di Cino la cui *medietas* di

⁷³ In realtà il problema dell'attribuzione si presenta estremamente complesso. Se in taluni casi soccorre la presenza del Barberiniano 3953 o dell'Escorialense (o, ancora, di qualche sporadico manoscritto successivo), si tratta di un numero cospicuo di *unica* di Ch: l'attribuzione si basa dunque su criteri eminentemente stilistici.

⁷⁴ Essi sono il già menzionato sonetto 13 che Lapo Farinata degli Uberti invia al Cavalcanti; nel segno del *viteperim ad personam* è 92 *NOvella ti so dire odi Nerone* del Cavalcanti.

⁷⁵ Il sonetto anonimo 293 *MEsser neri picchin semai madeschi*, di tematica «comico-guerresca» si inserisce nella prima serie della tenzone Onesto-Cino (286-297): l'allusione alla «cornacchia» (e la *cornacchia dichui trouo ecanto*, v. 14) è presente anche nel componimento 291 di Cino: *elacornacchia stan sulla cbornice* (v. 6), motivo questo forse sufficiente a spiegare l'intrusione di 293 nella serie omogenea Onesto-Cino. Sembra di stile «comico» anche 330 *POi che pelata erocta ua laschiata*: si noti che, comunque, è tra gli ultimi sonetti di F1, in un gruppo compatto di anonimi-adespoti, a c. 94v., la carta che chiude il fascicolo XIII (dunque all'interno di un gruppo raccogliatico).

tono è fattore largamente connettivo nei successivi gruppi di sonetti) partecipano della medesima sorte dicotomica dove «prima» e «dopo» istituiscono una demarcazione di carattere stilistico. Il compilatore del Chigiano non disdegna di associare, pur distinguendo (e separando, quasi fisicamente), componimenti «alti» a «bassi»⁷⁶. Procedimento analogo si ha nella sezione F: da Cino (F1) si passa ai sonetti di corrispondenza (adespoti ed «introdotti» da autori dello Stilnuovo) di F2. La rimozione delle cc. 115r.-118v. consente infine di individuare un gruppo omogeneo di componimenti adespoti riconducibili alla cosiddetta scuola comico-realista (Cecco Angiolieri, Meo dei Tolomei e Muscia da Siena)⁷⁷. Tale congiunzione (in Ch, specificatamente, meditata successione) di stile riguarda anche l'eminente V, giudicato da Avalle (rispetto a L e al Palatino 418) come il canzoniere meno «provinciale» e più audace, anche per la totale assenza di poesia religiosa: indicativa è la presenza di Chiaro, Monte e Rustico Filippi con i loro testi parodistici e popolari «che, mescolati alle solenni canzoni della tradizione siciliana e guittoniana, danno un'idea della irreverente disponibilità e apertura verso il nuovo, proprio della civiltà fiorentina sullo scorcio del XIII secolo»⁷⁸. Questa mescolanza è visibile anche nella sezione dei sonetti (40-279) del Barberiniano di Nicolò de' Rossi dove la successione dei poeti, a parte la preminenza accordata allo stesso de' Rossi, sembra essere piuttosto casuale⁷⁹. Impostazione simile a Ch sembra avere l'Escorialense e. III. 23 (trecentesco, di origine probabilmente padovana)⁸⁰ di cui

⁷⁶ Selezione del solo versante «stilnovista» si ha tanto nelle antologie di Boccaccio che nella *Giuntina*; nella *Raccolta Aragonesa* sopravvivono solo i sonetti cavalcantiani *Novelle ti so dire* e *Guata manetto*: nel Palatino 204 hanno rispettivamente i nn. 25 e 38 e sono dunque verso la fine della sezione cavalcantiana.

⁷⁷ Si ha inoltre il gruppo 484-487: tenzone fittizia tra Ubertino del Bianco d'Arezzo e la sua Donna (cfr. A. F. Massera, *Un contrasto amoroso di messer Ubertino del Bianco d'Arezzo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 44 [1904], pp. 382-91); 530 sonetto adespoto di Folgore da Sangimignano; il gruppo 492, 525-529 e 531-533 è anonimo (ma la distinzione tra anonimo ed adespoto in quest'ottica, ossia quella del compilatore, appare sofisticata a meno di voler intendere un silenzio censorio su Cecco e amici cosa in realtà indimostrabile e poco plausibile).

⁷⁸ Avalle, *I canzonieri*, p. 381.

⁷⁹ Si pensi ad esempio che un sonetto di Guittone, il 120, si trova tra due dell'Angiolieri. Ma cfr. l'analisi di Brugnolo, *Il libro di poesia*, pp. 17-8.

⁸⁰ Si divide nelle sezioni I: cc. 73, 83, 87 e 82; II: cc. 74-81 (+III: cc. 84, 85 e 86). Nella prima sezione, composta esclusivamente di sonetti, abbiamo Dante (1-8, c. 73r.), Cavalcanti (9-16, c. 73v.): i primi due e l'ultimo anche in Ch, rispettivamente 96, 94 e 97; a c. 83 si produce la successione Dante-Cino: a Dante vanno 103-111 (c. 83r.-v.) e al pistoiese 112-118 (c. 83v.) con Esc. 112-113=Ch 206 e 208; c. 87r.-v. ospita esclusivamente sonetti ciniani (168-184). La II sezione ha, nell'ordine: il *Trattato d'Amore* di Guittone (*unicum*, 17-29, c. 74r.-v. a cui seguono i due sonetti di Federigo dall'Ambra, 30-31 adespoti in Ch 363 e 362). A c. 75r.: 3 sonetti di Cino (32-33 nel medesimo ordine di Ch 190-191, il terzo adespoto in Esc. 34 è in Ch 281) e un sonetto di stampo comico; da c. 75r.-80v. si ha una sezione composta quasi completamente da ballate di Girardo da Castelfiorentino, Dante «Nuccio» Piacente, Cino, Guido Novello tra gli altri (tutte rime assenti in Ch). Chiudono alcune composizioni di altre mani e a c. 81v. 8

rimane un frammento, cc. 73r.-87v., con 184 componimenti dove viene sancita la preminenza ciniana (anche qui, come in Ch, le rime del pistoiese hanno funzione connettiva): a Cecco spetta chiudere la serie di sonetti. Analogamente i componimenti dell'Angiolieri si trovano alla fine del codice 445 della Capitolare di Verona: alla *Vita Nuova*, come si è visto, succede una silloge di antichi autori: Dante, Cino, Guinizelli, Cavalcanti e, «da sezzo», Cecco Angiolieri⁸¹.

Il circuito stilistico di Ch è supportato, pare di vedere, dalla tradizione; indicativa invece della «sfortuna» dei poeti comici è la loro assenza nei monumenti antologici «d'autore» (Boccaccio, *Aragonese* e *Giuntina*). Come a dire che questa opzione stilistica inerente allo *stilnuovo* stesso, e marcatamente affermata da Ch in senso dicotomico, viene pressochè cancellata. Il mutamento avviene, dunque, nel senso di una drastica *reductio ad unum*, già a partire dal Quattrocento⁸².

6. La «forma» del libro e la trasmissione del canone.

In conclusione, alcune note, rapsodiche, sulla «forma» del libro. L'organizzazione monografica degli autori in libro autonomo è prerogativa della *Giuntina* e della *Raccolta Aragonesa*; la sistemazione di Boccaccio nel suo *Dante-Petrarca* è espressione di uno sviluppo da un autore ad un altro secondo un *ordo naturalis*: all'unità monografico-autoriale si sottomettono le ripartizioni dei generi metrici. Così la *Giuntina* presenta un *ordo* ascendente (sonetti-ballate-canzoni), la *Raccolta Aragonesa* (tolto il caso di Cino) quello classico (con l'opposizione di canzoni+ballate ai sonetti); il *Dante-Petrarca* di Boccaccio individua invece una «progressione» di carattere poetico (prosa-poesia). Il genere poetico, in definitiva, è organizzato all'interno di un *continuum* autoriale.

Gli antichi testimoni (mi limito alla morfologia del Vaticano, del Laurenziano e del Palatino) ci consegnano invece, quanto alla forma, una *dispositio*

sonetti di Nicolò de' Rossi. La III sez. di Esc. ripropone Cino da Pistoia, 119-134 (c. 84r.-v.), Cavalcanti, 135-136 (c. 85r., corrispondenti a Ch 93 e 95) e ancora Cino (137-150, c. 85r.-v.): infine vi è un gruppo omogeneo di sonetti angiolareschi (151-167, c. 86r.-v.). E' chiaro che il raffronto con Esc. (frammento di una raccolta più vasta), quanto alla disposizione degli autori, ha valore parziale (cfr. M. Barbi, *Un nuovo codice di rime antiche molto importante come Appendice II al primo di questi studi* [ossia *Una ballata da restituirsì a Dante*] in Id., *Studi sul canzoniere*, pp. 511-27; D. De Robertis, *Il canzoniere Escorialense e la tradizione veneziana delle rime dello Stil novo*, Supplemento n. 27 al «Giornale storico della letteratura italiana», Torino 1954; G. Favati, *Un codice perduto affine all'Escorialense e. III. 23*, in «Lettere italiane» 7 [1955], pp. 212-24 e Id., *Ancora sull'Escorialense e. III. 23 e su un gruppo di sonetti di Nicolò de' Rossi. Rapporti col Chigiano L. VIII. 305*, in «Filologia romanza», 4 [1957], pp. 176-90).

⁸¹ Anche il codice Veronese come Ch ha il sonetto sulla *scrignotuca* di Cavalcanti (44) e il componimento «comico» di Guinizelli su *Lucia* (53).

che tiene conto almeno di tre fattori fondamentali: in primo luogo, su modello già provenzale, il genere; segue l'autore: il tutto nell'unità del fascicolo che, all'atto di copia, è impostato secondo tali criteri guida. Il Laurenziano si divide in tre parti, con lettere (quaderni 1-5), canzoni (6-13) e sonetti (14-18): quanto agli autori, si è accennato alla preminenza guittioniana e alla filiazione del Guinizelli.

Il Palatino 418 [=P] si compone di dieci quaderni: I-VIII: canzoni, IX: ballate, X: sonetti; gerarchia che viene ribadita anche dalla decorazione delle iniziali (grandi e miniate per le canzoni, più piccole e miniate per le ballate; i sonetti sono privi di miniatura)⁸³. Anche P, quanto all'organizzazione d'autore, appare devoto a Guittone: il canzoniere si apre con otto composizioni dell'Areteino; alle cc. 8v.-36r. vi è una sezione di canzoni organizzate alfabeticamente; chiudono la serie 64-104 canzoni di autori pisani, lucchesi e anonimi (si rileva ancora un cospicuo gruppo guittoniano 89-98). Meno rigida che in L, l'organizzazione di P si avvale comunque, di massima, dei criteri esposti (con preminenza dell'organizzazione metrica su quella autoriale).

In V la seriazione dei componimenti (nella consueta partizione canzonisonetti) avviene attraverso il fascicolo che «presumibilmente veniva impostato prima di ogni altra cosa»: ogni fascicolo inizia col principio di una poesia; «il disegno è ritenuto così importante che, salvo numerate eccezioni, tutti gli spazi bianchi alla fine di ogni fascicolo, a volte cospicui, vengono riempiti solo con componimenti anonimi in modo da evitare confusioni nell'ordinamento»⁸⁴. Alle canzoni (1-317) sono assegnati i fascicoli II-XV, ai sonetti (di gran lunga in maggioranza come in Ch, 326-999), i fascicoli XVIII-XXVI. L'ordinamento di V, quanto alla successione di autori, è cronologico e geografico.

Veniamo al Chigiano. Costituito da 16 fascicoli⁸⁵ (in massima parte quader-

⁸² In Ch 456 è, infine, il sonetto *Dante allaghiere ceccholtu seruamicho*.

⁸³ Cfr. Caix, *Le origini*, pp. 265-69 (tavola), *Il Canzoniere Palatino 418 della Biblioteca Nazionale di Firenze*, pubblicato a cura di A. Bartoli e T. Casini, Bologna 1888; Panvini, *Studio sui manoscritti*, pp. 33-40, *Mostra di codici*, pp. 81-3 [=N 1]; V. Moleta, *The Illuminated «Canzoniere» Ms. Banco Rari 217*, in «La bibliofilia», 78 (1976), pp. 1-36; De Robertis, *Censimento*, in «Studi danteschi» 37 (1960), pp. 245-46 (n. 81); *CLPIO*, pp. 223-88. Si verificano delle anomalie quanto alla ripartizione e alla successione dei generi: la «canzone» 8 di Guittone è costituita da cinque sonetti; al n. 77 si ha una ballata di Bonagiunta e al n. 83 una di Pucciandone, ancora al n. 98 una ballata di Guittone (incompleta) e al 99 una ballata acefala di Bonagiunta, e tutto ciò nel gruppo delle canzoni.

⁸⁴ Antonelli, *Canzoniere Vaticano*, rispettivamente p. 27 n. 1 e p. 30. I fascicoli sono 24 per un totale di 188 cc. (numerati da I a XV e da XVIII a XXIV, caduti XVI-XVII e aggiunti non numerati XXV-XXVI) scritti da due mani principali (cc. 1r.-98r. e 111r.-172v. la prima e cc. 99v.-101r. e 173r.-179r. la seconda: ma le mani sono complessivamente undici).

⁸⁵ Nella struttura originaria si tratta di quaderni per I-III, VI-XVI (l' XI, attualmente duerno, in virtù dello spostamento delle cc. 115-118 del XVI diventa un quaderno; dunque l'esorbitante sesterno XVI era originariamente anch'esso un quaderno); il IV, cc. 25r.-28v. è un duerno (a c. 27v. si conclude la *Vita nuova*, la c. 28r.-v. è bianca) e il V (occupato dalle rime di Dante, A4) è un trierno (non si può ipotizzare positivamente la caduta di un foglio).

ni), si presenta come un *continuum*. La seriazione dei componimenti, nonché la successione degli autori e dei generi metrici non è preordinata al fascicolo: i fascicoli I-IV contengono le rime di Guinizzelli-Cavalcanti e la *Vita nuova* di Dante (che ha inizio a c. 7r. del I fasc. ed occupa i tre successivi fascicoli); le rime di Dante sono nel fascicolo V e parte del VI (che ospita Cino e altri rimatori): la sezione A si conclude a c. 55v. del fasc. VIII; la sezione B è dunque a cavallo tra il fasc. VIII (da c. 56r.) e IX (fino a c. 63r., a c. 63v. inizia la seconda sezione di canzoni C); anche all'interno di X vige l'alternanza canzoni+ballate (fino alla metà di c. 70r.)-sonetti (sez. D), così come in XI, dove termina D (metà della c. 78r.) ed inizia l'ultima sezione (E) di canzoni che termina in XII, c. 84r.: la rimanente parte del fasc. XII e i fasc. XIII-XVI sono occupati dai sonetti della cospicua sezione F. Corrispondenza tra unità fascicolare e sezioni (metriche e d'autore) si ha solo con i fascicoli I-IV (con *Guinizzelli-Cavalcanti-Vita nuova*), e Dante, come si è visto, è l'unico autore a cui spetta inaugurare una sezione in coincidenza con l'inizio di un fascicolo (il V). Che dunque si possa parlare di una progettualità almeno per le sezioni A-B, pare abbastanza chiaro. L'ordinamento delle sezioni C-F (pur incontestabile) è decisamente meno rigido: C ed E sono, nell'ottica del compilatore, una sorta di appendice alle prime due sezioni; quanto ai sonetti, D ed F1 raccolgono, con Cino, una serie (direi non "gerarchizzata") di autori "minori" (Onesto, Noffo ecc.).

Il procedimento di copia in continuo (ossia in assenza di preordinamento fascicolare) porta il copista (complice l'*exemplum* della *Vita nuova*?) alla bipolarizzazione dei generi metrici: canzoni+ballate *vs* sonetti⁸⁶. Tale soluzione è a metà strada tra l'impostazione legata al modello provenzale esibita da L, P e V e l'organizzazione autoriale delle "antologie d'autore" quattro-cinquecentesche da noi prese in esame. Esiste cioè anche in Ch una imprescindibile ge-

⁸⁶ Una divisione canzoni+ballate e sonetti, come in Ch, si registra nel Vaticano latino 3214, XVI sec. (1523), copia di un esemplare molto antico da cui per Panvini, *Studio sui manoscritti*, pp. 58-9 deriverebbe anche Ch: «F [=Vat. 3214] ha quasi lo stesso ordinamento di D [=Ch] con la sola differenza che qui i rimatori siciliani seguono gli stilnovisti minori; ma si potrebbe sospettare che la fonte di D avesse lo stesso ordinamento di F; inoltre in F il Cavalcanti precede Guinizzelli, come avviene nei sonetti di D». Le rime iniziano a c. 86v. (precede il libro delle *Cento novelle Antiche*) e le canzoni+ballate (1-59) sono, come in Ch, numericamente inferiori ai sonetti (60-201); quanto alla successione degli autori risulta, rispetto al nostro, più caotica: la sezione I si apre con 3 ballate di Cavalcanti a cui seguono 3 canzoni di Guinizzelli e rimatori della scuola siciliana, rime di Cino, di Lapo Gianni, Dante, Frescobaldi ecc. Quanto alla sezione dei sonetti va rilevata come in Ch la cospicua presenza ciniana, forse *summa* e mediazione della nuova cultura stilnovista (cfr. L. Manzoni, *Il Canzoniere Vaticano 3214*, in «Rivista di filologia romanza», 1 [1872], pp. 71-90; *Rime antiche italiane secondo la lezione del codice Vaticano 3214 e del codice Casanatense d. v. 5* pubblicate per cura del dott. M. Pelaez, Bologna 1895, pp. vii-xiv e 1-158; De Robertis, *Censimento*, in «Studi danteschi», 41 [1964], pp. 110-12 ln. 304).

rarchia dei generi⁸⁷; si afferma, parallelamente, il criterio della seriazione autoriale. Si pensi al gruppo cavalcantiano di A2 dove la maggioranza delle ballate (rispetto a due canzoni e due stanze di canzone) induce ad un accorpamento dei generi in funzione di una lettura "monografica" (e, addirittura, si ha il sonetto di Lupo degli Uberti). In taluni casi, segnatamente penso alle rime di Lapo Gianni e a quelle di Dante, ballate e canzoni si susseguono con una scansione più che regolare, quasi geometrica. La tipologia di "copia continua" (non preordinata cioè alla misura fascicolare) porta con sé lo svantaggio (con l'assenza di carte bianche: in Ch solo la c. 28 è interamente bianca) dell'impossibilità di aggiungere, una volta reperite, nuove composizioni di un autore già trattato. Ma comporta il vantaggio della "tutela" dello scritto (si pensi alle quattro mani di L, alle di undici di V ecc.): le aggiunte di altra mano si riducono a ben poca cosa in Ch (23bis di Cino al termine della *Vita nuova* e F4, ossia la sezione petrarchesca, al termine del codice).

La struttura fascicolare di Ch sembra suggerire, al di là dell'intricato problema delle fonti, una modalità di copia duplice: disegno preordinato nel caso delle sezioni dello *stilnuovo* (con relative "appendici") e struttura progressiva per i sonetti (da D in poi): a composizioni di Cino (di volta in volta reperite?) seguono sonetti anonimi/adespoti. La "forma" del libro che ne consegue, più che casuale, sembra essere *in progress*, ma ciò solo nella parte dedicata allo *stilus* minore (così da un certo punto in poi tacciono anche le rubriche).

L'ordo che ci trasmette Ch appare, nelle sue linee essenziali, la traduzione libraria del *canone* dantesco, in prima istanza quello del *De vulgari eloquentia* dove Dante è alla ricerca di una propria *tradizione* poetica nonchè della definizione di possibili sviluppi. Ecco il senso, credo, del Dante (circolare)-Cino (orizzontale) di Ch. L'alternativa stilistica *stilnuovo*-poesia "comica" diviene un prima ed un dopo, una sorta di percorso che può tanto coinvolgere un autore (e dunque il prima e dopo di Cavalcanti, Guinizzelli e Dante nei sonetti) quanto una "scuola" (le sezioni A-B *vs* F3).

⁸⁷ Vige in Ch una sorta di equilibrio distributivo nelle tre sezioni di canzoni+ballate. La sezione A è inaugurata e chiusa da canzoni (A1: Guinizzelli e A8: Frescobaldi); nel gruppo dantesco di A4 la successione di ballate e canzoni appare "regolare" o quanto meno organizzata. La sezione C si caratterizza (anch'essa con canzoni in apertura ed in chiusura) per il numero delle ballate complessive (15) che è circa il doppio di quello delle canzoni (8): si aggiunga un discorso. La sezione E è composta da 18 componimenti con 17 canzoni e 1 ballata nell'ordine. Le sezioni presentano un numero decrescente di componimenti: 81+*Vita nuova* in A (compresa 23bis), 24 in C e 18 in E (contrariamente a quanto avviene coi sonetti), 60 in B, 96 in D (ossia per l'estensione di un quaderno e mezzo), 264 in F (comprese le aggiunte petrarchesche), con F1+F2=87+41=128 (ossia l'equivalente di due quaderni) e F3=128 (ancora due quaderni).

Le "antologie d'autore", *Dante-Petrarca* di Boccaccio, *Raccolta Aragonesa* e *Giuntina*, fissano una nuova interpretazione del *canone* della poesia delle origini con il «cominciamento» dantesco (e la cancellazione pressochè assoluta del versante "comico"). Il *canone* di Ch appare sensibilmente, e anche per ragioni cronologiche, più aderente ai dettami danteschi.

Il grande *canzonero antico*, tacciato di disorganicità, ridisegna (nel punto più prossimo, quello dell'*imitatio*), il discorso teorico dell'Alighieri. All'altezza della *Giuntina*, ormai smarrito l'intento di esibire un *canone* produttivo, la storia del «cominciamento», è relegata, con «Gratitudine», alla registrazione documentaria.

UN CASO DI PLAGIO QUATTROCENTESCO: IL *DIALAGO DE PALIMACO ET DE PILIARCHO* DI ANGELO CARACCILO NAPOLETANO

di Fabio Massimo Bertolo

Nel 1909 l'illustre bibliofilo e collezionista Tammaro De Marinis dava notizia¹ in un suo breve intervento del ritrovamento di un incunabolo napoletano² piuttosto raro, senza note tipografiche, acquistato alla vendita Altemps dal collezionista inglese Charles Fairfax Murray. L'essenziale scheda bibliologica si limitava a descrivere l'edizione, riproducendone la xilografia iniziale, l'incipit e il colophon, e indicando in Sisto Riessinger il probabile stampatore. Un esemplare completo, essendo la copia Murray mancante della nona carta, veniva poi segnalato in possesso della Biblioteca Estense di Modena, legato assieme all'unica copia nota della *Plutopenia* di Pietro Jacopo de Jenaro. I dati bibliologici disponibili confermavano dunque Napoli quale luogo di stampa, in ragione dell'adozione del carattere romano R97 di tipo 2 comunemente attribuito al Riessinger. La rubrica iniziale recita:

Comincia il dialago de Palimaco et de Piliarcho composto per lo eximio et magnifico Poeta messere Angelo carazulo de Neapoli.

In merito al contenuto dell'opera e al suo autore, il De Marinis non forniva il benché minimo particolare, riservando ad altri, storici della letteratura di professione, il compito di varcare la soglia del testo. Spetterà a Mario Santoro³ nel 1969 l'identificazione del dialogo quale riproduzione della *Deifira* di Leon Battista Alberti, "con lievi modificazioni e soppressioni e con i nomi degli interlocutori cambiati"⁴, cui hanno fatto seguito altri⁵ sporadici interventi a segnalare puramente l'esistenza dell'operetta senza peraltro indagarne genesi, funzione e ragioni artistiche.

¹ T. De Marinis, *Cimeli tipografici napoletani del sec.XV*, in "Il Libro e la stampa", Fasc.IV-V, Lug-Dic.1909, Anno III, pp.98-100.

² Si veda la scheda nei principali repertori di incunaboli: IGI 2446, GW 6038, Sander 1648, Fava e Bresciano 24, R 1696.

³ M. Santoro, *Napoli Aragonesa. La cultura umanistica*, in AAVV, "Storia di Napoli", Napoli, 1969, IV, p.475, nota.

⁴ Lieve appare la modifica dei nomi, *Pallimacro/Filarco* > *Palimaco/Piliarcho* (Palimacus/Philircus, lungo il testo)

⁵ Si vedano: M.Santoro, *La stampa a Napoli nel Quattrocento*, Napoli, 1984, p.105; N.De Blasi-A.Varvaro, *Napoli e l'Italia meridionale*, in "LIE.Storia e Geografia", vol.secondo, tomo I,