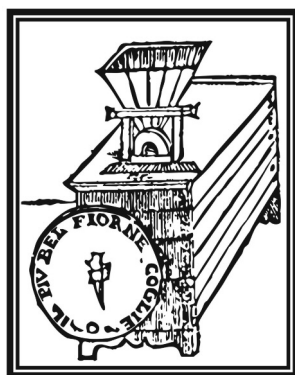


STUDI
DI
FILOLOGIA ITALIANA

BOLLETTINO ANNUALE
DELL'ACCADEMIA DELLA CRUSCA
VOLUME LXXIV



FIRENZE
LE LETTERE
2016

STUDI DI FILOLOGIA ITALIANA
Periodico annuale **ISSN 0392-5110**

DIRETTORE
Aldo Menichetti

COMITATO DI DIREZIONE
Francesco Bausi, Giancarlo Breschi, Claudio Ciociola, Rosario Coluccia, Lino Leonardi,
Alessandro Pancheri, Harald Weinrich

REDAZIONE
Anna Bettarini Bruni

COMITATO DI REDAZIONE
Silvia Chessa, Giuseppe Marrani, Daniele Piccini

Articoli e schede proposti alla rivista sono valutati ed approvati dal Direttore e dai Comitati di direzione e redazione; gli articoli sono sottoposti anche al parere vincolante di almeno un esperto anonimo, esterno ai Comitati editoriali.

Manuscripts of articles and communications ('schede') submitted to the journal are reviewed by the Editor in chief and the Editorial Boards; articles are also peer reviewed by at least an anonymous referee.

AMMINISTRAZIONE
Editoriale Le lettere s.r.l.
Via Meucci, 17/19
50012 Bagno a Ripoli (FI) – Tel. 055645103
amministrazione@editorialefirenze.it
abbonamenti.distribuzione@editorialefirenze.it
www.lelettere.it

SOLO CARTA: Italia € 125,00 - Estero € 145,00
CARTA + WEB: Italia € 145,00 - Estero € 170,00
L'abbonamento s'intende rinnovato se non disdetto entro il 31 dicembre di ogni anno.

INDICE

Riflessioni intorno alle ballate di Ser Pace (NICOLÒ PREMI)	pag. 5
Recupero di una voce spezzata. Sul testo di <i>Decameron</i> II 9, 42 (ALESSANDRO PARENTI)	» 33
«La dama del verzù»: un altro cantare di Antonio Pucci? (ALESSIO RICCI)	» 47
Un' <i>Ave Maria</i> e un <i>Pater noster</i> trecenteschi in forma di serventese (CRISTIANO LORENZI)	» 71
Le traduzioni cinquecentesche del <i>Donat proensal</i> nella biblioteca di Gian Vincenzo Pinelli (PAOLO GRETTI)	» 87
Procedimenti inarcani nei <i>Canti</i> di Leopardi (LEONARDO BELLOMO)	» 143
<i>Cosima</i> di Grazia Deledda: verso l'edizione critica (DINO MANCA)	» 215

SCHEDE

Ai margini dell'Egidio volgare: le postille di Vincenzio Borghini sul ms. Roma, Biblioteca Angelica 2303 (FIAMMETTA PAPI-GIULIO VACCARO)	» 323
Sommari degli articoli contenuti nel volume	» 333

Indice dei nomi	» 339
Indice dei manoscritti	» 347
Appendice:	
BOLLETTINO ANNUALE DELL'ACCADEMIA	» 351

RIFLESSIONI INTORNO ALLE BALLATE DI SER PACE

Vidio sam zvizdu nove svitlosti.

Ser Pace notaro¹ è l'autore che, dopo Guittone, annovera nel Banco rari 217², dove è unicamente attestato, il maggior numero di componimenti (in tutto diciassette contro i ventiquattro dell'Aretino), e se al suo già consistente *corpus* si aggiungono i testi dei rimatori che in P tenzonano con lui e che possono essere identificati come appartenenti a un'unica cerchia poetica di cui ser Pace sarebbe capofila³ si giunge al numero di venticinque. Tra i molti tentativi di identificazione del poeta che gli studiosi nel corso degli anni hanno proposto in via del tutto congetturale (ogni riscontro archivistico si è infatti rivelato inadeguato e insoddisfacente)⁴, si segnala, per la portata delle implicazioni che determinerebbe se fosse veritiero, quello di Giancarlo Savino che ha ipotizzato che ser Pace potrebbe aver avuto un ruolo nell'allestimento del canzoniere P come «eventuale progettista e impresario del libro» con funzione

¹ Di ser Pace notaro non esiste un'edizione critica. I suoi componimenti sono stati pubblicati integralmente in edizione interpretativa nelle *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini (CLPIO)*, a cura di D'Arco Silvio Avalle, Milano-Napoli, Ricciardi, 1992. I contributi critici più significativi a lui espressamente dedicati si trovano sotto forma di articoli. In particolare si segnalano due interventi di Deborah Contrada: il primo (*A search for identity of Pacino Angiulieri and ser Pace*, «Nemla Italian Studies», X [1986], pp. 3-14) si occupa di smentire l'identificazione di ser Pace con Pacino Angiulieri proposta per la prima volta da Corrado Mascetta-Caracci; il secondo invece (*The resolution of Ser Pace's nome secreto*, «Italice», 3 [1989]) si concentra su alcuni sonetti a chiave (i cosiddetti sonetti del «nome secreto», così chiamati per la dicitura presente nelle loro rubriche in P) presenti nel *corpus* di Pace risolvendo le crittografie in essi rinvenibili (acrostici, mesostici, giochi alfanumerici). Sulla questione dei sonetti del «nome secreto» si veda anche il contributo di Rossana Giorgi: *I «nomi segreti» di ser Pace* in *CLPIO*, p. CCIX. Nella ridotta bibliografia su ser Pace si vedano due articoli di Marco Berisso: il primo (*Crittografie predantesche*, «L'immagine riflessa», n.s. XIX [2010], pp. 157-75) approfondisce la questione del «nome secreto» ricavandone importanti implicazioni che coinvolgono anche altri rimatori e avanzando qualche proposta ecdotica; il secondo (*I fascicoli IX-X dell'ex-Palatino 418: gli autori, la metrica, l'ambiente culturale*, «Medioevo letterario d'Italia», 9 [2012], pp. 19-33) inserisce la produzione di ser Pace nell'ambito del canzoniere Palatino.

² Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, già Palatino 418, d'ora in poi P.

³ Cfr. Berisso, *Crittografie predantesche* cit., p. 157. I corrispondenti di Pace sono, in ordine di comparizione in P: Dello da Signa, Federigo dell'Ambra, ser Bello e Ricco da Firenze.

⁴ Una sintesi dei tentativi di identificazione di ser Pace si può leggere in Contrada, *A search for identity of Pacino Angiulieri and ser Pace* cit.

di «nume tutelare» del codice⁵. Anche Lino Leonardi concorda nella sostanza con Savino nel definire Pace «vero *magister loci*» del ms. Palatino⁶.

Tra i componimenti che le rubriche di P attribuiscono a ser Pace, oltre a quindici sonetti (di cui otto in tenzone), si contano due ballate. Considerando che il nostro rimatore, secondo un'ipotesi verisimile, ebbe «press'a poco l'età di Bonagiunta»⁷, la presenza di due ballate nel suo nutrito *corpus* è notevole e merita di essere ulteriormente esplorata perché potrebbe già di per sé significare una plausibile apertura al rinnovamento culturale stilnovista da parte del poeta, una disponibilità all'ammodernamento che si sarebbe concretizzata nell'adozione della novità metrica lanciata a Firenze dal Cavalcanti. Il genere metrico della ballata infatti, come scrive Linda Pagnotta, «non figura presso rimatori pur rappresentativi del panorama letterario immediatamente precedente o contiguo allo stilnovo come Panuccio, Rustico, Monte, Chiaro o l'Amico di Dante»⁸, diverso il caso di un rimatore «vecchio» come Bonagiunta che fu «uno dei primissimi cultori»⁹ del genere in Toscana: secondo Aldo Menichetti le sue cinque ballate «preannunciano il favore che la nuova forma incontrerà presso Cavalcanti ed altri stilnovisti»¹⁰. Il nome di ser Pace deve pertanto essere accostato a quello degli altri autori prestilnovisti di ballate menzionati, insieme a lui, dalle rubriche del fascicolo IX del canzoniere Palatino (ff. 63r-70v), unico tra i tre grandi collettori della lirica delle origini a riservare alla ballata una sezione (in tutto ventitré testi, di cui nove adespoti, con numerazione da P105 a P127). Si tratta di rimatori – fatta eccezione per ser Monaldo da Sofena – non meno oscuri di ser Pace: Saladino, Albertuccio della Viola, ser Monaldo da Sofena, Riccuccio da Firenze. Ma il profilo critico maggiormente articolato di ser Pace rispetto agli altri antichi autori di ballate traditi dal Palatino e la non spregevole rilevanza della sua

⁵ Giancarlo Savino, *Il canzoniere Palatino: una raccolta 'disordinata'?*, in *I canzonieri della lirica italiana delle origini*, a c. di Lino Leonardi, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2001, IV *Studi critici*, pp. 305-6. A sostegno dell'ipotesi di Savino si aggiunga che la presenza di un'autocitazione da parte di Pace, che al v. 8 del sonetto P130 cita parola per parola il v. 14 della sua ballata P111 collegando significativamente i fascicoli finali del canzoniere Palatino (fasc. IX e X), potrebbe essere un ulteriore elemento a suffragio dell'idea di ser Pace come regista della raccolta.

⁶ Leonardi, *Introduzione* al facsimile di P in *I canzonieri...* cit., III, *Il canzoniere Palatino: Biblioteca nazionale centrale di Firenze Banco Rari 217 ex Palatino 418*, p. x.

⁷ Salvatore Santangelo, *Le tenzoni poetiche nella letteratura italiana delle origini*, Genève, Olshki, 1928, p. 153.

⁸ Linda Pagnotta, *Repertorio metrico della ballata italiana. Secoli XIII e XIV*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995, p. xxxvi.

⁹ Pietro G. Beltrami, *Sulla metrica dei Siciliani e dei Siculo-toscani*, in *Dai siciliani ai siculo-toscani. Lingua, metro e stile per la definizione del canone*. Atti del convegno (Lecce 21-23 aprile 1998), a cura di Rosario Coluccia – Riccardo Gualdo, Galatina, Dip. di Filol., ling. e letteratura dell'Università di Lecce, 1999, p. 194.

¹⁰ Bonagiunta Orbicciani da Lucca, *Rime*, a cura di Aldo Menichetti, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2012, p. xxxvi.

personalità nel panorama prestilnovista, che emerge del resto dagli studi più recenti che lo riguardano, sollecitano un'analisi della fisionomia morfologica delle singole ballate che gli sono attribuite, partendo dal presupposto generale già enunciato da Linda Pagnotta secondo cui «l'analisi delle singole forme pare il criterio più pertinente per appurare quanto di peculiare ciascuna di esse, per le sue caratteristiche strutturali e per la tradizione che sottende, apporti al sistema espressivo di un autore o di una scuola poetica, e per ricostruirne la dinamica evolutiva anche in rapporto agli altri generi compresenti nello stesso sistema letterario»¹¹.

Si tenga presente in primo luogo che il *corpus* di P, in cui si collocano le ballate di ser Pace (P110 e P111), rappresenta secondo Daniela Ogno l'ingresso del genere ballata «nell'ambito della letterarietà», segnando così «un momento di fondamentale importanza della sua evoluzione»¹².

La prima ballata attribuita a ser Pace è *D'amor nulla pesanza* (P110)¹³ il cui schema metrico è / xYyZ; ABC, ABC, cDdZ /. Si tratta di una ballata mezzana¹⁴ con ripresa di quattro versi e tre stanze che si articolano in due mutazioni tristiche su tre rime e una volta di quattro versi che presenta identica formula sillabica della ripresa. Lo schema di quest'ultima è quello maggiormente adoperato nel fasc. IX del Banco Rari (sei ballate tra cui la seconda di Pace, P111), ma *D'amor nulla pesanza* è l'unica in P, e nel repertorio di Linda Pagnotta, a presentare questa combinazione di endecasillabi e settenari. La ballata, pur mostrando caratteri tipicamente arcaici come la realizzazione pluristrofica (su tre strofi) e la dilatazione delle proporzioni strofiche (mutazioni tristiche) non difetta di elementi più innovativi. Si tratta, come detto, di una ballata mezzana, tipologia «di cui la tradizione toscana arcaica non offriva che pochi esempi» e che costituisce una delle «novità di maggior rilievo»¹⁵ del *corpus* cavalcantiano: lo schema metrico è infatti esemplificato, seppur con qualche differenza (diversa misura sillabica e coincidenza delle rime X e Z), nelle *Rime* di Cavalcanti, in particolare in *Quando di morte mi convien trar vita*, anch'essa su tre strofi, con schema / ZyyZ; AbC, AbC,

¹¹ Pagnotta, *Repertorio metrico...* cit., p. XXIX.

¹² Daniela Ogno, *Il IX fascicolo dell'ex-Palatino 418: l'esordio della ballata come genere letterario in I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013), a cura di Beatrice Alfonzetti, Guido Baldassarri e Franco Tomasi, Roma, Adi editore, 2014, p. 1.

¹³ Si veda l'*Appendice di testi*.

¹⁴ Si segue qui la classificazione di Antonio da Tempo che nella sua *Summa artis rithmici vulgaris dictaminis* definisce mezzana la ballata con ripresa di quattro versi fra cui due settenari (cfr. Antonio da Tempo, *Summa Artis Rithmici Vularis Dictaminis*, a cura di Richard Andrews, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977, pp. 48 e sgg.).

¹⁵ Pagnotta, *Repertorio metrico...* cit., p. L. Con l'espressione «tradizione toscana arcaica» Linda Pagnotta fa riferimento qui all'insieme degli esemplari prestilnovistici della ballata legati ai nomi degli autori 'minori' citati *supra*: Saladino, Albertuccio della Viola, Ricuccio da Firenze ecc. A questi si aggiunga Ciuccio a cui si attribuiscono tre ballate tradite dal Vat. lat. 3793.

CddZ /, un componimento che, come scrive Linda Pagnotta, lascerà «ampie tracce presso gli altri rappresentanti del dolce stile»¹⁶. La formula metrica della stanza di P110 difatti è una delle strutture prevalenti nella ballata stilnovista¹⁷ e addirittura «quarto schema in assoluto come diffusione nella storia della ballata»¹⁸. Altro elemento che distanzia P110 dal modello ballatistico arcaico è la presenza, fra l'ultimo verso della fronte e il primo della volta, della *concatenatio pulchra*, artificio metrico che Claudio Giunta indica come preponderante dell'uso stilnovistico¹⁹ nonché «discriminante tra le ballate di scuola, che rispettano tale accorgimento, e le ballate più arcaiche che non lo seguono»²⁰ (sono ben diciassette le ballate di P in cui è presente la *concatenatio*). Anche l'uso di assumere per intero nella volta la struttura rimica della ripresa, infine, è tipicamente trecentesco. Quanto alla mescolanza di endecasillabi e settenari, se presso i rappresentanti del dolce stile sarà praticata in misura minore, ballate conteste di endecasillabi e settenari sono attestate, ad esempio, nel *corpus* di Cino in cui si trova pure una ballata con settenario in apertura di ripresa (*Madonna, la pietate*) come P110.

Tra le ballate tradite dal canzoniere Palatino quelle che per fisionomia morfologica sono più facilmente sovrapponibili a *D'amor nulla pesanza sono D'on'amorosa voglia* (P121) di Albertuccio della Viola / Ricuccio da Firenze (P la assegna congiuntamente a entrambi²¹) che presenta lo schema / xyyZ; abc, abc, cddZ / – in tutto coincidente con quello di P110 eccetto che per il prevalere dei settenari sugli endecasillabi e il numero delle strofi (due invece che tre) – e *La dolce innamoranza* (P112) di Albertuccio della Viola / Cino da Pistoia (il Palatino la attribuisce ad Albertuccio della Viola ma altrove è assegnata a Cino²²) con schema / zYyZ; ABC, ABC, DBBZ / – non perfettamente sovrapponibile a quello della ballata di ser Pace ma con le significative coincidenze della combinazione di endecasillabi e settenari nella ripresa e delle due mutazioni tristiche su tre rime. Secondo Marco Berisso, tuttavia, la

¹⁶ *Ibidem*, p. LI.

¹⁷ *Ibidem*, p. XLII.

¹⁸ Berisso, *I fascicoli IX-X dell'ex-Palatino 418*... cit., p. 30.

¹⁹ Claudio Giunta, *La poesia italiana nell'età di Dante. La linea Bonagiunta-Guinizzelli*, Bologna, il Mulino, 1998, p. 295.

²⁰ Ogno, *Il IX fascicolo dell'ex-Palatino 418*... cit., p. 5.

²¹ Secondo Avallè «l'ipotesi più plausibile è che la ballata (composta da Ricuccio?) comprendesse originariamente oltre alla ripresa solo una stanza e che sia stata poi vestita secondo la terminologia di Bembo [...], vale a dire fornita di un'altra stanza dal secondo dei due poeti (Albertuccio?)». Cfr. D. S. Avallè, *Ai luoghi di delizia pieni*, Milano-Napoli, Riccardi, 1977, p. 105.

²² Guido Zaccagnini, editando le rime di Cino da Pistoia, a proposito de *La dolce innamoranza* scrive che: «il Pal. 418 l'attribuisce ad Albertuccio della Viola, e la sua attribuzione è notevole [...]. Il Di Benedetto [...] si fonda sull'autorevole Pal. 418 e la dà ad Albertuccio della Viola. Io pur ritenendo assai probabile l'attribuzione del Di Benedetto, la pongo fra le rime incerte». Cfr. Guido Zaccagnini, *Le rime di Cino da Pistoia*, Genève, Leo S. Olschki, 1925, pp. 275-76.

coincidenza morfologica tra P110 e P121 non è significativa perché «da ricondursi ad un'ampia diffusione degli schemi relativi»²³.

Venendo al testo di *D'amor nulla pesanza*, la ballata, dal punto di vista lessicale, rivela tutta la sua dipendenza dal modello lentiniano: in particolare sono numerose le coincidenze verbali con la canzone *S'io doglio no è mera-viglia* di Giacomo da Lentini, di cui ser Pace riprende alcuni rimanti (*pesanza, lamento:tormento, donna mia, figura*) e significativi elementi lessicali come il *membrando* (in posizione isometrica all'*incipit* del verso), nonché lo stilema *sento pena* nel v. 7 della ballata di Pace «d'amor non sento pena né lamento»²⁴, che pare rovesciare in positivo il lentiniano «dogliosa pena ch'eo sento» (v. 5, in rima con *lamento*). Questo ribaltamento in positivo della tematica amorosa è in linea con la posizione assunta da Pace a proposito della natura d'amore nella tenzone-*joc partit* con Federigo dell'Ambra (sonetti da P159 a P166) nella quale il nostro poeta parteggia per una visione tutta positiva ed esaltante dell'amore, all'insegna di una *pesanza* che si tramuta in *gioia*, e, in consonanza con la ripresa e con gli ultimi versi di *D'amor nulla pesanza*, afferma (in P166) che l'amante: «di bene in meglio fa perseverança l fin a la fine del suo *temporale*. l ké lo muneramento cresce e sale l assai più ke n'è stata la *pesança*. l Però ciò ke fa l'amadore è gioia l a sostenere a llui, poik'aspectando l d'essere sì altamente meritato» (in corsivo i termini che ricorrono nei due testi di Pace)²⁵.

La tenzone tra ser Pace e Federigo dell'Ambra, oltre alla coincidenza tematica con P110, presenta un'altra interessante caratteristica: la rima incrociata nelle quartine e la *retrogradatio* nello schema rimico delle terzine (/ CDE, EDC /)²⁶. Si tratta di uno schema, per usare le parole di Gianfranco Contini, «ben cavalcantiano»²⁷, sicuro indice di allontanamento dal «vecchio modo di trovare» e di apertura alla «fecondazione stilnovista»²⁸. Questo spia cavalcantiana è tanto più significativa se si considera che, come già notava Contini, Cavalcanti cita «con leggero ritocco»²⁹ al v. 14 della ballata *La forte e nova mia disaventura* il verso 8 di *Amor, che tutte cose signoreggia* di Fe-

²³ Berisso, *I fascicoli IX-X dell'ex-Palatino 418* ... cit., p. 30. Si segnala però, come semplice nota a margine, la presenza in P112 della rima 12 *stato*:13 *m'ù locato* che si ritrova anche nella ballata di Pace P111 (6:8): la ripetizione della stessa rima in due testi contigui nel codice potrebbe non essere casuale.

²⁴ Si veda l'*Appendice di testi*.

²⁵ *CLPIO*, p. 286.

²⁶ Lo stesso schema, oltre ai sonetti in tenzone con Federigo, si trova in un solo altro sonetto di ser Pace *Vostra proferta, ke tant'è laudace* (P179, *CLPIO*, p. 287).

²⁷ Gianfranco Contini, *Letteratura italiana delle origini*, Milano, Sansoni, 1994, p. 336.

²⁸ *Poeti del Duecento*, a cura di Gianfranco Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, II, p. 696.

²⁹ *Ibidem*, II, p. 523. Il v. 14 della ballata cavalcantiana *La forte e nova mia disaventura* «che strugg' e dole e 'ncende ed amareggia» deriverebbe, secondo Contini, dal verso di Federigo «che 'ncende, dole, arde e amareggia».

derigo dell'Ambra (tenzonante con Pace che assume la parte di biasimatore del sentimento amoroso) in risposta alla corona di sonetti guittoniani contro il carnale amore (il cosiddetto *Trattato d'amore*)³⁰. La citazione suggerisce che Cavalcanti conoscesse le rime di Federigo dell'Ambra e, a maggior ragione, il *Trattato d'amore* guittoniano. I sonetti di Federigo in tenzone con Pace d'altronde sono intessuti di richiami ai due sonetti in risposta alla corona dell'Aretino³¹ ed è senz'altro possibile che di Federigo Guido abbia conosciuto anche la tenzone con ser Pace³² e che forse abbia tenuto presente il dibattito che vi si svolge sulla natura di amore per elaborare la concezione del sentimento che emerge per esempio in *Donna me prega*. Su questa pista di indagine si inserisce l'ipotesi avanzata da Contini in una nota apparentemente cursoria, ma non del tutto peregrina, apposta a *Donna me prega* di Cavalcanti nei suoi *Poeti del Duecento*³³, laddove lo studioso propone di identificare la persona che nega che amore sia *fero* e *altero* («sì chi lo nega – possa 'l ver sentire!», v. 4), a titolo di esempio, proprio con ser Pace, che nella menzionata tenzone metricamente cavalcantiana si esibisce appunto in un'esaltazione di amore molto lontana dalla concezione negativa espressa nella canzone³⁴. L'idea che Cavalcanti abbia conosciuto le rime di ser Pace e di Federigo dell'Ambra e che ne abbia tenuto conto per elaborare quel «manifesto polemico»³⁵ della sua visione di amore che è *Donna me prega* è affascinante soprattutto se si considera che i due sonetti di Federigo dell'Ambra in risposta a Guittone sono tràditi, tra gli altri, anche dal Chigiano L. VIII. 305, silloge eminentemente stilnovista che tramanda buona parte della produzione di Cavalcanti. Si delinea così l'ipotesi che Guido possa avere avuto qualche rap-

³⁰ Secondo Claude Margueron Federigo dell'Ambra, che risponde alla corona moraleggiante di Guittone con i sonetti *S'Amor, da cui procede bene e male e Amor, che tutte cose signoreggia*, sarebbe addirittura il dedicatario dell'opera, ossia il «Caro amico» con cui si apre il *Trattato d'amore* (Jean Claude Margueron, *Recherches sur Guittone d'Arezzo: sa vie, son époque, sa culture*, Paris, PUF, 1966, pp. 181-83). L'ipotesi di Margueron si discosta da quella precedente di Carlo Mascetta-Caracci che aveva espresso dubbi in proposito (Carlo Mascetta-Caracci, *La poesia politica di Chiaro Daranzati*, Napoli, Artigianelli, 1925, p. 183). Più recentemente Roberta Capelli ha espresso qualche perplessità sulla posizione di Margueron (Guittone d'Arezzo, *Del carnale amore. La corona di sonetti del codice Escorialense*, a cura di Roberta Capelli, Roma, Carocci, 2007, pp. 125-26).

³¹ Secondo Berisso i due sonetti di Federigo dell'Ambra possono essere considerati «ideale laboratorio della tenzone di P». Cfr. Berisso, *I fascicoli IX-X dell'ex-Palatino 418...* cit., p. 27).

³² Un indizio si può forse rintracciare nella ballata cavalcantiana, *Quando di morte mi conven trar vita* (avvicinabile per la metrica a *D'amor nulla pesanza*), dove nella prima strofe si legge un verso che sembra riecheggiare la tenzone sulla gioia e la sofferenza d'amore tra Pace e Federigo dell'Ambra, v. 11: «Canto, piacere, beninanza e riso», tutti termini attestati nella tenzone, cfr. P160 e P162.

³³ *Poeti del Duecento* cit., II, p. 523.

³⁴ Enrico Malato, riconoscendo che il v. 4 di *Donna me prega* «sembra un messaggio diretto *ad personam*», ipotizza però che l'interlocutore di Guido sia da identificarsi qui con Dante (Enrico Malato, *Dante e Guido Cavalcanti. Il dissidio per la Vita nuova e il «disdegno» di Guido*, Roma, Salerno, 1997, pp. 26-27).

³⁵ *Poesie dello stilnovo*, a cura di M. Berisso, Milano, BUR, 2006, p. 32.

porto con i rimatori della cerchia di Pace, a dimostrazione di un'apertura verso «la realtà poetica fiorentina a lui contemporanea o immediatamente precedente maggiore di quanto la radicale innovazione linguistica e concettuale della sua lirica lascerebbe immaginare»³⁶. Poeti della cerchia di ser Pace come Federigo dell'Ambra o Dello da Signa meriterebbero dunque un'attenzione maggiore di quella finora riservata loro, proprio in virtù di questa ipotesi di prossimità prestilnovistica con Cavalcanti: Dello da Signa – tenzonante con Pace –, per esempio, nel suo sonetto *Certi elementi diraggio presente* si qualifica come possibile interlocutore poetico di Dino Frescobaldi, rimatore assai vicino a Cavalcanti³⁷. Potrebbe dunque non essere un caso che al v. 3 di *Donna me prega* si alluda all'etimo guittoniano di amore A-MOR, la cui spiegazione è oggetto del sonetto *Amor, che tutte cose signoreggia* di Federigo dell'Ambra³⁸. Infine, è quantomeno curiosa la presenza nella canzone cavalcantiana del pianeta Marte (v. 18), la cui influenza maligna secondo Cavalcanti produce un oscuramento della luce dal quale amore *prende suo stato*: un simile riferimento all'influsso negativo di Marte nelle questioni d'amore è presente anche nel sonetto di Pace *Nessun pianeta doveria parere* (P174), dove ai vv. 7-8 si legge: «*Mars* mi· conbacte e fere ·mi a podere l di gravi colpi m'à dati e ferude»³⁹. Considerando che praticamente non si rintracciano altri casi nella lirica italiana antica in cui si parli di tale pianeta e del suo influsso, l'analogia non appare così trascurabile⁴⁰.

Se davvero si potesse affermare che la canzone cavalcantiana, accanto alle complesse e molteplici fonti filosofiche di cui è intessuta, contrae debiti non piccoli con una tradizione italiana prestilnovista solo apparentemente minore con cui il poeta si confrontò soprattutto negli anni giovanili, si potrebbe forse aggiungere qualche elemento utile al dibattito critico circa la collocazione temporale di *Donna me prega*. In particolare si potrebbero portare ulteriori dati a sostegno della posizione di Giorgio Inglese che in un suo articolo sulla canzone di Cavalcanti espresse forti dubbi circa l'ipotesi formulata, tra gli altri, da Enrico Fenzi secondo cui *Donna me prega* non solo sarebbe successiva alla *Vita nuova* ma ne costituirebbe addirittura «un'argomentata e puntuale confutazione»⁴¹: visti questi possibili rapporti con Pace, con Federigo

³⁶ Pagnotta, *Repertorio metrico...* cit., p. XLVII.

³⁷ cfr. Giunta, *La poesia italiana nell'età di Dante...* cit., p. 43.

³⁸ Si noti, in aggiunta, che un'altra possibile eco di questo sonetto di Federigo è forse rinvenibile al v. 4 del sonetto di Cavalcanti *Fedeste, al mio parere, ogni valore*, diretto a Dante, dove s'incontra il tema, peraltro diffuso, della signoria d'amore identificato dalla voce verbale *signoreggia*.

³⁹ *CLPIO*, p. 287.

⁴⁰ Il repertorio dell'*OVI* riporta solo due occorrenze di Marte in opere liriche antiche: Guido Orlandi, *La luna e 'l sole son pianeti boni* e Gianni Alfani, *De la mia donna vo' cantar con voi* (cfr. *Opera del vocabolario italiano (OVI)*, consultabile all'indirizzo <http://www.oivi.cnr.it/>). Va da sé che potrebbe comunque trattarsi di un semplice riuso di una comune cultura scientifico-astrologica.

⁴¹ Enrico Fenzi, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, Genova, Il

dell'Ambra e con Guittone, la canzone cavalcantiana sembrerebbe voler assumere come sue interlocutrici le fonti prestilnoviste piuttosto che l'opera dantesca.

L'ipotesi di un rapporto tra Cavalcanti e la cerchia poetica di Pace che si prospetta a partire dall'analisi di questi sonetti non è smentita dall'esame della seconda ballata del rimatore: *S'eo son gioioso amante senza pare* (P111)⁴². Si tratta di una ballata grande con schema / XYyZ; AaB, AaB, (b)C(c)DdZ /, *hapax* metrico secondo il repertorio di Pagnotta, fatto che non deve stupire visto il polimorfismo della ballata duecentesca. Nella terza strofe si registra la mancata corrispondenza rimica fra il verso conclusivo della stanza e l'ultimo verso della ripresa per cui la volta non è / (b)C(c)DdZ / ma / (b)C(c)DdX /. Si tratta di una «particolarità metrica documentata nel repertorio tardo-trecentesco e quattrocentesco in deroga ad una delle norme più rigide del canone metrico del genere»⁴³, ma se ne registrano sporadici precedenti: la più antica deroga a tale norma è rintracciabile in una ballata del fiorentino Bartolomeo Loffi, *L'alto valor di voi*, conservata nel solo Vat. lat. 3793. Non è comunque da escludere che si tratti di errore. Lo schema della ripresa è lo stesso di *D'amor nulla pesanza*, mentre la strofe presenta una variante estesa e più complicata del modulo che secondo Pagnotta sarà destinato, insieme a / ABC, ABC, CDDZ /, a una vastissima diffusione nel repertorio arsnovistico⁴⁴: / AB, AB, BCCZ /. Sempre secondo la studiosa «la particolarità della rima baciata nelle mutazioni potrebbe discendere dalla lauda guittoniana *Grasiosa e pia*»⁴⁵ per mediazione di Guido Orlandi, corrispondente di Cavalcanti, la cui ballata *Come servo francato* presenta la forma AaB, AaB. La *concatenatio* tra l'ultimo verso della fronte e il primo della volta è ottenuta attraverso rima interna – lo stesso avviene nella ballata *Tanto di fin amore son gaudente* di Saladino (P105), la prima del fascicolo IX del Palatino –, e, sebbene il «massiccio ricorso alla rimalmesso»⁴⁶ sia una delle

Melangelo, 1999, p. 9. L'ipotesi è stata enunciata compiutamente per la prima volta da Giuliano Tan-
turli, *Guido Cavalcanti contro Dante* in *Le tradizioni del testo. Studi di letteratura italiana offerti a
Domenico De Robertis*, a cura di Franco Cavazzani e Guglielmo Gorni, Milano-Napoli, Ricciardi, 1993,
pp. 3-13, ma già Domenico De Robertis nel commento alla canzone contenuto nella sua edizione delle
Rime riteneva di non poter «escludere [...] che] sia in atto una sottile contestazione» della *Vita nuova*
(Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, Torino, Einaudi, 1986, p. 94). Successiva-
mente questa posizione ha trovato un suo convinto sostenitore in Enrico Malato che definisce *Donna
me prega* «una contestazione globale della *Vita nuova*» (*Dante e Guido Cavalcanti...* cit, p. 22). Giorgio
Inglese ha espresso la sua decisa perplessità in proposito, sostenendo nella sostanza che sia *Donna me
prega* ad antecedere la *Vita nuova* e non viceversa (cfr. Giorgio Inglese, «... illa *Guidonis de Florentia
'Donna me prega'*» (*Tra Cavalcanti e Dante*), «Cultura Neolatina», LV (1995), fasc. 3-4, pp. 179-210).

⁴² Si veda l'Appendice di testi.

⁴³ Pagnotta, *Repertorio metrico...* cit., pp. LXII-LXIII.

⁴⁴ *Ibidem*, pp. XLII-XLIII.

⁴⁵ *Ibidem*, p. XLII.

⁴⁶ *Ibidem*, p. XLIV.

caratteristiche salienti della ballata prestilnovistica, secondo Linda Pagnotta la sua presenza in ser Pace «ha il sapore di variante stilistica individuale [...] che raccoglie consensi all'interno di una tradizione tendenzialmente 'colta'»⁴⁷. Si noti che le rime interne hanno giacitura asimmetrica nelle diverse strofe (b₅ e c₅ nella I^a, b₃ e c₇ nella II^a, b₅ e c₃ nella III^a), ma non per questo non devono essere considerate strutturali⁴⁸. Simili caratteristiche denotano da parte di ser Pace la tendenza a interpretare il metro della ballata «in modo complesso, sviluppandone al massimo le potenzialità strofiche, dilatando attraverso la rimalmezzo le sedi obbligate della rima» e in tal modo «contribuiscono ad accentuare le analogie, strutturalmente già rilevanti ed insite nelle comuni origini mediolatine, che legano la ballata alla canzone»⁴⁹. L'idea che la ballata, in questa prima fase della sua storia, abbia potuto in qualche modo competere con il genere più illustre della canzone è a maggior ragione interessante alla luce dei supposti rapporti con il giovane Cavalcanti⁵⁰.

Proseguendo nell'ipotesi di un possibile legame della figura di ser Pace con Guido Cavalcanti, l'analisi del contenuto e delle fonti di *S'eo son gioioso amante senza pare* (P111) fornisce qualche ulteriore motivo di riflessione. Deborah Contrada e, in un secondo momento, Stefano Carrai⁵¹ hanno messo in luce in questa ballata alcuni elementi riconoscibili come evidenti sintomi di quello che, per usare una formula di Gianfranco Contini, potremmo definire un «intenerimento stilnovista»⁵² in un rimatore per altri versi tipicamente guittoniano⁵³; P111, secondo gli studiosi, è la più evidente prova dei rapporti che Pace intrattenne con la corrente stilnovista. Sono diversi gli elementi che fanno di questa ballata un documento decisivo per la determinazione della fisionomia critica del nostro rimatore come 'fiancheggiatore' dello stilnovo⁵⁴. In primo luogo il v. 2 «conven ch'eo canti di nova maniera» può essere accostato «a quella mutata "mainera" che Bonagiunta imputava a responsabilità di Guinizzelli»⁵⁵: sembra evidente dunque che ser Pace voglia ricollegarsi alle

⁴⁷ *Ibidem*, p. XLIV n.

⁴⁸ Secondo Linda Pagnotta a meno di «imporre una sorta di 'normalizzazione' al genere metrico [...], restituendone un'immagine forzosamente unitaria e più rigidamente codificata di quanto la realtà della prassi poetica dimostri». Cfr. *Ibidem*, p. LXVIII.

⁴⁹ *Ibidem*, p. XLIV.

⁵⁰ Si tenga presente che la mescolanza di settenari ed endecasillabi rappresenta per Dante l'opzione più idonea allo stile tragico: cfr. Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*. Il v, 5 (Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a cura di Mirko Tavoni, in *Opere*, ed. diretta da Marco Santagata, I, Milano, Mondadori, 2011, I, p. 1465).

⁵¹ Contrada, *A search for identity...* cit., p. 11-12 e Stefano Carrai, *La lirica toscana del Duecento: cotesi, guittoniani, stilnovisti*, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 73-74.

⁵² *Poeti del Duecento* cit., II, p. 655.

⁵³ Secondo Berisso, s'inseriscono chiaramente in una «temperie stilistica» di «imitazione guittoniana» i sonetti P167, P171 e P174; cfr. Berisso, *Crittografie predantesche* cit., p. 157.

⁵⁴ Si fa riferimento qui al concetto proposto da Contini, si veda *supra* n. 52.

⁵⁵ Carrai, *La lirica toscana del Duecento...* cit., p. 73.

polemiche sulla nuova maniera che si erano sviluppate già prima del 1267, anno della morte di Guinizzelli, schierandosi così in quella che Claudio Giunta ha definito la linea Bonagiunta-Guinizzelli⁵⁶; si noti che nella terza strofe della nostra ballata sono presenti i termini *lumera*, *luce* e il rimante *clarore* ugualmente attestati nella seconda quartina del sonetto di Bonagiunta. In secondo luogo si può opportunamente citare l'immagine dell'«angelica creatura» (v. 13) la quale, lungi dall'essere un «semplice paragone esornativo»⁵⁷, viene qui collocata in un contesto marcatamente religioso che si manifesta già al v. 10 («per divin provvedimento»), ma soprattutto nei versi finali (vv. 31-34):

Senza peccagio – di natura humana,
formata – fue da la somma potenza;
spirata per essenza,
ad angelo la volse asimilare⁵⁸.

In essi infatti il poeta «sostiene [...] che Dio, creando la donna priva di macchia, intese conferirle le stesse caratteristiche degli angeli»⁵⁹. Sebbene il paragone della donna con un essere angelico sia un *topos* già provenzale con una buona diffusione anche prima dello stilnovo, qui, per usare le parole di Aurelio Roncaglia, si può a giusto titolo affermare che il paragone passa «dal piano metaforico al piano metafisico»⁶⁰. Sono chiaramente ravvisabili inoltre echi della guinizzelliana *Al cor gentil*, probabile obiettivo polemico del sonetto *Voi ch'avete mutata la mainera* (in particolare, come qui, si prendano in considerazione i versi finali dell'ultima strofe dove Guinizzelli nomina Dio e la Madonna e utilizza il sintagma «d'angel sembianza») e della cavalcantiana *Fresca rosa novella*. Il riferimento a *Fresca rosa novella* è alquanto indicativo se si considera che questa ballata è attestata nel Banco Rari 217 (P126, sebbene con attribuzione a Dante). In *Fresca rosa novella* non solo sono presenti le espressioni «angelicata criatura» e «angelica sembrança», ma ai vv. 32-35 si sorprendono altre due significative coincidenze verbali (e concettuali) con la ballata di ser Pace: i sintagmi «natura humana» e «per essença» (entrambi in rima come in P111)⁶¹.

⁵⁶ Cfr. Giunta, *La poesia italiana nell'età di Dante...* cit.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 74.

⁵⁸ Si veda l'*Appendice di testi*.

⁵⁹ Carrai, *La lirica toscana del Duecento...* cit., p. 74.

⁶⁰ Aurelio Roncaglia, *Precedenti e significato dello 'stil novo' dantesco*, in *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, a cura della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna, Bologna, Commissione per i testi della lingua, 1967, p. 26.

⁶¹ Interessante è anche il confronto con due sonetti anonimi del Vaticano latino 3793: *Donzella gaia e sag[g]ia e canoscente*, in cui compaiono il sintagma «angelica sembianza» e il tema della donna che è nata direttamente da Dio, e *Non me ne maraviglio*, dove si legge l'espressione «a semiglianza

Accertato il collegamento di *S'eo son gioioso amante senza pare* con *Fresca rosa novella*, si possono trarre ulteriori conclusioni a partire da un'ipotesi formulata da Daniela Ogno⁶² a proposito di una possibile relazione tra la prima ballata del fascicolo IX del canzoniere Palatino, *Tanto di fin amore son gaudente* di Saladino⁶³ (P105) e *Fresca rosa novella* (P126), posta in posizione terminale nel fascicolo. La studiosa, segnalando le affinità morfologiche tra i due testi e sottolineando la loro posizione all'interno della raccolta, suppone che le caratteristiche analoghe delle due ballate «possano aver significato per il copista (o l'ideatore) del manoscritto tratti di prestigio ed esemplari rispetto alla struttura del genere ballata, [...] estremamente flessibile, ma di cui premeva forse fornire modelli straordinari»⁶⁴. Si tenga presente, per di più, che *Tanto di fin amore son gaudente* è trådita anche dalle raccolte stilnoviste del Chigiano L. VIII. 305, del ms. Valladolid, Bibliotecas Universitaria y de Santa Cruz 332 e del Magl. VII. 1208 della Biblioteca Nazionale di Firenze. Non si può fare a meno, dal nostro punto di vista, di accostare questa osservazione di Daniela Ogno all'ipotesi formulata da Giancarlo Savino su ser Pace come progettista del manoscritto Palatino. Non sarà allora un caso che le due ballate del Nostro presentino elementi più o meno manifestamente connotabili non solo come genericamente stilnovisti

d'angelo formata»; cfr. Paolo Gresti, *Sonetti anonimi del Vaticano lat. 3793*, Firenze, Accademia della Crusca, 1992, pp. 56 e 58; si veda anche l'edizione del sonetto a cura di Riccardo Gualdo in *Poeti della Scuola Siciliana*, vol. III, *Poeti siculo-toscani*, edizione critica con commento diretta da Rosario Coluccia, Milano, Mondadori, 2008, pp. 870-73. Anche questi sonetti possono essere inclusi nell'orbita prestilnovista (se non addirittura precavalcantiana) e potrebbero essere il prodotto di una lettura di Guinizzelli.

⁶² Ogno, *Il IX fascicolo dell'ex-Palatino 418*... cit.

⁶³ Secondo Valentina Pollidori è possibile avanzare per Saladino l'ipotesi di «una patria non molto lontana da quella dello stesso copista di P», cfr. Valentina Pollidori, *Appunti sulla lingua del canzoniere Palatino* in *I canzonieri*... cit., IV *Studi critici*, pp. 351-91, in part. p. 383. La Pollidori accerta i caratteri pistoiesi della lingua del copista di P già proposta dagli studi di D'Arco Silvio Avalle e della sua allieva Rossana Giorgi (risp.: D.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, Salerno, 1985, pp. 363-382; e *CLPIO*, pp. CLXI-CLXVI). Giancarlo Savino, interrogandosi sulla confezione di P e tenendo anche conto degli studi sul corredo decorativo del canzoniere Palatino di Maria Luisa Meneghetti (M.L. Meneghetti, *Il corredo decorativo del canzoniere Palatino* in *I canzonieri*... cit., IV *Studi critici*, pp. 393-415), arriva a ipotizzare che ser Pace notaio, tradizionalmente (ma indimostrabilmente) considerato fiorentino e ipotetico progettista della raccolta, possa essere stato in realtà uno dei poeti pistoiesi emigrati dalla città nel periodo che va dalla crisi alla fine della libertà comunale, come Cino da Pistoia. Saladino e Pace sarebbero dunque entrambi di origine pistoiese, il che rafforzerebbe il supposto legame tra i due (cfr. Savino, *Il canzoniere Palatino*... cit., pp. 314-315). L'ipotesi di una provenienza pisana di Saladino avanzata dubitativamente da Giunta, *La poesia italiana nell'età di Dante*... cit., p. 292, secondo la Pollidori «non sembra supportata da alcun dato linguistico». D'altronde, manca a tutt'oggi un'edizione critica delle rime di Saladino e, in particolare, non è ancora stata effettuata una collazione delle varianti della pluritestimoniata *Tanto di fin amore* che permetta di formulare qualche ipotesi sulla tradizione del testo. Ho pertanto intenzione di colmare tale lacuna con uno studio a ciò dedicato.

⁶⁴ Ogno, *Il IX fascicolo dell'ex-Palatino 418*... cit., p. 4.

ma più precisamente come cavalcantiani. E non stupirà l'individuazione di diverse affinità tematiche e formali tra *Tanto di fin amore son gaudente* e i componimenti di Pace. La ballata di Saladino infatti è tematicamente avvicinabile a *D'amor nulla pesanza* per la descrizione di un amore tutto positivo ed euforico che fa dimenticare ogni affanno e per l'elogio dell'eccellenza del valore della donna che ha ricambiato l'amore del poeta. Ma si noti altresì che il sintagma «sì altamente meritato» al v. 36 della ballata di Saladino è presente in posizione isometrica anche nel sonetto di Pace *Bon servo a so signor porta leança* (P166) in tenzone con Federigo dell'Ambra; che il verso 21 della ballata di Saladino «che d'alta amanza vivo senza pare» è confrontabile con l'*incipit* della ballata di Pace *S'eo son gioioso amante senza pare* e che i vv. 13-16 di Saladino presentano numerosi lemmi (*sprendore, ragia, albore, viso, tralucente, smiro*) attestati in vari modi nei vv. 25-30 di P111 (*sprendore, ragio, albore, visaggio, lucente, smirato*). A ennesima conferma del legame tra Saladino e ser Pace si consideri infine che il primo è l'unico autore di ballate insieme a Pace e a Bonagiunta da Lucca a essere menzionato anche nelle rubriche del fascicolo dei sonetti con un componimento, P175 (ff. 77v-78r), assai significativamente collocato in un tratto del codice interamente dominato da ser Pace e dai suoi corrispondenti (ff. 75r-78v). Non è difficile dunque ipotizzare che ser Pace, rimatore non alieno da tratti arcaici ma manifestamente aperto alla «fecondazione stilnovista», abbia visto in Saladino e in Cavalcanti dei modelli di stile e di gusto per la composizione sia delle ballate sia dei sonetti. A questi si aggiunga Bonagiunta che contende a Guittone il «primato cronologico nella sperimentazione della ballata profana»⁶⁵ e annovera in P quattro ballate (due, P107 e P109, adespote nel ms.) di cui una (P109) presenta un *incipit*, *S'eo sono innamorato e duro pene*, che pare richiamare quello di P111. Claudio Giunta a questo proposito enfatizza giustamente la presenza delle ballate bonagiuntinesche in P come «un patrimonio testuale ragguardevole e compatto» e sostiene che la sezione ballatistica della silloge possa essere letta tutta all'insegna del rimatore lucchese poiché inizia «e continua con componimenti suoi (107 e 109, dati anonimi in P ma assegnatigli da Ch) quella trafila che lasciandosi alle spalle i minori toscani e il solito drappello di anonimi approda infine a Onesto, quindi a Cavalcanti»⁶⁶. Ed è proprio in quei minori cui Giunta accenna nel tracciare le grandi linee del magistero poetico di Bonagiunta in P – e che forse tanto minori non furono nell'ambito di questo spicchio tanto importante nella tradizione della ballata – che si possono ritrovare le impronte e gli indizi testuali a partire dai quali ricostruire una compatta temperie poetica. La citata ballata di Saladino presenta anche al v. 13 la clausola «dà spendore» che si ritrova ugualmente in

⁶⁵ Giunta, *La poesia italiana nell'età di Dante...* cit., p. 291.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 292

Voi ch'avete mutata la mainera di Bonagiunta. La rima 11 *sprendore* : 13 *Fiore* della ballata di Saladino, poi, si ritrova anche nel sonetto bonagiuntesco *Per fino amore* (1:5). E se è vero che Pace fu il regista del canzoniere Palatino, i fatti finora elencati assumono un significato ancora più particolare; nell'apparente disordine della raccolta si possono individuare alcuni dati parlanti: non solo Cavalcanti, Saladino e Bonagiunta potrebbero essere stati considerati come precisi modelli di riferimento per tutta una schiera di antichi autori di ballate, ma rimatori finora piuttosto oscuri come Saladino e ser Pace potrebbero essere illuminati proprio alla luce di quella linea Bonagiunta-Guinizzelli (per usare ancora la felice formula di Claudio Giunta) da cui scaturirà la poetica di Cavalcanti. D'altra parte se è vero, come pare, che il frammento *Donna il cantar soave* di Guinizzelli non è un lacerto di canzone ma una ripresa di ballata⁶⁷, il quadro si fa ancora più interessante: Guinizzelli, contrariamente a quanto si è pensato a lungo, fu autore di una ballata la cui ripresa presenta la stessa formula metrica / xYyZ / non solo di *D'amor nulla pesanza* di Pace (P110) ma anche di *La dolce innamoranza* (P112) di Albertuccio della Viola e di *Amor, s'eo t'ò gabbato* di Monaldo da Sofena (P118). Per di più l'*incipit* della ripresa guinizzelliana *Donna, il cantar soave* riprende il Bonagiunta di *Donna, vostre bellezze* (P107) e si trova manifestamente riecheggiato nella ballata di Riccuccio, *Donna, il cantar piacente* (P123)⁶⁸. Il rinvenimento di echi guinizzelliani in una ballata di ser Pace qualifica dunque il nostro rimatore come assai ricettivo e reattivo (almeno quanto il giovane Cavalcanti) rispetto al dibattito poetico e ideologico di quegli anni. Inoltre, la presenza di due bolognesi come Onesto e Guinizzelli in P, il primo con l'unica sua ballata a noi giunta e il secondo – riscoperto autore di almeno una ballata – con cinque componimenti, arricchisce gli interrogativi a proposito dei rapporti tra Bologna e la Toscana nel quadro della storia della ballata. In questo scenario la recente e ancora embrionale segnalazione di Armando Antonelli di un Pace *de Pacibus*, insigne giurista attivo nella Bologna del Duecento, con cui si potrebbe identificare ser Pace appare alquanto affascinante: Antonelli sottolinea che il giudice bolognese era collega di Francesco D'Accursio, appartenente come gli altri bolognesi attestati in P «agli ambienti magnatizi e guelfi della città»⁶⁹.

L'opera modellizzante operata dalla sezione ballatistica di P – di cui Pace è esponente esemplare – su Guido Cavalcanti sin dalla giovanile *Fresca rosa novella* può essere ulteriormente dimostrata dalla presenza di diverse ballate

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 135-38.

⁶⁸ Alcuni di questi rilievi si trovano già in Giunta, *La poesia italiana nell'età di Dante...* cit.

⁶⁹ Berisso, *I fascicoli IX e X dell'ex-Palatino 418...* cit., p. 25n. La segnalazione di Armando Antonelli è riferita da Berisso ma non ha trovato forma scritta. Si tratta di una pista interessante che ci si augura possa essere approfondita.

del fascicolo IX nel ms. Chigiano L. VIII. 305: nel Chigiano si possono leggere infatti, oltre a *Tanto di fino amore* di Saladino (P105), anche la ballata di Monaldo da Sofena *A lo core m'è nato* (P116) cui segue a stretto contatto *La partenza che fo dolorosa*, unica ballata di Onesto da Bologna (65v la prima e 66r la seconda, in Ch). La ballata di Onesto, in particolare, precede e segue in P *Fresca rosa novella* (è ricopiata due volte, a P125 e P127)⁷⁰ chiudendo la sezione ballatistica, e presenta per altro diversi punti di contatto con le rime di ser Pace: al v. 9 la forma «con' firagio?» come in P167, 4 di Pace; la rima equivoca contraffatta 15 *alma* : 16 *tant'ò salma* come in P111 (17 *alma* : 20 *tanto salm'ha*); la rima 19 *leale* : 20 *creczie e sale* come nel sonetto di Pace P166, in tenzone con Federigo dell'Ambra (4 *leale* : 7 *creczie e sale*). Per quanto, come avverte Gabriele Baldassari, «in un genere come quello della lirica amorosa vi *sia* sempre il rischio che le connessioni tra testi che il lettore di oggi è portato a ricercare e porre in rilievo siano in realtà l'effetto indiretto di un linguaggio selettivo e ripetitivo»⁷¹, i legami qui evidenziati sembrerebbero piuttosto flagranti.

Alla luce di questi dati è possibile chiarire meglio il ruolo di ser Pace e degli altri autori di ballate ospitati nel canzoniere Palatino all'interno della storia della ballata. Autori come Pace e Saladino si dimostrerebbero consapevoli del dibattito tra Bonagiunta e Guinizzelli e, prima dello stilnovo o in contemporanea con la sua nascita, potrebbero essere stati i catalizzatori precavalcantiani del decisivo successo che al genere sarà accordato proprio dalla figura di Guido. D'altronde la presenza di Guinizzelli con ben cinque componimenti nella silloge di P dimostra una ricezione se non proprio precedente, certo indipendente rispetto alla produzione propriamente stilnovista del rimatore che Dante riconoscerà come «padre» del dolce stile.

A proposito di una lettura di ser Pace come fiancheggiatore dello stilnovo resta poi da segnalare anche il suo sonetto *Novella gioia e nova innamoranza* (P130) che già Stefano Carrai e Deborah Contrada accostavano a *S'eo son gioioso amante senza pare* come testimonianza di stilnovismo nel *corpus* del poeta. In particolare la Contrada sottolinea, in modo forse un po' ingenuo, che nei primi due versi si può scorgere la predilezione che gli stilnovisti ebbero per l'aggettivo *novo/nuovo*⁷²: come osserva Mario Marti, gli stilnovisti ebbero una netta «coscienza della novità della propria poesia»⁷³. Ma c'è un altro dato

⁷⁰ Scrive Daniela Ogno che la ballata «potrebbe essere stata riscritta dall'estensore di P dopo essersi reso conto di aver omesso una strofa, forse copiando le due redazioni del componimento da modelli diversi, considerando che anche un certo numero di lezioni testuali variano», cfr. Ogno, *Il IX fascicolo dell'ex-Palatino 418...* cit., p. 3n. Qui si cita sempre da P127 che è la versione più lunga.

⁷¹ Gabriele Baldassari, *Considerazioni sul corpus di Dino Frescobaldi*, «Studi romanzi», n.s. IX (2013), p. 172.

⁷² Contrada, *A search for identity...* cit., p. 12.

⁷³ Mario Marti, *Poeti del Dolce stil novo*, Firenze, Le Monnier, 1969, p. 10.

più rilevante: il v. 8 del sonetto «quella, cui eo son dato ad ubidire», infatti, è identico al v. 14 di *S'eo son gioioso amante senza pare*, rappresentando così un interessante caso di autocitazione, ulteriormente irrobustita dal fatto che nel sonetto il rimante *ubidire* è in rima con *servire* e *disire* come nella ballata, e che in entrambi i componimenti sono presenti il gerundio lentiniano *membrando* in posizione rilevata, nell'*incipit* della prima strofe nella ballata e all'inizio della prima terzina nel sonetto; inoltre l'avverbio *subitamente* si trova in posizione isometrica nel verso, iniziale nella ballata al v. 18 e nel sonetto al v. 11. Secondo Berisso l'autocitazione dimostra la coerenza dell'insieme delle ballate e dei sonetti di Pace, un'adiacenza che scavalca «nell'unitarietà compositiva la materiale suddivisione dei testi nelle due sezioni»⁷⁴, e – si aggiunga – può essere intesa come un suggerimento per interpretare il «novo canto» di P130, 2 allo stesso modo del canto «di nova maniera», con le implicazioni bonagiuntesche e guinizzelliane di cui si è detto, di P111, 2. La presenza dell'autocitazione corrobora l'ipotesi di ser Pace come allestitore della raccolta, il che, se fosse vero, farebbe di lui il responsabile dell'ordinamento del *corpus* ballatistico del fascicolo IX, con la *dispositio* parlante dei testi di maggior rilievo modellizzata per il genere della ballata. In altre parole il nostro rimatore, forse bolognese, potrebbe essere riconosciuto come uno snodo importante nella storia della ballata antica.

L'analisi della fisionomia morfologica e del contenuto delle due ballate attribuite a ser Pace notaro da cui si è partiti ha consentito di definire meglio il profilo critico del poeta: si tratta probabilmente di un rimatore di una generazione precedente a quella degli stilnovisti, che appartiene – come dimostrano soprattutto i suoi sonetti a chiave – a una «temperie stilistica» di «imitazione guittoniana, che aveva tra i propri caratteri fondanti un'esplicita scelta di complessità se non addirittura di oscurità»⁷⁵, ma che mostra altresì numerose di quelle caratteristiche formali e contenutistiche che Contini, parlando proprio dei prestilnovisti, definì «reflussi dai novatori»⁷⁶, al punto da poter essere annoverato nel canone, sempre aperto ad aggiustamenti, dei fiancheggiatori dello stilnovo⁷⁷. Si può fare per ser Pace lo stesso discorso che Berisso ha fatto per Monte Andrea, un poeta che, con le sue asperità metriche, si collega bene a un filone di poesia che lo stilnovo biasimerà, presentando però nello stesso tempo in alcuni suoi testi «inequivocabili tracce di una lettura di Guinizelli, quasi che la distanza che a noi oggi appare incolmabile

⁷⁴ Berisso, *I fascicoli IX-X dell'ex-Palatino 418...* cit., p. 33.

⁷⁵ Berisso, *Crittografie predantesche...* cit., p. 157.

⁷⁶ *Poeti del Duecento* cit., II, pp. 444 e 696.

⁷⁷ I recenti lavori di Donato Pirovano sul dolce stil novo (*Poeti del dolce stil novo*, a cura di D. Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2012 e *Id.*, *Il dolce stil novo*, Roma, Salerno Editrice, 2014) non fanno cenno di ser Pace notaro.

tra vecchio e nuovo stile non fosse per lui [...] così sconvolgente»⁷⁸. Il profilo critico di un rimatore come Pace è un'altra dimostrazione di quanto sia necessario «sfumare quei confini tra scuole che tanto di frequente sono stati tracciati, magari anche a fini didatticamente onesti, con matite dal tratto troppo spesso e deciso»⁷⁹. La probabile cronologia della sua produzione inoltre conferma l'indicazione di Guglielmo Gorni sulla necessità di intendere lo stilnovo come una «formula flessibile, una funzione diacronica [...] a cui basta captare una sola tangenza nelle carriere distinte di due rimatori per legittimare la promozione e l'intesa»⁸⁰.

I rilievi sin qui fatti, inoltre, permettono di illuminare meglio un dominio testuale precavalcantiano che, come nota Claudio Giunta, è «comunemente presupposto» ma non «sistematicamente investigato»⁸¹. I rimatori della cerchia di Pace, come Federigo dell'Ambra e Dello da Signa, così come gli autori di ballate del fascicolo IX di P, per quanto si abbia l'impressione che ci sia ancora molto da approfondire, appaiono ora meglio intelligibili. Si rendono certamente necessarie da qui ulteriori indagini: ad esempio, sui «germi di 'stilnovismo' che allignano in Guittone [...] e furono soffocati dalla mano impietosa di Dante, impaziente di predecessori»⁸² e, più in generale, sul ruolo che ebbe nella storia della ballata un corteggio precavalcantiano che documenta in vari modi la capacità di coinvolgimento insita in una nuova cultura poetica che, sebbene «non ebbe diffusione analoga a quella del guittonismo», riuscì a fare avvicinare al suo nuovo verbo anche alcuni «poeti della vecchia guardia o comunque di formazione arcaizzante» che ne «subirono il fascino soprattutto nella persona del Cavalcanti»⁸³.

NICOLÒ PREMI

⁷⁸ Berisso, *Poesie dello stilnovo...* cit., p. 71.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Guglielmo Gorni, *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981, p. 106.

⁸¹ Giunta, *La poesia italiana nell'età di Dante...* cit., p. 291.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Carrai, *La lirica toscana del Duecento...* cit., p. 73. Un caso in parte analogo a quelli menzionati è, ad esempio, quello di Dino Frescobaldi, figlio del guittoniano ser Lambertuccio e possibile destinatario segreto del sonetto di Dello da Signa, *Certi elementi diraggio presente*, cfr. Giunta, *La poesia italiana nell'età di Dante...* cit., p. 43.

APPENDICE DI TESTI

L'apparato critico che accompagna il testo delle due ballate di ser Pace qui edite registra le lezioni del codice rifiutate nel testo critico. Segue il commento. Quanto ai criteri grafici si è proceduto nel senso della consueta modernizzazione: normalizzazione delle maiuscole e delle minuscole, distinzione di *u/v*, inserimento della punteggiatura e dei segni diacritici; le scempie postoniche sono state raddoppiate (*sagio* > *saggio*, *belleçe* > *bellezze*), mentre le scempie protoniche sono state mantenute (*saciate*); la grafia *k* per l'occlusiva velare sorda è stata resa con *ch* davanti a *i/e* (*ke* > *che*); il nesso *-ct-* è stato reso con *-tt-* (*tucte* > *tutte*, *aspecto* > *aspetto*); il grafema *ç* usato per l'affricata alveolare è stato reso con *z* (*pesança* > *pesanza*). In un solo caso (*dicernença*) il grafema *c* pare essere stato usato per indicare la fricativa palatale (alcune altre occorrenze di quest'uso grafico sono attestate in P), pertanto si è provveduto a normalizzarne la grafia (*dicernença* > *discernenza*)⁸⁴; davanti a consonante occlusiva labiale *b* si normalizza la nasale *n* in *m* (*menbrando* > *membrando*); la *x* latina è stata mantenuta nel latinismo *proximano*⁸⁵.

⁸⁴ Cfr. Pollidori, *Appunti sulla lingua del canzoniere Palatino...* cit., p. 354. Stando all'*OIT* esiste nell'italiano antico la forma *dicernere* (con esempi tutti tratti dalla prosa, molti pisani); non sembra esistere *dicernenza*, ma solo *discernenza*.

⁸⁵ Si riportano qui i riferimenti bibliografici (se non già riportati altrove) delle opere citate in forma abbreviata nel commento. Le edizioni dei testi antichi citati sono: Ignazio Baldelli, *Rime siculombre del Duecento*, «Studi di filologia italiana», XXIV (1966), pp. 5-38; Andrea Cappellano, *De Amore*, a cura di G. Ruffini, Milano, Guanda, 1980; Chiaro Davanzati, *Rime*, a cura di Aldo Menichetti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965; Dante da Maiano, *Rime*, a cura di Rosanna Bettarini, Firenze, Le Monnier, 1969; Mahmoud Salem Els Sheikh, *Il caso Ciuccio*, «Studi di filologia italiana», 38 (1980), pp. 11-32; Guittone d'Arezzo, *Rime*, a cura di Francesco Egidi, Bari, Laterza, 1940; *Le rime di Onesto da Bologna*, a cura di Sandro Orlando, Firenze, Sansoni, 1974; *Le rime di Monte Andrea da Fiorenza*, a cura di Francesco Filippo Minetti, Firenze, Accademia della Crusca, 1979; *Le rime di Panuccio del Bagno*, a cura di Franca Brambilla Ageno, Firenze, Accademia della Crusca, 1977; Maurizio Perugi, *Trovatori a Valchiusa. Un frammento della cultura provenzale del Petrarca*, Padova, Antenore, 1985; *Poeti della Scuola siciliana [1: Giacomo da Lentini; 2: Poeti della corte di Federico II; 3: Poeti siculo-toscani]* (PSS), a cura di Roberto Antonelli, Rosario Coluccia, Costanzo Di Girolamo, Milano, Mondadori, 2008; William P. Shepard, Frank M. Chambers, *The Poems of Aimeric de Peguilhan*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 1950. Opere di frequente consultazione: Aldo Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993; *Tesoro della lingua italiana delle origini (TLIO)*, consultabile all'indirizzo <http://www.oiv. cnr.it/>; *Grande dizionario della lingua italiana (GDLI)*, fondato da Salvatore Battaglia, Torino, Utet, 1961-2002; *Il Vocabolario Treccani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2008; Carlo Battisti, Giovanni Alessio, *Dizionario etimologico della lingua italiana (DEI)*, Zanichelli, Bologna 1999; Max Pfister – Wolfgang Schweickard, *Lessico etimologico italiano (LEI)*, Wiesbaden, L. Reichert, dal 1984; *Grammatica dell'italiano antico*, a cura di Giovanni Salvi e Lorenzo Renzi, Bologna, il Mulino, 2010; Gerhard Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi, 1966-1969; Maria Corti, *La lingua poetica avanti lo stilnovo. Studi sul lessico e sulla sintassi*, Firenze, Sismel-Edizione del Galluzzo, 2005; Franca Brambilla Ageno, *Il verbo nell'italiano antico. Ricerche di sintassi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964; Roberta Cella, *I gallicismi nei testi dell'italiano antico (dalle origini alla fine del sec. XIV)*, Firenze, Accademia della Crusca, 2003.

I

D'amor nulla pesanza

P110, f. 65r (Ser Pace notaro). La D capitale dell'inizio è ornata con intrecci geometrici.

Edizioni: Francesco Zambrini, *Catologo di opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV*, Bologna, presso Carlo Ramazzotti Libraio, 1857, p. 245; Francesco Palermo, *I manoscritti palatini di Firenze ordinati ed esposti*, Firenze, Dalla R. Biblioteca Palatina, 1860, II, p. 106; Adolfo Bartoli, Tommaso Casini, *Il Canzoniere Palatino 418 della Biblioteca Nazionale di Firenze*, Bologna, Tip. Fava e Garagnani, 1881, p. 141; *CLPIO*, p. 277.

Metrica: x₇Yy₇Z; ABC, ABC, c₇Dd₇Z (Pagnotta, 203:17). Ballata mezzana a mutazioni tristiche (tre stanze). Mancano i vv. 28-30. La volta presenta identica formula sillabica della ripresa (nel numero e nella misura dei versi) con rima-refrain -ia. *Concatenatio* tra mutazioni e volta. Da notare il collegamento a *coblas capfinidas*, sebbene non perfetto, che unisce la ripresa alla prima stanza (*membrando ... Membrando*). Le tre stanze presentano legame *capfinit*. Si ripete la rima -are (D nella I, A nella II str.). Rima identica: 13 *contare* : 15 *contare*. Assonanti in protonia: 5 *aspetto* : 8 *affetto*, 17 *misura* : 21 *figura*. Rime ricche: 7 *lamento* : 10 *tormento* : 11 *piacimento*. Tra 22 *trova* e 23 *prova* c'è *adnominatio per immutationem*. Zambrini sposta il primo emistichio del v. 22 al v. 21 per creare un endecasillabo «Così vostra figura a similaggio» alterando così senza ragione lo schema metrico della ballata (d'altra parte Zambrini classifica P110 come canzone).

Nota al testo: Zambrini e Palermo denominano P110 e P111 «canzone», ma non ci sono dubbi che si tratti di ballata. Carducci, contemporaneo di Zambrini e Palermo, già in una lettera a Severino Ferrari del 22 ottobre 1878, riconosce P110 e P111 come «ballate» (Giosue Carducci, *Lettere*, Bologna, Zanichelli, 1949, vol. XII, p. 43-44). D'altronde in P le ballate (a eccezione di P77, P83, P98 lauda in forma di ballata, e P99) sono tutte raggruppate nel IX fasc., da P105 a P127.

D'amor nulla pesanza
sento, tant'allegrezza mi mantene,
membrando lo gran bene,
ch'eo spero da la vostra signoria.

Membrando da lo vostro dolce aspetto 5
di pervenire al stato ch'eo disio,
d'amor non sento pena né lamento;
così aggio incarnato in voi l'afetto
ch'ogne gravezza e dolore ho 'n oblio
e contolomi in gioia s'eo tormento. 10

Tanto m'è in piacimento
l'altezza e la beltà che di voi pare,
che s'eo dir e contare
volesse, senza fallo non poria.

Senza defetto non poria contare	15
quanto in voi regna senno e caunoscenza,	
bellezze e umiltà oltra misura,	
se no, come per arte dimostrare	
pòtera per alcuna discernenza	
quanto dal cier si proceda l'altura?	20
Così vostra figura	
a simil agio: para non si trova,	
sì manifesta prova	
e saggio di voi presi, donna mia.	
Sì manifesta prova presi e saggio,	25
quando del vostro amor mi feste degno,	
stando in celato con tremor parlando;	
.....[-aggio]	
.....[-egno]	
.....[-ando]	30
e termine assignando	
con temporal, diceste ch'eo astettesse;	
ma poi, se mi fallasse,	
saciate che la vita mi torria.	

20 proceda] prodeda 27 tremor] tremore 32 temporal] temporale

1-6. Un concetto simile è espresso in un altro componimento di ser Pace, il sonetto P166 (*Bon servo a so signor porta leança*): «ké lo muneramento cresce e sale | assai più ke n'è stata la pesança. | Però ciò ke fa l'amadore è gioia | a sostenere a llui, poik'aspettando | d'essere sì altamente meritato». Si noti che in tale sonetto sono presenti anche altri elementi lessicali che lo avvicinano a questa ballata (si vedano le nn. 5, 15 e 32) 1. *pesanza*: gall. 'angoscia', termine di largo uso dai siciliani agli stilnovisti; in rima anchenel-*l'incipit* della ballata di Ciuccio, *De sua grave pesanza* (Elsheikh, *Il caso Ciuccio*, pp. 22-23). Probabile l'eco di Guittone, *Gioia ed allegranza*, 1-3: «Gioia ed allegranza | tant'hai nel mio cor data, fino amore, | che pesanza non credo mai sentire» (Egidi, *Guittone*, p. 130). Si noti la forte inarcatura con il verso successivo 2. *mi mantene*: 'mi nutre, mi tiene in vita', cfr. Giacomo da Lentini, *Guiderdone aspetto avere*, 19-20: «e la speranza / mi mantene» (PSS, I, pp. 72, 80) 3. *membrando*: 'pensando a' 4. *vostra signoria*: 'vostro potere', sintagma in rima già nel Notaro, «d'uso frequente in Guido delle Colonne, Rinaldo d'Aquino, Guittone ecc.: il rimante arriverà, con minor fortuna, sino a Cavalcanti [...], Dante e Cino, per indicare l'apparentemente inesplicabile dominio della donna» (PSS, I, p. 184n) 5-6. Il ms. ha *da lo*, non *de lo* del *CLPIO*: «Immaginando dalla dolcezza del vostro aspetto di pervenire...», con *membrare* 'immaginare' come in un altro sonetto di Pace, P130, 9: «Menbrando, la figura co le menbra | dentro dal core mi fue imaginata» 7. *pene*: Zambrini stampa *pene* ma non se ne comprende il motivo. Il verso ripete il concetto espresso nella ripresa (vv. 1-2). Probabile il legame con Giacomo

da Lentini, *S'io doglio no è meraviglia*, 4: «dogliosa pena ch'eo sento», lì in rima con *lamento* e *tormento* (vd. qui il commento al v. 10) 8. Diafe *così* *aggio*. In casi simili, secondo Menichetti, si ha quasi sempre diafe (Menichetti, *Metrica...* cit., p. 353) ~ *così*: da correlare al *ch(e)* del verso successivo: 'a tal punto ... che' ~ *aggio incarnato in voi l'affetto*: s'intenda 'ho concretizzato in voi l'affetto', 'ho fatto sì che l'affetto assumesse visibilità fisica in voi', 'ho immedesimato in voi l'affetto', cfr. Menichetti, *Bonagiunta*, glossario. Alle spalle del verbo *incarnare/-arsi* è sempre operante Giacomo da Lentini, *Madonna, dir*, 75: «come 'ncarnato tutto» (PSS, I, p. 14 e 36-7) oltreché Guittone, *Amor m'ha priso ed incarnato tutto* (Egidi, *Guittone*, II, p. 26) 9. Cfr. per il probabile collegamento tra Saladino e ser Pace, Saladino, *Tanto di fin amore son gaudente*, 37: «aggio obliato lo gravoso affanno» (Ogno, *Il IX fascicolo...* cit., p. 5) ~ *ho in oblio*: 'ho cancellato, dimenticato totalmente', altrove in Pace *in oblia o in oblianza* 10. *contolomi*: è il verbo *contare* ma con sfumatura semantica diversa da quella usuale di 'raccontare' o 'dire'; s'intenda qui 'lo reputo / ritengo per me', per la stessa forma cfr. Iacopo Mostacci, *In gioia mi tegno*, 1-2: «In gioia mi tegno tuta la mia pena l e contolami in gran bonaventura» (PSS, II, p. 198) ~ *tormento*: la stessa rima *lamento:tormento* è presente in Giacomo da Lentini, *S'io doglio no è meraviglia* in cui peraltro si riscontrano numerose altre tangenze lessicali con la presente ballata a denunciarne la matrice lentiniana: *membrando*, *sento*, *pena*, *pesanza* (in rima), *donna mia* (in rima), *allegrezze*, *figura* (in rima). La rima *lamento:tormento* ricorre anche nella ballata siculo-umbra *S'io usasse far lamento* (Baldelli, *Rime siculo-umbre del Duecento*, p. 257) 11. *m'è in piacimento*: 'è per me motivo di gioia' (cfr. Chiaro, *Greve cosa è l'attendere*, 25, dove *piacimento* rima ugualmente con *tormento*, Menichetti, *Chiaro*, p. 75), circonlocuzione perifrastica del tipo verbo + preposizione + sostantivo come nei sonetti di Pace P129, 14 «sono in dispero» o P180, 8 «sono in perdença» (cfr. Corti, *La lingua poetica avanti lo stilnovo...* cit., p. 127) 12. *altezza*: 'nobiltà' ~ *pare*: 'si manifesta'. La concordanza tra verbo singolare con più soggetti coordinati al singolare è normale nell'italiano antico 13. *dir e contare*: dittologia sinonimica già presente in Rinaldo d'Aquino, *Amor, che m'è 'n comando*, 3 (PSS, II, p. 183) 14. *senza fallo*: Brambilla Ageno, nel glossario al suo *Panuccio*, spiega l'espressione in senso avverbiale: 'certamente', ma qui probabilmente vale lo stesso che il *senza difetto* del verso successivo, in collegamento *capfinit*. È il *topos* dell'inadeguatezza del poeta a esprimere le lodi della donna, cfr., per le coincidenze lessicali, Betto Mettefuoco, *Amore, perché m'ài*, 72-75: «bellezze tante, [...] l che sono sì splendente l ch'io non posso niente l contarle bene e dire» (PSS, III, p. 160) ~ *poria*: 'potrei', condizionale siciliano ma con probabile influenza del provenzale (cfr. *Grammatica dell'italiano antico...* cit., II, p. 1453) 15. *senza difetto*: lo stesso sintagma è presente nel sonetto di Pace P166, 4 che, come già visto, è tematicamente avvicinabile a questa ballata ~ *non poria contare*: sintagma di largo uso a partire dal Notaro, con *contare* usato grosso modo come sinonimo di 'dire'; cfr. qui al v. 10 dove ha un altro significato 16. *regna*: del tutto normale il verbo al singolare cfr. n. 12, tanto più se in endiadi ~ *senno e conoscenza*: dittologia sinonimica già lentiniana, *Angelica figura e comprobata*, 9: «In voi è pregio, senno e conoscenza» (PSS, I, p. 541); insieme con *bellezze* e *umiltà* del verso seguente formano un elenco di virtù cortesi. Antonelli glossa *conoscenza* come 'educazione dello spirito' 17. Va da sé che c'è diafe tra *umiltà* e *oltra* (cfr. n. 8) ~ *bellezze*: probabilmente singolare per sicilianismo come *adornenze* in P111, 12 ~ *oltra misura*: da collegarsi al *quanto* del verso precedente; il sintagma è in rima anche in Rinaldo d'Aquino e Guittone 18. *per arte dimostrare*: 'mostrare con qualche artificio', cfr. Bonagiunta da Lucca, *Novellamente amore*, 19 dove Menichetti glossa lo stesso sintagma: 'con qualche sortilegio' (*Bonagiunta*, pp. 62 e 65) 19. *pòtera*: Zambrini stampa *potera* e glossa «poteria», prima persona. Palermo stampa invece *poterà*, intendendo il verbo come futuro semplice di terza persona. L'interpretazione di Zambrini pare abbastanza improbabile: dal repertorio del *TLIO* risulta un unico caso di

pòtera come prima persona, ma nell'Anonimo romano. Si accoglie qui la lettura di *CLPIO* intendendola come 'potrebbe'. Si veda anche Rohlfs, *Grammatica storica*, II, pp. 346-47 ~ *per alcuna discernenza*: s'intenda qui 'mediante una qualche capacità di valutazione', come in Guittone, *Appresso che fatt'agio discernensa* (Capelli, *Del carnale amore...* cit., p. 106) 20. La lezione a testo segue la proposta di Zambrini che corregge in «Quanto dal ciel si procede l'altura». Palermo invece stampa «Quanto dal ciel si prode da l'altura» senza emendare. Neanche *CLPIO* emenda ma, limitandosi a lavorare sulla divisione delle parole, ingegnosamente propone: «quant'ho dal ciel si prod'e da l'altura?» intendendo evidentemente *prod(e)* nel significato di 'giovamento, utilità, vantaggio' e inserendo il punto di domanda alla fine del verso. *CLPIO* interpreta i vv. 18-20 come un'interrogativa retorica introdotta dal *come* del v. 18 e per questo inserisce una virgola dopo *se no*, da intendersi evidentemente come 'altrimenti'. Benché la soluzione di *CLPIO* regga quanto al senso e abbia anche il vantaggio di rispettare la forma del ms. non introducendo correzioni, rimane comunque oscuro il ruolo del *si* del v. 20. La soluzione qui accolta pare più persuasiva quanto al senso ed è frutto di un emendamento comunque poco oneroso: la sostituzione di *d* con *c* potrebbe essersi prodotta per attrazione della *d* successiva. La parafrasi che si propone per i vv. 15-20 è dunque la seguente: 'non potrei dire certamente quanto in voi regnano sapere, conoscenza, bellezza e umiltà oltre ogni misura, se no come potrebbe dimostrare con artifici, grazie a una qualche valutazione, quanto la sua altezza derivi dal cielo?'. Non è comunque chiarissimo quale sia il soggetto di *pòtera*: è impersonale oppure si riferisce alla donna? L'interpretazione proposta, in ogni caso, è in linea con il tema dei versi (l'inadeguatezza a esprimere le lodi della donna) e si concilia bene, ad esempio, con l'idea, presente nell'altra ballata di ser Pace, della donna come «angelica criatura» (P111, 13) ~ *cier*: Valentina Pollidori commenta: «forse per influenza della dentale che segue "quant'ò dal ciel si prod'e dal'altura"» (Pollidori, *Appunti sulla lingua del canzoniere Palatino* cit., p. 378) ~ *altura*: il rimante *altura* riferito alla nobiltà della donna è presente anche come rima-refrain nella ballata *Donna, vostre bellezze* di Bonagiunta (P107), ugualmente in rima con *criatura* 22. *a simil agio*: *CLPIO* propone *asimil' a gio'*. Zambrini e Palermo stampano, il primo *a similaggio*, il secondo *Asimilagio* glossato come: «Similitudine». Non si sono trovate attestazioni delle forme proposte dai due editori ottocenteschi, ma neppure la soluzione di *CLPIO* pare convincente. La lettura accolta sarà da intendersi nel senso di 'considero allo stesso modo', ossia allo stesso modo in cui ha considerato prima «senno e caunoscenza l bellezze e umiltà». Più che 'immagine' qui *figura* starà per 'volto' (entrambi i significati sono attestati nel Notaro), mentre *gio'* sarà da intendere nel senso specifico di 'bellezza fisica, grazia, armonia' (*TLIO*, s.v. *gioia*) ~ *para*: tra i siciliani la forma *para* è usata solo da Rinaldo d'Aquino, mentre tra i siculo-toscani si trova in Guittone, Chiaro Davanzati e Dante da Maiano 23. *manifesta prova*: lo stesso sintagma, ma invertito, si trova in Guittone, *Padre dei padri*, 34: «a prova manifesta omo che vale» (Egidi, *Guittone*, p. 81). La rima *trova:prova* si trova anche nella ballata bonagiuntasca *Fermamente intensa* (presente nel Banco Rari, P99) 24. *sagio*: in endiadi con *prova* del verso precedente 26. *in celato*: 'di nascosto', prov. *a celat*. La necessità della segretezza amorosa è precetto già ovidiano e poi cortese 27. *con tremor parlando*: «*tremare -ore* sono scarsamente documentati prima dello stilnuovo» (Menichetti, *Bonagiunta*, p. 234 commento ai vv.3-4). Il motivo dell'amore che dà paura all'amante risale a Ovidio («res est solliciti plena timoris amor», *Her.* I, 12), e più recentemente ad Andrea Cappelano. Il tema è frequente nella lirica trobadorica e italiana: tra i molti riscontri adducibili si veda *Mare amoroso*, 329: «Chi vuole amare li convien tremare» (*Poeti del Duecento* cit., I, p. 500). Per la fortuna del tema si rinvia a Menichetti, *Chiaro*, p. 257 28-30. Né Zambrini né Palermo segnalano la lacuna. Il ms., che separa fra loro le stanze mediante un rigo vuoto, lascia due righi vuoti dopo *parlando* e riprende poi dal v. 31 con il segno che indica l'inizio della volta. Si nota solo un segno, simile a una parentesi tonda aperta,

all'inizio del secondo dei due rigli lasciati bianchi. È evidente dalla *mise en page* che si tratta di una lacuna: non è possibile che il componimento presenti l'ultima stanza scorciata di un piede, neppure se si pensi a un ipotetico congedo, nel qual caso, in una ballata, si avrebbe semmai una replicazione (o *tornada*), ossia una strofe autonoma generalmente identica alla ripresa. Qui bisogna supporre o che il copista avesse qualche difficoltà nel leggere i vv. 28-30 dell'antigrafo e che quindi abbia rinunciato a copiarli o che la lacuna si presentasse nell'antigrafo allo stesso modo in cui la ritroviamo in P: questo spiegherebbe il motivo per cui lo scriba ha lasciato l'esatto spazio per i tre versi. Non si può escludere naturalmente che il copista si sia accorto autonomamente della lacuna e abbia lasciato lo spazio bianco a prescindere da come si presentasse l'antigrafo 32. *con temporal*: Zambrini corregge in *Lo temporal* ma non se ne comprende il motivo visto che la forma del ms. è già sufficientemente perspicua se s'intende *temporal* come 'lasso di tempo' (cfr. *GDLI*, s.v. *temporale*). Palermo glossa *termine ... con temporale*: «Termine con tempo». S'intende che la donna ha fissato un termine preciso. Il lemma *temporale* è attestato anche nel sonetto di Pace P166, 6 nello stesso significato, a confermare la vicinanza non solo tematica del componimento con la presente ballata ~ *astettasse*: la forma *astettare* 'aspettare' è registrata con esempi due-trecenteschi nel *TLIO* 33. *se mi fallasse*: 'se mi venisse meno il termine stabilito', cioè, se passasse la data scelta dalla donna senza che succeda nulla 34. *torria*: condizionale siciliano.

II

S'eo son gioioso amante senza pare

P111, f. 65rv (Ser Pace notaro). La S capitale dell'inizio è ornata con intrecci geometrici.

Edizioni: Zambrini, *Catologo di opere volgari...* cit., p. 246; Palermo, *I manoscritti palatini di Firenze...* cit., II, p. 107; Bartoli, Casini, *Il Canzoniere Palatino 418...* cit., p. 142; *CLPIO*, p. 277; Ogno, *Il IX fascicolo...* cit., p. 9.

Metrica: XYyZ; AaB, AaB, (b)C(c)DdZ (Pagnotta, 23:1). Ipermetri nel ms. i vv. 22, 23 e 25. Ballata grande a mutazioni tristiche (tre stanze). Il presente schema metrico, secondo Pagnotta, è attestato unicamente da questa ballata. *Concatenatio* con rima interna (b) tra mutazioni e volta (non segnalata da Ogno). La volta dell'ultima stanza ha *rima-refrain* X invece di Z. Le rime interne non sono collocate isometricamente nelle tre strofi: nella I si ha b₅ e c₅, nella II b₃ e c₇, nella III b₅ e c₃. Da notare il collegamento a *cobla capfinida* che unisce la ripresa alla prima stanza (*Amor [...] per ben servire ... Amor per ben servire*). Assonanza tra 31 *humana* e (32) *formata*. Assonanti in protonia: 15 *humano* : 16 *luntano*, 26 *clarore* : 28 *albore*. Rime ricche: 5 *dato* : 9 *laudato* (inclusiva), 7 *piacimento* : 10 *provedimento* : (11) *valimento*, 15 *humano* : 18 *proximano*, 28 *albore* : 29 *rubore*. C'è *adnominatio per immutationem* tra 22 *ferro* e 23 *serro*; *adnominatio per adiectionem*: 17 *alma* : 20 *salm'ha*. Rime frante: 17 *alma*:20 *salm'ha* : (21)*tal m'ha*.

S'eo son gioioso amante senza pare,
 conven ch'eo canti di nova manera
 e dica la gio' intera
 ch'Amor m'ha dato sol per ben servire.

Amor per ben servir m'ha posto e dato 5
 per sua potenza in stato
 d'essere amante di fin piacimento;
 e la vertude di lui m'ha locato
 ove porto laudato
 fue posto per divin provvedimento; 10
 ch'è valimento – di tutte bellezze,
 (le sue adornezze – avanza ogni figura)
 l'angelica criatura,
 quella cui eo son dato ad ubidire.

Non credo veggia nessun corpo humano, 15
 presso né da lontano,
 che no l'incenda core, corpo ed alma,
 subitamente d'amor proximano:
 non fora sì selvano
 per lo valore di lei, tanto salm'ha. 20
 A tal m'ha – tratto suo piacere, a vita,
 come la calamita – traie 'l ferro;
 e sempre 'l cor più serro,
 quanto più penso in amar so disire.

Ogne lumera adombra 'l so splendore, 25
 tanto luce il clarore
 del so amoroso e smirato visaggio;
 sì come par lo sole ne l'albore
 lucente il so rubore,
 così risembra di lei mova un raggio. 30
 Senza peccagio – di natura humana,
 formata – fue da la somma potenza;
 spirata per essenza,
 ad angelo la volse assimilare.

5 servir] servire 7 fin] fino 10 divin] diui | no 22 traie 'l ferro] traie lo ferro 23 sempre 'l
 cor] sempre lo cor 25 adombra 'l so] adombra lo so 28 par] pare

1-2. Probabile l'eco di Guido delle Colonne, *Gioiosamente canto* (PSS, II, pp.66-68), canzone presente in P (P26); cfr. anche l'anonimo *Come fontana quando l'agua spande*, 8: «canto gioioso, come augello in fronda» (Gresti, *Sonetti anonimi...* cit., pp. 128-29); si noti che il sonetto ha punti di contatto anche con il sonetto P130 di Pace; si veda anche PSS cit. III, pp. 986-88 1. Cfr. la ballata di Saladino, *Tanto di fin'amore son gaudente*, 21: «che d'alta amanza vivo senza pare» (Ogno, *Il IX fascicolo...* cit., p. 6) e l'incipit della ballata di Bonagiunta da Lucca, *S'eo sono innamorato e duro pene* (Menichetti, *Bonagiunta*, p.170), entrambe presenti nel Palatino (P105 e P109) 2. *conven ch'eo canti*: cfr. Panuccio del Bagno, *La dolorosa e mia grave dogliensa*, 2: «con-

ven ch'eo dica 'n canto» (Brambilla Ageno, *Panuccio*, p. 61) ~ *di nova manera*: «non sembra forzato intendere questo richiamo ad una “nuova maniera” come a quella mutata “mainera” che Bonagiunta imputava a responsabilità di Guinizzelli» (Carrai, *La lirica toscana...* cit., p. 73). Deborah Contrada, come Carrai, ritiene che questa ballata di Pace sia la più evidente prova dei rapporti che il Nostro ebbe con la corrente stilnovista: «here is Pace making a conscious effort to sing “di nova manera”. He must, therefore, be familiar with the new “rules” of the game and indeed have some acquaintance with and respect for the new poetry» (Contrada, *A search for identity...* cit., p. 11). Menichetti glossa *mainera* come ‘foggia, modi espressivi’ e considera «un po’ riduttivo “lo stile” di Contini» (Menichetti, *Bonagiunta*, p. 272). Si noti che nella terza strofe della presente ballata sono presenti i termini *lumera*, *luce* e il rimanente *clarore*, tutti attestati nella seconda quartina del sonetto bonagiuntesco 3. *gio' intera*: ‘gioia completa’, prov. *gaug entier* (ad. es. in Peire Vidal e altri trovatori), è sintagma diffuso (sempre in rima) nella lirica siciliana e toscana, da intendersi «probabilmente anche in senso sessuale (cortese) [...] per indicare il raggiungimento della felicità e della ricompensa amorosa, il “compimento”» (PSS, I, pp. 75-76), ma qui, vista l’atmosfera religiosa (cfr. v. 10), sarà da escludere la valenza sessuale 4. *ben servire*: «servizio d’amore reale» (PSS, I, p. 323), espressione presente nel Notaro, in Bondie Dietaiuti e Dante da Maiano (spesso in rima) 5. *posto e dato*: a rigore sarebbe necessario il solo *posto* che regge in *stato* del verso successivo. Il *dato*, in dittologia, si spiega per il collegamento *capifinit* con la ripresa 6. *potenza*: ‘potere’, quello della potenza d’amore è un tema tipico, cfr. ad esempio: Lemmo Orlandi, *Gravozo affanno e pena*, 3-4: «per ben servire | <e> quella, di cui m’à prizo e servo dato» (L 87; *CLPIO*, p. 158) 7. *di fin piacimento*: ‘di perfetto piacere’, forme provenzaleggianti 8. Cfr. Pucciandone Martelli, *Lo fermo intendimento*, 5-7: «E regna in me sì vertudiosamente | Amore, che 'n tal loco, u' lo coraggio | mi fa stare» (PSS, III, p. 456) 9. *porto laudato*: è il motivo tradizionale del porto d’amore (occit. *bon port*), che è porto d’ogni virtù, cfr. Panuccio del Bagno, *Amor s’è al meo voler*, 9-10: «E quella amore in me, che tanta porto, | porto – è d’onne virtù» (Brambilla Ageno, *Panuccio*, pp. 29-30) 10. *divin*: la parola inizia su f. 65r (*divi*) e termina su f. 65v (*no*) ~ *providimento*: ‘provvidenza’. Notevole che anche in *Fresca rosa novella* di Cavalcanti, ballata per molti motivi avvicinabile alla presente, si accenni alla *dolce provedença* (P126, 39) 11. Zambrini, Palermo e Ogno leggono come a testo «ch’è valimento di tutte bellezze» mentre *CLPIO* propone l’integrazione: «ché 'n valimento di tutte bellezze». In verità entrambe le proposte sono ammissibili, ma si è scelto di scartare l’integrazione congetturale di *in* perché inutile. La soluzione di Zambrini, Palermo e Ogno impone o di collegare il pronome *ch(e)* a *divin provedimento* inserendo un segno di punteggiatura forte alla fine del v. 11 (in tal modo però risulterebbe un po’ più aspra l’introduzione nei versi finali della stanza della *angelica criatura*) oppure, come stampa Ogno, di inserire un segno di punteggiatura forte alla fine del v. 10 e di considerare il v. 12 come un inciso e *angelica criatura* come soggetto posposto del verbo *essere* del v. 11. Si accoglie qui la proposta di Ogno inserendo però il punto e virgola alla fine del v. 11 laddove la studiosa stampa un punto fermo ~ *valimento*: prov., ‘valore’ 12. *adornezze*: ‘bellezze’ ~ *avanza ogni figura*: col verbo al singolare: ‘le sue bellezze superano ogni altra immagine’ (per il verbo *avanzare* si veda Brambilla Ageno, *Il verbo nell’italiano antico...* cit., p. 127). *CLPIO* legge *avanç’a ogni figura* ma la presenza della forma senza preposizione *avança* in *Fresca rosa novella* persuade a stampare come a testo 13. *angelica criatura*: la stessa espressione in Monte Andrea, *Sengnore Dio, come potè*, 8: «veg[g]endo sì angelica criatura» (Minetti, *Monte Andrea*, p. 141) e in una lettera di Guittone, V, 2-3: «maggiormente sembrate angelica criatura che terrena» (Margueron, *Lettere*, p. 87). Il motivo della donna angelica era già diffuso ben prima degli stilnovisti, cfr. ad esempio il trovatore Guillem de Saint Gregori, *Razo e dreyt*, 22: «angel | sembra[·m] del cel» (Perugi,

Trovatori a Valchiusa... cit., p. 15), ma qui, come osserva la Contrada: «when Pace goes on to describe his “angelica criatura” he has taken care to place her in a “spiritual” surrounding. [...] The presence of “divin” [v. 10] must remind the reader that the “angelica criatura” is also of heavenly descent» (Contrada, *A search for identity*... cit., p. 11). Secondo gli studiosi si tratta dunque di un'evidente eco stilnovista. Carrai, infatti, spiega che «il significato dell'immagine va oltre quello di un semplice paragone esornativo» se la si mette in rapporto in particolare ai versi finali (vv. 31-34). Significativo il confronto con il Cavalcanti di *Fresca rosa novella* in cui si legge il sintagma *angelicata criatura* (P126, 18). Può valere forse anche un confronto con l'«angelica sembianza» del sonetto anonimo del Vat. lat. 3793 *Donzella gaia e sag[g]ia e canoscente*, 6, dove si usa il verbo *avanza* e si sviluppa il *topos* della donna che è nata direttamente da Dio, qui al v. 32 con il tecnicismo *formata* e nell'anonimo richiamato *formasse* (Gresti, *Sonetti anonimi*... cit., p. 58). Anche in *Fresca rosa novella* è presente l'espressione *angelica sembrança* e il verbo *avança* in riferimento alla bellezza della donna (P126, 19 e 23). 14. Questo verso viene ripreso identico nel sonetto di Pace P130, 8, che presenta anche ulteriori punti di contatto con la presente ballata (al v. 2 si legge il sintagma *novo canto*); cfr. Dante da Maiano, *La diletta cera*, 42: «cui son dato a servire» (Bettarini, *Dante da Maiano*, p. 142). 15-17. «non credo che potrebbe vedere nessun corpo umano, da vicino o da lontano, senza incendiargli il cuore, il corpo e l'anima». È il tema tradizionale del fuoco d'amore che nasce secondo la meccanica descritta da Andrea Cappellano nel *De amore*, per cui amore è passione «procedens ex visione», cfr. ad esempio Bonagiunta, *Oi amadori*, 42: «S'eo la sguardo, – incendio e ardo» (Menichetti, *Bonagiunta*, p. 135). 15. *corpo humano*: Contrada commenta che l'origine divina dell'*angelica criatura* del v. 13 è «further emphasized by the contrasting adjective “humano”» (Contrada, *A search for identity*... cit., p. 11), cfr. il *divin provvedimento* qui al v. 10. 17. *core, corpo ed alma*: un trionomio simile è in Guittone, *Gioia gioiosa*, 10: «core, corpo, podere» (Egidi, *Guittone*, I, p. 191). 18. *subitamente*: lo stesso avverbio si trova a inizio di verso in P130, 11 (si veda la nota 14) ~ *proximano*: prov. *prosmān*, 'vicino, presente', già lentiniano. 19. *fora*: condiz. siciliano, 'sarebbe' ~ *selvano*: lo stesso che *silvano*, 'selvatico', è riferito a *nessun corpo humano*. Il termine *selvano* è attestato come variante di *silvano* a *Purgatorio*, XXXII, 100 nel manoscritto della *Commedia* Hamilton 203 (Berlino, Deutsche Staatsbibliothek). È il tema della donna che perfeziona il poeta. 20. *tanto sal-m'ha*: il termine *salma* nella poesia antica può indicare la parte fisica dell'uomo, in quanto carico corporeo dell'anima (cfr. *Vocabolario Treccani*, s.v. *salma*). Qui però è più probabilmente usato come unità di misura o, più genericamente, nel senso di 'peso, grande quantità' è allotropo di *soma* (cfr. Onesto da Bologna, *La partenza che fo dolorosa*, 16: «tant'ho salma – di pena a 'bondanza», Orlando, *Onesto da Bologna*, p. 35): il v. 20 potrebbe essere così parafrasato: 'grazie al suo valore, tanto ne ha (tanto grande quantità ne ha)'. Ogni propone *tanto s'alma*, ma non si comprende il senso di tale espressione. Le rime frante sembrano essere un tratto della tecnica di ser Pace: nel sonetto P129, ad esempio, si trovano le rime 1 *lasso* : 3 *l'asso* e 2 *s'erra* : 4 *serma*. 21. *a tal: prolettico di a vita*. 22. L'emendamento, già di Zambrini, sana l'ipermetria del verso ~ L'immagine della calamita che attira il ferro è topica. Gli esempi sono numerosissimi sia nella poesia occitanica (cfr. ad esempio, l'*incipit* di Aimeric de Peguilhan, «Yssamen cum l'äymans l tira-l fer e-l trai vas se» (Shepard, Chambers, *Aimeric de Peguilhan*, p. 137), sia nella lirica siciliana e toscana (cfr., ad esempio, Chiaro Davanzati, *Madonna, perch'avegna*, 14: «ma corro a ciò com' ferro a calamita», Menichetti, *Chiaro*, p. 285). 23. Anche in questo caso la correzione è già di Zambrini ed è passata a Ogno, che però non segnala l'emendamento in apparato ~ *serro*: 'chiudo, stringo'. 24. *so*: nei testi di ser Pace si registrano sette occorrenze della forma atona *so* a fronte delle quattro della forma tonica *suo*. Secondo Valentina Pollidori, vista la quantità e la concentrazione delle

forme *so* negli ultimi fascicoli del codice, si può ipotizzare che esse «potrebbero dipendere dagli stessi autori, forse non così ‘puramente’ fiorentini come si è giudicato finora» (Polidori, *Appunti sulla lingua del canzoniere Palatino*, pp. 383-84). La forma *so* in luogo di *suo* potrebbe essere interpretata come un tratto settentrionale, il che farebbe sistema con la segnalazione di Armando Antonelli a proposito del bolognese Pace *de Pacibus* 25-30. Si tratta del tradizionale «motivo della donna-luce, eventualmente connesso [...] con l'altro dell'offuscamento dell'altrui valore» (Menichetti, *Chiaro*, p. 139 n). Lo stesso tema, per esempio, in Monte, *Si come i marinari*, 10-13: «vostra lumera [...] l la qual fa disparere ogn'altra luce: l ché là ove apar vostro angelico viso, l altro sprendor giamai non vi riluce» (Minetti, *Monte Andrea*, p. 154). Si notino le corrispondenze lessicali significativamente presenti nella ballata di Saladino, *Tanto di fin amore son gaudente*, 13-16: «quella che dà sprendore, l come la ragia albore a lo sguardo: l lo suo bel viso pare – tralucente l la stella di oriente, – o'eo mi smiro» (Ogno, *Il IX fascicolo...* cit., p. 6) 25. L'emendamento è già di Zambrini e di Ogno (la Ogno non lo segnala in apparato). Il verso, a rigore, potrebbe essere interessato dal fenomeno della cesura epica, da alcuni studiosi ritenuto operante anche nella poesia siciliana e siculo-toscana. Ma anche accettandone l'eventualità, neppure l'introduzione della cesura epica sanerebbe l'ipermetria, dunque la correzione di *lo* in (*i*)*l* (considerando ovviamente la sinalefe *lumera^adombra*) appare come la più probabile. Il verso, in effetto, potrebbe anche avere una cesura epica dopo accento di sesta, si veda solo per un esempio Neri de' Visdomini, *L'animo è turbato*, 6, 45 e 84 (PSS, III, pp. 57-60), con settima sillaba sovrannumeraria, ma questa cesura epica è ipotesi troppo onerosa, qui e altrove ~ *lumera*: gall., 'luce'; cfr. per il lessico, Bonagiunta da Lucca, *Voi, ch'avete mutata*, 5-6: «avete fatto come la lumera ch'a le scure partite dà sprendore» (Menichetti, *Bonagiunta*, p. 270) ~ *adombra*: 'oscura'. Il soggetto è ovviamente *l so sprendore* 26. *clarore*: 'luce', prov. *claror*; in rima con *sprendore* anche in Bonagiunta, *Voi, ch'avete mutata*. Il sonetto di Bonagiunta è sicuramente una delle fonti di Pace: si confronti anche il *di nova manera* del v. 2 27. *smirato*: «smirato è detto, al più intenso grado, del sole: 'splendente' (ess. in GAT 16/4 s.v. *smerare* e *smirare*); va con MERUS e non sarà un provenzalismo, per quanto il suo uso da parte di un lirico possa essere favorito dall'occ. *esmerat*» (Menichetti, *Bonagiunta*, p. 166 n.), il rinvio è a Cella, *I gallicismi nei testi dell'italiano antico* cit., p. 13) ~ *visaggio*: gallicismo. Per lo stesso concetto cfr. Bonagiunta, *Ben mi credea*, 17-22: «Membrando il suo visaggio l ch'ammorsa ogn'altro viso l [...] tant'è lo suo splendore» (Menichetti, *Bonagiunta*, p. 110) 28. L'emendamento proposto è già di Zambrini. Sarebbe possibile anche pensare ad altre soluzioni come *pare l sole* (come stampa la Ogno, senza segnalare l'emendamento in apparato) o *pare lo sol* che sanerebbero ugualmente l'ipermetria, ma *pare lo sol* è probabilmente da escludere perché produrrebbe un poco consueto accento di settima, mentre quello di *pare l sole*, seppur plausibile, è comunque un emendamento più oneroso dell'espunzione della *-e* ~ *albore*: 'primo chiarore dell'alba, la sua luce leggera e diffusa' (LEI, s.v. *albor*) 29. S'intenda come un ablativo assoluto ~ *rubore*: 'luce rossastra del sole' (GDLI, sv. *rubore*) 31-34. Stefano Carrai commenta: «Il notaio fiorentino sostiene [...] che Dio, creando la donna priva di macchia, intese conferirle le stesse caratteristiche degli angeli». Carrai riconosce l'eco della guinizzelliana *Al cor gentil* «e soprattutto, trattandosi di testo incluso anch'esso nella collezione del Banco Rari 217 (benché attribuito al suo destinatario Dante), della cavalcantiana *Fresca rosa novella*, specie dei vv. 18: «ché siete angelicata criatura», 19-20: «Angelica sembranza l in voi, donna, riposa», e 32-35: «Oltra natura umana l vostra fina piasenza l fece Dio, per assenza che voi foste sovrana» (Carrai, *La lirica toscana del Duecento...* cit., p. 74). A questi riscontri si aggiunga Andrea Cappellano, *De amore*: «Quando te divina formavit essentia, nulla sibi alia facienda restabant» (Ruffini, *De amore*, p. 20) e l'anonimo *Non me ne maraviglio*, 10-14: «Ond'io credente sono, ogni fiata l ch'io bene avviso vostra cla-

ritate, | che voi non s[i]ate femina incarnata, | ma penso che divina maestate | a semi-
glianza d'angelo formata | ag[g]ia per certo la vostra beltate» (Gresti, *Sonetti anonimi...*
cit., p. 56; si veda anche PSS, III, p. 871) 32. *somma potenza*: 'Dio' 33. *spirata*:
'pervasa di grazia divina' (*GDLI*, s.v. *spirato*) ~ *per essenza*: 'secondo una disposizione
naturale' (*GDLI*, s.v. *essenza*).

RECUPERO DI UNA VOCE SPEZZATA.
SUL TESTO DI *DECAMERON* II 9, 42

1. La novella è quella di Bernabò da Genova, detta anche – e meglio – di Zinevra, per essere costei, moglie di Bernabò, la protagonista della vicenda¹. Siamo nel passo in cui Zinevra, creduta adultera dal marito e chiamata fuori città perché lungo la via un famiglia la faccia fuori, dopo esser riuscita con supliche a scampare la morte, trova il modo per iniziare una nuova vita:

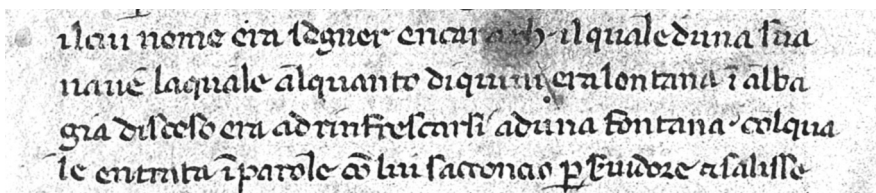
[42] La donna, rimasa sola e sconsolata, come la notte fu venuta, contraffatta il più che poté n'andò a una villetta ivi vicina; e quivi da una vecchia procacciato quello che le bisognava, racconciò il farsetto a suo dosso, e fattol corto e fattosi della sua camiscia un paio di pannilini e i capelli tondutisi e trasformatasi tutta in forma d'un marinaio, verso il mare se ne venne, dove per avventura trovò un gentile uom catalano, il cui nome era segner En Cararh, il quale d'una sua nave, la quale alquanto di quivi era lontana, in Alba già disceso era a rinfrescarsi a una fontana. [43] Col quale entrata in parole, con lui s'accinse per servidore e salissene sopra la nave faccendosi chiamare Sicuran da Finale.

Il testo è quello dell'edizione condotta da Vittore Branca sulla base del codice autografo e scorre abbastanza liscio, senza intoppi evidenti². Sorprende tuttavia il toponimo *Alba*, che richiama alla mente una località dell'entroterra, mentre la discesa dalla nave di cui si parla reclama con forza la Riviera. Nel manoscritto di pugno del Boccaccio (Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Hamilton 90; siglato B) la sequenza *alba* si legge però chiarissima, come mostrano l'edizione facsimilare e le fotografie rese disponibili dalla biblioteca ospite (c. 29va)³:

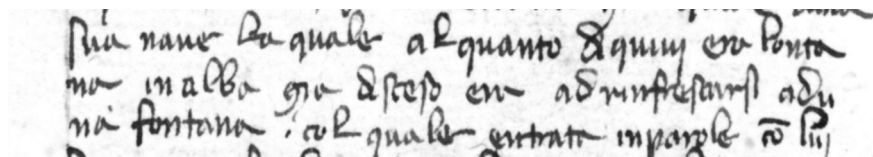
¹ Su fonti e temi della novella vedi Guido Almansi, *Lettura della Novella di Bernabò e Zinevra* (II 9), «Studi sul Boccaccio», VII (1973), pp. 125-40 (poi in Id., *Il ciclo della scommessa*, Roma, Bulzoni, 1976, pp. 27-44); Mario Petrini, *Nel giardino di Boccaccio*, Udine, Del Bianco, 1986, pp. 37-50; Maria Bendinelli Predelli, *Lettura in filigrana della novella di Zinevra* (Decameron II.9), in *Da una riva all'altra. Studi in onore di Antonio D'Andrea*, a cura di Dante Della Terza, Firenze, Cadmo, 1995, pp. 171-88.

² Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Edizione critica secondo l'autografo Hamiltoniano a cura di Vittore Branca, Firenze, Accademia della Crusca, 1976, p. 161 (identico il testo nelle edizioni curate in seguito dallo stesso Branca). Lasciamo da parte il problema del nome catalano, di tradizione molto tormentata, su cui vedi Marco Cursi, *Tradizione caratterizzante e tradizione di memoria. Note sulla tradizione manoscritta del Decameron*, «Critica del Testo», I (1998), pp. 751-74, alle pp. 771-73.

³ L'immagine è tratta dal sito <http://digital.staatsbibliothek-berlin.de>. Vedi anche Giovanni Boccaccio, *Decameron*, facsimile dell'autografo conservato nel codice Hamilton 90 della Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz di Berlino, a cura di Vittore Branca, Firenze, Alinari, 1975.



Nell'ultima edizione del *Decameron*, con testo curato da Maurizio Fiorilla⁴, la trascrizione del brano è uguale a quella del Branca. La successione *in Alba già disceso era*, del resto, si legge in buona parte delle edizioni moderne, anche in quelle redatte prima del riconoscimento dell'autografia di B, ad esempio nei testi di Fanfani, Massèra e Singleton⁵, fondati gli ultimi comunque su B, il primo invece su un altro manoscritto, il Laurenziano Pluteo 42. 1, copiato da Francesco Mannelli nel 1384 (siglato Mn dal Branca e anche qui). E in questo manoscritto si legge perfettamente *in alba già disceso era* (c. 40ra)⁶:



Eppure quel punto è sospetto, e non solo per *Alba*. A guardar bene, nel contesto l'avverbio *già* è un po' inutile, anzi stride molto. In italiano, infatti, ieri come oggi, la funzione di *già* è essenzialmente quella di indicare che il completamento dell'azione è per qualche verso contrario a quanto è atteso: se si dice *sono già disceso* è perché si immagina che, essendo in questione il discendere, chi ascolta pensi che non si sia ancora discesi, mentre discesi si è. Qui però il gentiluomo catalano si affaccia per la prima volta e da lui non ci può aspettare che non sia disceso: dobbiamo semplicemente appren-

⁴ Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla e Giancarlo Alfano, Milano, Rizzoli, 2013, p. 469.

⁵ *Il Decameron di messer Giovanni Boccacci*, a cura di Pietro Fanfani, Firenze, Le Monnier, 1857, p. 189; Giovanni Boccaccio, *Il Decameron*, a cura di Aldo Francesco Massèra, Bari, Laterza, 1927, vol. I, p. 165; Giovanni Boccaccio, *Il Decameron*, a cura di Charles S. Singleton, Bari, Laterza, 1955, vol. I, p. 165.

⁶ Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Pluteo 42. 1, c. 40ra. Su concessione del MiBACT. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

dere che è disceso. Quel *già* è di troppo, insomma, e non sarà un caso se nell'edizione giuntina del 1527 l'avverbio non risulta. Evidentemente gli editori l'hanno cassato, con operazione che ha anche permesso di dare al periodo un confine interno un po' diverso dal nostro: «il quale d'una sua nave, la quale alquanto di quivi era lontana in Alba, disceso era a rinfrescarsi ad una fontana»⁷. Ma anche con questo intervento, ammesso che sia lecito, rimane il grosso problema di Alba.

Che il testo sia problematico è mostrato anche dal fatto che un suo ritocco era stato tentato dallo stesso Branca. Il tentativo risale a prima del riconoscimento dell'autografia di B, nell'edizione uscita nei primi anni Cinquanta, che recita come segue: «il quale d'una sua nave, la quale alquanto di quivi era lontana, in Albegna disceso era a rinfrescarsi ad una fontana»⁸. Il commento chiarisce che con *Albegna* si intende Albenga, cittadina della Riviera di Ponente, adatta alla geografia del racconto anche perché si trova tra Genova e la Francia: sappiamo infatti che Bernabò, fermatosi sulla via di casa, tornava da Parigi. Ad Albenga, del resto, aveva già pensato qualcun altro, e molto prima. L'edizione delle novelle uscita a Venezia nel 1516, per le cure di Nicolò Dolfino, reca infatti questo testo: «il quale d'una sua nave, la quale alquanto di quivi era lontana in Albenga, disceso era a rinfrescarsi ad una fontana»⁹.

È da notare anche la virgola, che come nella giuntina segue il toponimo; il quale toponimo stavolta si presenta nella sua forma corrente. Il Branca aveva invece scelto la forma *Albegna*, certo per rendere l'intervento un po' meno pesante. Va anche detto che l'una e l'altra correzione sono incoraggiate dal fatto che certi codici, diversi da quelli visti – e li vedremo sotto –, recano la sequenza *albagia* non interrotta. La correzione fu lodata¹⁰, ma va detto che la grafia *Albegna* non è sorretta da riscontri. Il vero problema è però un altro, e riguarda non il nome, bensì la località stessa. Nella novella (§ 34) si dice che Bernabò chiama la moglie da una sua «possessione» che si trova a «venti miglia» da Genova e dunque, se si calcola sulla base del miglio romano (1477,5 m) o piuttosto del miglio toscano (1653,7 m), l'incontro fra Zinevra e il catalano si può collocare al massimo – concediamo al famiglia un lungo

⁷ *Il Decamerone di m. Giovanni Boccaccio nuovamente corretto et con diligentia stampato*, Firenze, per li heredi di Philipppo di Giunta, 1527, c. 72r.

⁸ Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Firenze, Le Monnier, 1951-1952, vol. I, pp. 286-87.

⁹ *Il Decamerone di messer Giovanni Boccaccio*, Venezia, per Gregorio de Gregori, 1516, c. 78v. Da questa edizione la lezione *Albenga* passa in varie stampe successive; vedi ad esempio *Il Decamerone di m. Giovanni Boccaccio novamente corretto con tre novelle aggiunte*, Venezia, nelle case d'Aldo romano e d'Andrea asolano, 1522, c. 68v.

¹⁰ Soprattutto nel confronto con la lezione *Alba già* di Singleton: vedi Antonio Enzo Quaglio, *Studi sul testo del Decameron*, «Paideia», X (1955), pp. 450-72, a p. 471; Nereo Vianello, *Una nuova edizione del «Decameron»*, «Convivium», n.s. XXIV (1956), pp. 735-42, a p. 742.

indugio – a una trentina di chilometri dal capoluogo. Albenga però dista da Genova oltre 90 chilometri: il gentiluomo catalano, che era sbarcato dalla nave solo per rinfrescarsi, prima di trovare una fontana non può aver fatto 60 chilometri. La correzione implica insomma un Boccaccio molto poco interessato alla geografia; almeno qui, visto che nel *De montibus* darà ad Albenga la sua giusta collocazione, tra Savona e Ventimiglia¹¹. Ci fu infatti chi, pur apprezzando la congettura, riteneva che fosse opportuno metterla «in quarantena nell'apparto critico, sino a quando elementi nuovi e decisivi non consentissero di trasportarla nel testo»¹².

Dopo il pieno riconoscimento dell'autografia di B¹³, però, di Albenga non si poteva più parlare, neppure in apparato, e si imponeva invece la necessità di giustificare bene la lezione *Alba*. Della cosa, naturalmente, si incaricò lo stesso Branca, che nel rinnovato commento propose la seguente soluzione: il Boccaccio si riferisce all'«attuale Albisola, in provincia di Savona, il cui nome nel Medioevo oscillava fra Albizola e Alba (la forma latina dotta è *Alba Docilia*)»¹⁴. Con la geografia qui si va meglio, perché Albisola è più vicina a Genova, ma non si va poi benissimo, perché la distanza è di 45 chilometri, che sono sempre un po' troppi. Peggio vanno le cose per il toponimo, perché l'oscillazione di cui parla il Branca, ricavata da un documento del 1137 citato di seconda mano da un vecchio studio storico¹⁵, in realtà non sussiste. In quel testo, come mostra un'edizione più recente¹⁶, il nome si presenta per quattro volte e sempre nella veste *Albizola* o *Albizolla*. E nei documenti medievali, accanto a queste due forme se ne trovano sì altre, ma tutte quadrisillabiche, diverse fra loro solo per minuzie grafiche o fonetiche¹⁷.

Si può aggiungere che il nome antico *Alba Docilia* è attestato solo nella

¹¹ Vedi Giovanni Boccaccio, *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus et de diversis nominibus maris*, a cura di Manlio Pastore Stocchi, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, vol. VII-VIII, tomo 2, Milano, Mondadori, 1998, p. 2014, sotto *Ligustinum mare*: «Genua insigni civitate relicta, extenditur ad Sabatiam seu Saonam et Albingaunum et Vintimilium atque Monichi promontorium».

¹² Vincenzo Romano, *Ancora sul testo del «Decameron» ricostruito da Ch. S. Singleton*, «Belfagor», XII (1957), pp. 303-12, a p. 309.

¹³ Ufficializzato in Vittore Branca, Pier Giorgio Ricci, *Un autografo del Decameron*, Padova, CEDAM, 1962.

¹⁴ *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. IV, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1976, pp. 1128-129.

¹⁵ Nicolò Russo, *Su le origini e la costituzione della «Potestatis Varaginis Cellarum et Arbisolae»*, Savona, Bertolotto, 1908, p. 19, dove in effetti risulta il genitivo *Albizolle* e poi per due volte *Albe*.

¹⁶ In *I Registri della Catena del Comune di Savona*, Registro I, a cura di Dino Puncuh e Antonella Rovere, Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1986, pp. 175-76.

¹⁷ Nell'indice dei nomi dei Registri della Catena (in *I Registri della Catena del Comune di Savona*, Registro II, Parte II, a cura di Marina Nocera, Flavia Perasso, Dino Puncuh e Antonella Rovere, Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1986, p. 887), si trovano *Albizola*, *Albiçola*, *Albizolla*, *Albuçola*, *Albuzola*, *Arbizolla*, *Arbizola*, *Arbiçola*.

Tabula Peutingeriana, che tornò alla luce intorno al 1500¹⁸. In forme un po' alterate (*Aba Decelia*, *Alba Vicilia*) lo stesso nome figura anche nella *Cosmografia* dell'Anonimo Ravennate¹⁹, questa sì poi utilizzata per il *De montibus*, in particolare per la sezione *De fluminibus*²⁰; non è chiaro, però, perché nella novella, per una località certo poco nota, il Boccaccio avrebbe deciso di usare un nome ignoto pressoché a tutti, limitandosi per giunta alla sua prima parte, così da renderlo identico a quello di una località ben più nota. La giustificazione di *Alba* come nome del luogo dello sbarco, in buona sostanza, fa acqua da tutte le parti.

In contemporanea col Branca una soluzione inedita e completamente diversa fu tentata da Aldo Rossi: non più toponimo, bensì nome comune. Questo il testo proposto: «il quale d'una sua nave, la quale alquanto di quivi era lontana, in alba già disceso era a rinfrescarsi ad una fontana»²¹. Nell'introduzione la nuova interpretazione era messa bene in evidenza: «si noti in *alba*, contrapposta alla notte: è la prima volta che nelle edizioni boccaccesche si recupera tale ovvia lezione»²². Le cose in realtà non sono particolarmente ovvie: la preposizione *in* è un ostacolo piuttosto grosso, tanto che anche questa soluzione non può dirsi soddisfacente; può anzi apparire peggiore, per il fatto che va a forzare la lingua. Fatto sta che il commento dell'edizione più recente la ignora del tutto e ripropone senza dubbi Albisola²³. Che però – si è appena detto – fa molta acqua.

2. Il problema della costituzione del testo del *Decameron* da qualche tempo ha assunto le forme di una partita a tre²⁴. Anche per il nostro caso conviene perciò chiamare in gioco il terzo concorrente, che si affianca ai già visti B e Mn, il ms. Italiano 482 della Bibliothèque Nationale de France (si-

¹⁸ Richard J. A. Talbert, *Rome's World. The Peutinger Map Reconsidered*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 10.

¹⁹ Vedi *Thesaurus linguae Latinae*, vol. I, Leipzig, Teubner, 1900, col. 1483.

²⁰ Così risulta dalle note di Pastore Stocchi nell'edizione citata sopra (nota 11).

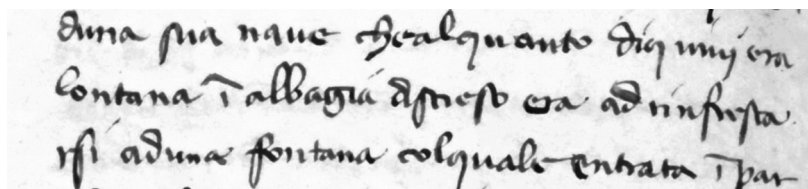
²¹ Giovanni Boccaccio, *Il Decameron*, a cura di Aldo Rossi, Bologna, Cappelli, 1977, p. 135.

²² Ivi, p. XXXIV.

²³ Boccaccio, *Decameron*, a cura di Quondam ecc., cit., p. 469; per la precisione, vi si propone la forma *Albissola*, che ufficialmente spetta solo al Comune di Albissola Marina, distinto da quello di Albisola Superiore.

²⁴ È il quadro che si può ricavare dai contributi dell'ultimo editore del testo, Maurizio Fiorilla; per brevità qui si rinvia soltanto alla sua *Nota al testo* della citata edizione (pp. 109-23) e all'articolo *Sul testo del Decameron: per una nuova edizione critica*, in *Boccaccio Letterato*, Atti del convegno internazionale, Firenze - Certaldo, 10-12 ottobre 2013, a cura di Michelangiolo Marchiari e Stefano Lamponi, Firenze, Accademia della Crusca, 2015, pp. 211-37. Per la sua edizione Fiorilla ha tenuto comunque conto di due manoscritti parziali appartenenti alla "Proto-diffusione" della raccolta, il ms. Vitali 26 della Biblioteca Passerini Landi di Piacenza e il frammento magliabechiano II. II. 8 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

glato P), ritenuto più antico di B di circa un decennio, non autografo, ma molto probabilmente copiato da un autografo risalente alla seconda metà degli anni Cinquanta²⁵. Ebbene, questo testimone presenta la sequenza a cui è accennato sopra, l'ininterrotto *albagia* (c. 50vb):



Questa è anche la lezione che fu ritenuta la migliore dai deputati alla rassetatura delle novelle per l'edizione del 1573, fatto sorprendente, data l'importanza che essi assegnavano a Mn, allora battezzato come l'Ottimo manoscritto. Il testo recita: «il quale d'una sua nave, la quale alquanto di quivi era lontana in Albagia, disceso era a rinfrescarsi ad una fontana»²⁶. L'iniziale maiuscola fa vedere che anche i deputati, sulla scia della giuntina del 1527, intendevano la sequenza come un nome di luogo, cosa che è confermata dalle loro annotazioni, dove vien data ragione anche della scelta testuale: «Prima si leggeva *in Alba*; ma *Albagia* si legge non tanto ne' miglior, ma si può dire in tutti gli scritti a mano. Et non è bene in questi nomi propii, che col tempo vanno spesso variando, lasciar così facilmente per l'uso mo-

²⁵ Sulla rivalutazione di questo codice vedi Giancarlo Breschi, *Il ms. Parigino It. 482 e le vicissitudini editoriali del Decameron*, «Medioevo e Rinascimento», n.s. XV (2004), pp. 77-119. L'ipotesi dell'autografia, sostenuta da Aldo Rossi, è stata confutata da Marco Cursi, *Un nuovo autografo boccacciano del Decameron?*, «Studi sul Boccaccio», XXVIII (2000), pp. 5-34. Per la dipendenza diretta da un autografo e per la datazione di quest'ultimo vedi Marco Cursi, *La scrittura e i libri di Giovanni Boccaccio*, Roma, Viella, 2013, pp. 113-28, che si basa sulla frequenza dell'accento su *o* interiettivo, con uso che il copista Giovanni Capponi imita certo dal Boccaccio. Si rimanda anche alla scheda 25, a opera dello stesso Cursi, del catalogo *Boccaccio autore e copista*, a cura di Teresa De Robertis, Carla Maria Monti, Marco Petoletti, Giuliano Tanturli e Stefano Zamponi, Firenze, Mandragora, 2013, pp. 142-44. Sul manoscritto e in particolare sulle sue illustrazioni, attribuite allo stesso Boccaccio da Maria Grazia Ciardi Dupré dal Poggetto e dal Branca, vedi da ultimo Lucia Battaglia Ricci, *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore*, Ravenna, Longo, 2013, pp. 57-96, e Ead., *Lecture figurate del Decameron*, in *Boccaccio Letterato* cit., pp. 485-509, alle pp. 503-9, con confutazione dell'attribuzione. Per il punto della situazione vedi Francesca Pasut, *Boccaccio disegnatore*, in *Boccaccio autore e copista...* cit., pp. 51-59, a p. 52, e Marco Cursi - Maurizio Fiorilla, *Giovanni Boccaccio*, in *Autografi dei letterati italiani. Le Origini e il Trecento*, tomo I, a cura di Giuseppina Brunetti, Maurizio Fiorilla, Marco Petoletti, Roma, Salerno Editrice, 2013, pp. 43-103, alle pp. 47 e 56.

²⁶ *Il Decameron di messer Giovanni Boccacci cittadino fiorentino*, Firenze, nella stamperia dei Giunti, 1573, p. 126.

derno la guida de' testi antichi e sicuri»²⁷. Ora, sulla questione toponomastica i nostri deputati erano in errore: nella Riviera ligure una località di nome Albagia non è mai esistita; erano però pienamente nel giusto quanto al resto, perché nella tradizione manoscritta del *Decameron* la lezione *albagia* è davvero di gran lunga la prevalente.

Si è fatta un'ampia verifica sui testimoni anteriori al 1490, avendo come riferimento la classificazione di Marco Cursi, che comprende 61 codici²⁸. La verifica ha raggiunto 36 su 42 manoscritti utili, tolti dal totale i 16 che non includono il nostro passo, oltre ai tre qui già presi in considerazione. I risultati sono elencati sotto. In mancanza di uno schema sicuro delle relazioni di parentela la disposizione dei testimoni si basa sul luogo di conservazione. Alle rispettive segnature si antepone la sigla assegnata dal Branca. Si segnala che nell'elenco non figura il ms. C 225 inferiore della Biblioteca Ambrosiana di Milano, dove la sequenza che ci interessa è stata saltata²⁹. Le lezioni riportate comprendono la preposizione *in*, che spesso forma un'unica stringa con la parola seguente.

CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apostolica Vaticana

- Vb Barberiniano Latino 4057. Cart., sec. XV in., c. 51ra – *Innalbagia*
- Vb¹ Barberiniano Latino 4058. Cart., sec. XV (1423), c. 47v – *inalbagia*
- Vb² Barberiniano Latino 4105. Cart., sec. XV (terzo quarto), c. 56rb – *i(n) albagia*
- Vb³ Barberiniano Latino 4106. Cart., sec. XV (terzo quarto), c. 63vb – *inalbagia*
- Vch Chigiano M. VII. XLVIa. Cart., sec. XV (terzo quarto), c. 49vb – *inalbagia*
- Vr Rossiano 947. Cart., sec. XIV (1395), c. 28vb – *i(n) albagia*
- VI¹ Vaticano Latino 9893, vol. I. Cart., sec. XIV (ultimo quarto), c. 52va – *i(n)nalbagia*

FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana

- L⁷ Mediceo Palatino 107. Cart., sec. XV (1464), c. 60ra – *innalbasia*
- L Pluteo 42. 2. Cart., sec. XIV (ultimo quarto), c. 24rb – *inalbagia*
- L² Pluteo 42. 3. Cart., sec. XV (terzo quarto), c. 47va – *inalbagia*
- L³ Pluteo 42. 4. Cart., sec. XV (1458), c. 65rb – *inalbagia*
- L⁴ Pluteo 42. 5. Cart., sec. XV (secondo quarto), c. 87r – *inalbagia*
- L⁵ Pluteo 42. 6. Cart., sec. XV (1462), c. 43ra – *i(n) albagia*
- L¹ Pluteo 90 sup. 105. Cart., sec. XV in., c. 34rb – *inalbagia*

²⁷ *Le annotazioni e i discorsi sul 'Decameron' del 1573 dei deputati fiorentini*, a cura di Giuseppe Chiecchi, Roma-Padova, Antenore, 2001, p. 443.

²⁸ Il censimento e la descrizione dei manoscritti sono in Marco Cursi, *Il Decameron: scritture, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Roma, Viella, 2007; ai 60 codici di questo studio va aggiunta la carta Castiglioni, per la quale vedi Marco Cursi, *Un'antica carta di prova del Decameron (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, cod. Castiglioni 12)?*, «Studi sul Boccaccio», XXXVII (2009), pp. 105-25. L'elenco aggiornato dei testimoni è alle pp. 231-34 di Fiorilla, *Sul testo del Decameron...* cit. Il dato di PA¹ si deve alla cortesia di Marco Cursi.

²⁹ Si tratta forse di un *saut du même au même*: il manoscritto (terzo quarto del sec. XV, c. 47va) presenta «el quale d'una sua nave che alquanto quive lontano era disceso ad rinfrescarsi ad una fontana».

- L⁶ Pluteo 90 sup. 106 I. Cart., sec. XV (secondo quarto), c. 37va – *in alba l gia*
 L⁸ Pluteo 90 sup. 106 II. Cart., sec. XV (1438), c. 47rb – *i(n) albagia*

Biblioteca Nazionale Centrale

- F³ Banco Rari 37. Cart., sec. XIV (1396), c. 48va – *inalbagia*
 F¹ II. I. 24. Cart., sec. XV (terzo quarto), c. 64ra – *inalbagia*
 F² II. II. 20. Cart., sec. XV (1469), c. 51rb – *innalbagia*

MODENA, Biblioteca Estense Universitaria

- E α. J. 6. 6. Cart., sec. XV (1437), c. 64va – *Innalbagia*
 E¹ α. U. 4. 16. Membr., sec. XIV (ultimo quarto), c. 38ra – *in albasia*

MONTEVARCHI, Biblioteca dell'Accademia Valdarnese del Poggio

- Mo Ms. 1. Cart., sec. XV (secondo quarto), c. 63vb – *inalbagia*

NAPOLI, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III

- N¹ XIII. F. 2. Cart. sec. XV (terzo quarto), c. 68ra – *i(n) albasia*
 N² XIII. F. 3. Cart. sec. XV (terzo quarto), c. 56rb – *i(n)nalbagina*

OXFORD, Bodleian Library

- H Holkham misc. 49 - H. Membr., sec. XV (terzo quarto), c. 42vb – *in albagia*

PARIS, Bibliothèque de l'Arsenal

- PA¹ Ms. 8538. Cart., sec. XV (secondo quarto), c. 65ra – *in albagia*

Bibliothèque Nationale de France

- P⁶ Italiano 62. Cart., sec. XIV ex., c. 51va – *Inalbagia*
 P⁷ Italiano 63. Cart., sec. XV (1427), c. 82ra – *inalbagia*
 P² Italiano 484. Cart., sec. XV (metà), c. 41ra – *inalbagia*
 P³ Italiano 487. Cart. e membr., sec. XV (terzo quarto), c. 68va – *In albagia*

PARMA, Biblioteca Palatina

- Pm Palatino 24. Cart., sec. XV (primo decennio), c. 39rb – *inalbagia*
 Pm¹ Palatino 48. Cart., sec. XV (1434), c. 29ra – *i(n) albagia*

VENEZIA, Biblioteca Nazionale Marciana

- Vz Italiano X. 14 (6950). Cart., sec. XV (ultimo quarto), c. 60r – *inalbaia*
 Vz¹ Italiano X. 446 (11917). Cart., sec. XV (ultimo quarto), c. 36rb – *inalbagia*

Biblioteca del Seminario Patriarcale

- VS Ms. 952. Cart., sec. XV (1449), c. 39v – *i(n) Albasia*

I risultati sono piuttosto compatti. Dal tipo *albagia* di P, con scrittura continua, ci si discosta in pochissimi casi, che conviene osservare singolarmente. Vediamo in primo luogo la lezione *inalbaia* di Vz, manoscritto di colorito veneto, spesso scorretto: la forma è senz'altro imputabile a errore ed è comunque non interrotta. Un errore contiene anche l'*i(n)nalbagina* di N². Più interessanti le lezioni *innalbasia* di L⁷, *in albasia* di E¹ e *i(n) Albasia* di VS, che presentano una diversa consonante (forme del genere si rivedranno fra

poco), così come l'*in albaschia* di N¹, manoscritto caratterizzato da forti tratti meridionali³⁰; la sequenza è anche qui continua. Il caso più interessante è quello di L⁶ *in alba l'gia*, dove la scrittura non è continua, ma si è in presenza di un accapo. La situazione – si ricorderà – è la stessa che si osserva nell'autografo. Nasce il sospetto – un sospetto fortissimo – che il Boccaccio, se solo non gli fosse finito il rigo, avrebbe scritto proprio *albagia* tutto attaccato.

3. La lezione *albagia* ha tutta l'aria di essere quella buona: di fatto B non la contraddice; e se non fosse buona non la ritroveremmo pressoché inalterata in tanti manoscritti. Si richiede ora una sua giustificazione. Che – si è visto – non può essere quella dei deputati alla rassettatura.

Se un toponimo non va bene è naturale pensare che la forma sia un nome comune, e la prima cosa che viene in mente è il vocabolo *albagia*. Sarà venuto certo in mente anche ai deputati, che però l'avranno subito scartato, sia per il suo significato, del tutto inconciliabile col contesto, sia per la difficoltà di inquadrare un nome del genere in una costruzione con *in*. Nel Cinquecento, infatti, *albagia* significava, come in tempi più recenti, 'boria', 'superbia'³¹; si sa che aveva anche un significato un po' diverso, presto uscito dall'uso, ossia 'ansietà', attestato soprattutto nel secondo Quattrocento³², ma nel nostro contesto non va bene neppure quello. Ci sono però alcuni testi di epoca precedente nei quali il nome si presenta con un valore che pare invece molto adeguato. I testi non erano noti ai deputati, e quel valore si può dire tuttora molto in ombra, dato che i lessici lo ignorano. Di seguito ne vediamo alcuni esempi.

Il primo esempio viene in realtà da un dizionario, che però non interpreta bene: è il lessico mediolatino del Du Cange³³, che presenta una voce *albagia* e riporta un passo della vita del beato Andrea Gallerani di Siena († 1251), nel quale per l'appunto si parla di una nave: «Cum redirent, navis in albagia posita, ab octo galeis piratarum invaditur»³⁴. Sulla base dell'*albagia* della Crusca si congettura che la parola voglia dire 'sicurezza', ma il valore è

³⁰ La protagonista prende qui il nome di *Genefra*, mentre il suo antagonista da *Ambrogiuolo* diventa *Ambrosiolo*.

³¹ Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1966, p. 285.

³² Vedi Francesco d'Altobianco Alberti, *Rime*, a cura di Alessio Decaria, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2008, pp. 272-73 (CXIX 11 e relativo commento).

³³ Charles Du Cange, *Glossarium mediae et infimae Latinitatis*, Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1954 (ristampa dell'edizione 1883-1887), I, p. 162.

³⁴ Alle cc. 167v-168r del manoscritto (Siena, Biblioteca Comunale, K. VII. 2; sec. XIV). Il testo è edito in *Acta Sanctorum Martii*, Antwerpen, apud Iacobum Meursium, 1668, III, pp. 52-57 (il passo è a p. 56).

un altro. Si tratta di ‘bonaccia, assenza di vento’ o, con metonimia, ‘condizione di immobilità per assenza di vento’. Altri testi ce lo mostrano meglio.

Ancora fra i documenti in latino, con grafia leggermente diversa, la parola si trova all’inizio della *Chronica civitatis Ianuensis* di Iacopo da Varazze (†1298), in un passo che tratta di Giano, favoloso fondatore di Genova. Costui era un principe troiano fuggito da Troia subito dopo Enea; nella navigazione, «cum venisset ad quendam locum, qui dicitur Albarium, ventus omnino cessavit, et albasia maxima facta fuit. Ideo locus ille Albarium ab albasia nomen accepit. Per hoc Ianus intellexit quod Deus vult ut de partibus illis non recedat, sed sibi mansionem suam faciat»³⁵. Per la forma, bisogna notare che la grafia è quella di L⁷, E¹ e VS; e che qui *s* rappresenta certo la fricativa postalveolare sonora [ʒ] – la stessa del toscano *albagia* –, come indica la variante *albaxia* di uno dei testimoni più antichi (Genova, Biblioteca Comunale Balbi, ms. m.r.Cf.Arm. 8, c. 7rb), con la sua resa *x*, tipica per quel suono nei testi liguri. Quanto al significato, va tenuto presente che la nozione di immobilità è la chiave del passo; ce lo conferma un suo riutilizzo quattrocentesco, che recita: «immobiles aque erant, quod albasia a nautis vocatur»³⁶.

Fra i documenti in volgare conviene citare la prima quartina di un sonetto del veronese Gasparo Scuario de’ Broaspini, amico del Petrarca, perché ci rassicura anche circa la posizione dell’accento. Siamo ancora in ambiente marinairesco: «Quando doi gran noachier prende ripreggio, l et se consilian per grand’agonia, l l’è pur gran segno che nova albasia l vegian in l’aire ad-versa al suo pareggio»³⁷.

Nei testi in volgare toscano la grafia è quella che nella tradizione del *Decameron* si è vista prevalente. Ed è quasi superfluo dire che anche qui c’è sempre in ballo qualche nave. Ad esempio nella *Fiorita* di Armannino Giudice, che trascriviamo con qualche adattamento dal ms. BNCF II. III. 134 (sec. XIV, ultimo quarto), c. 108r: «il vento cessò; le sue navi [*si parla di Cesare*] più oltre andare non poteano, però gittarono àncora e stavano in albagia aspettando vento»³⁸. Oppure nei *Nerbonesi* di Andrea da Barberino (ca. 1370 – post 1431): «E navicando Folco colla galea, il terzo giorno, essendo in alto mare, vidono la nave di Morando, latiniere del re Tibaldo, il

³⁵ Giovanni Monleone, *Iacopo da Varagine e la sua Cronaca di Genova*, Roma, Tipografia del Senato, 1941, p. 26.

³⁶ *Georgii et Iohannis Stellae Annales Genuenses*, a cura di Giovanna Petti Balbi, Bologna, Zanichelli, 1975, p. 6.

³⁷ In Giovanni Dondi dall’Orologio, *Rime*, a cura di Antonio Daniele, Vicenza, Neri Pozza, 1990, p. 17.

³⁸ Il passo è trascritto anche in Emanuela Scarpa, *Digressioni lessicali intorno ad un ramo della «Fiorita» di Armannino*, «Studi di Filologia Italiana», XLIV (1986), pp. 5-63, a p. 29.

quale istava in albagia perché non avea vento; e stavono tutte le vele alte, e non punto di vento»³⁹. Il significato che si è detto – che è poi la base su cui poggia il successivo ‘ansietà’ – si può insomma considerare sufficientemente solido.

Torniamo ora al Boccaccio. La nozione di ‘condizione di immobilità per assenza di vento’ si adatta molto bene al contesto, che a questo punto risulta del tutto coerente: il signore catalano, diretto al Levante, al largo della costa genovese è evidentemente incappato in una bonaccia, che gli impedisce il velleggio; per via della calma di vento l’uomo è molto accaldato – si sa che *calma* dapprima significa proprio ‘bonaccia’ e che discende dal greco καῦμα ‘calura’ – e fa quindi calare una lancia per scendere a terra e cercare refrigerio. Il nostro testo andrà dunque letto così:

La donna [...] verso il mare se ne venne, dove per avventura trovò un gentile uom catalano, il cui nome era segner En Cararh, il quale d’una sua nave, la quale alquanto di quivi era lontana in albagia, disceso era a rinfrescarsi a una fontana.

Il termine marinaresco *albagia* si intona del resto anche con la geografia del racconto: è infatti parola di sicura matrice ligure, come dimostrano i suoi continuatori moderni, che sono presenti – e ben saldi – solo nelle parlate rivierasche, dove sono andati a indicare ‘brezza marina’ (la continuità col valore antico è resa più chiara da un lessico genovese, dove *arbaxia* è chiosato con ‘brezzolina che increspa il mare, prima in bonaccia’⁴⁰). Della provenienza della parola il Boccaccio era forse consapevole e l’utilizzo che ne fa potrebbe anche rispondere a un secondo fine: come dice benissimo Stussi, «tipico di Boccaccio è infatti il ricorso frequente, e nello stesso tempo discreto, a tratti capaci di evocare un diverso ambiente linguistico»⁴¹. Per l’appunto qui siamo nella novella di Bernabò da Genova e di sua moglie – con quel tocco ligure – Zinevra.

³⁹ Si cita da *Le storie nerbonesi*, Romanzo cavalleresco del secolo XIV pubblicato per cura di I. G. Isola, Bologna, Romagnoli-Dall’Acqua, 1887, vol. II, p. 225, con qualche modifica dopo un controllo sul ms. BNCF II. I. 16, c. 128r.

⁴⁰ Alfredo Gismondi, *Nuovo vocabolario genovese-italiano*, Torino ecc., Società Editrice Internazionale, 1955, p. 31. La parola si presenta in molte varianti; vedi *Vocabolario delle parlate liguri, Lessici speciali* 2-II, *Mare, pesca e marineria*, a cura di Marco Cunéo e Giulia Petracco Sicardi, Genova, Consulta Ligure, 1997, p. 45 (*brezza*). Una di queste varianti (*bagia* ‘bava di vento’) e un suo diminutivo (*bagiola* ‘venticello’) sono attestati nel dialetto dell’Elba (vedi Gerhard Rohlfs, *Toscana dialettale delle aree marginali*, «Studi di Lessicografia Italiana», I [1979], p. 83-262, a p. 101).

⁴¹ Alfredo Stussi, *Scelte linguistiche e connotati regionali nella novella italiana* [1972], in Id., *Lingua, dialetto e letteratura*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 129-53, a p. 142. Sugli elementi regionali nel *Decameron* vedi da ultimo Paola Manni, *La lingua di Boccaccio*, Bologna, Il Mulino, 2016, pp. 160-61. Delle connesse scelte onomastiche nella novella II 9 tratta lo studio di Fabrizio Franceschini, Salabaetto e i nomi di tipo arabo ed ebraico nel *Decameron*, «Italianistica», XLII (2013), pp. 107-25, a p. 118.

4. La questione del nostro passo si può considerare sbrogliata, e questo senza che si sia dovuto smentire l'autografo, dove la lezione è *albagia* – ora pare chiaro –, con forma interrotta per via di un semplice cambio di rigo. Sopra però abbiamo visto che Mn reca nel corpo del rigo una sequenza *albagia* interrotta realmente, lezione che ora sappiamo errata. Ebbene, con questi dati si va a toccare un problema molto ma molto più grosso, quello – dibattutissimo – del rapporto fra B e Mn, di una certa importanza per la costituzione del testo del *Decameron*.

È ben noto che dal tardo Ottocento, cioè da quando B rispuntò a Berlino, i boccaccisti si sono divisi fra chi considera Mn un apografo di B e chi invece lo giudica un testimone collaterale. La seconda schiera, forse meno numerosa, è certo quella di peso maggiore, dal momento che è stata a lungo capeggiata da Vittore Branca, che è anche colui che ha studiato il problema nel modo più intenso. La questione è molto complicata e qui la riassumiamo con una semplificazione enorme. L'argomento principale di Branca e compagni è il gran numero delle lezioni di Mn che sono migliori rispetto a B. Per la schiera avversa gli errori di B non sono separativi rispetto a Mn: quando Mn è sano dove B è guasto è perché il guasto, per un copista attento come Francesco Mannelli, era facilmente sanabile⁴². Va aggiunto che gli avversari del Branca hanno dalla loro una serie di dati che fanno pensare che il Mannelli avesse davanti proprio B (e che non fosse poi sempre attentissimo). Alcuni di questi dati li ha segnalati Aldo Rossi, ma in forma molto sintetica, tanto che sono rimasti senza eco. Conviene riprendere quelli più convincenti, spiegandoli meglio⁴³.

Nella rubrica di IX 7 il ms. B (c. 101vb) reca a fine rigo la sequenza *Talano dimole*, che rappresenta il nome del protagonista, mentre più sotto, all'inizio del racconto (§ 4, c. 102ra), si legge *talano dimolese*. In Mn la situazione è la stessa: prima *Talano dimole* (c. 145va), qui nel corpo del rigo, e poi *talano dimolese* (ivi). Si tratta certo sempre di Talano d'Imolese (P ha infatti *Talano dimolese*, c. 184va, e *talano dimolese*, c. 184vb, e lo stesso Mn nel sommario delle rubriche, c. 4va, reca *Talano dimolese*⁴⁴; *Imolese*, del

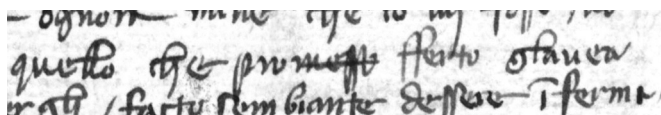
⁴² Vedi in particolare Franca Brambilla Ageno, *Il problema dei rapporti fra il codice berlinese e il Codice Mannelli del «Decameron»*, «Studi sul Boccaccio», XII (1980), pp. 5-37, e più di recente Alfonso D'Agostino, *Ancora sui rapporti fra l'autografo berlinese del Decameron e il codice Mannelli*, «Rhesis. International Journal of Linguistics, Philology and Literature», Literature, 3.2 (2012), pp. 44-85. Riapre la questione anche Maurizio Fiorilla nell'*addendum* del suo studio *Sul testo del Decameron...* cit., pp. 235-37.

⁴³ Si traggono dalle pp. 621-22 dell'edizione citata alla nota 21. Altri forti indizi erano stati messi in luce in precedenza; vedi ad esempio Maria Sampoli Simonelli, *Il Decameron. Problemi e discussioni di critica testuale*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Lettere, Storia e Filosofia, s. II, vol. XVIII (1949), pp. 129-72, alle pp. 171-72.

⁴⁴ Lo stesso si ha in P (c. 4ra). Sulla questione vedi Maurizio Fiorilla, *Per il testo del Decameron*, «L'Elisse», V (2010), pp. 9-38, a p. 31, che indica come corretta la lezione di P, con *Talano d'Imolese* ovunque.

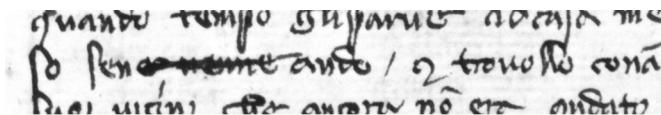
resto, è nome attestato altrove⁴⁵), ma per lui le cose sono partite un po' storte: nella rubrica il Boccaccio ha evidentemente saltato l'ultima sillaba, cosa che in B gli succede più volte, e volentieri in fine di rigo⁴⁶, complice anche il fatto che la parola successiva (*sogna*) inizia per *s*. Quanto a Mn, la spiegazione più semplice è questa: il Mannelli copia da B; dato che qui ha davanti un nome proprio, non drizza le antenne e va a riprodurre l'errore.

In VII 9, 57 Mn (c. 117ra), invece, il Mannelli si è accorto di aver fatto un errore e corregge quello che ha scritto, trasformando *promesso* in *proferto*⁴⁷:



Se si va a guardare in B, si trova *pro | ferto*, con parola divisa fra le carte 80r e 80v, e questo dà una buona ragione alla correzione di Mn: il Mannelli ha completato la parola a naso, prima di voltare la pagina del suo modello; appena voltato si è dovuto ricredere.

Una situazione molto simile si ha in IX 8, 9, dove si vede che Mn (c. 146rb) corregge *se ne venne* in *se n'andò*⁴⁸:



Nell'autografo i due elementi proclitici sono alla fine della c. 102r e il verbo ospite, che inaugura la facciata successiva, è naturalmente *andò*. Con

⁴⁵ Vedi Olof Brattö, *Nuovi studi di antroponomia fiorentina*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1955, p. 137.

⁴⁶ Riprendiamo dalla Tavola XVII dell'edizione del Branca (pp. LXV-LXVIII): I 5, 3 *la rei[na]* (c. 9ra), II 7, 20 *compre[se]* (c. 22ra in fine di rigo), II 7, 70 *dō[na]* (c. 23va in fine di rigo), II 8, 45 *alcu[na]* (c. 26va in fine di rigo), II 8, 84 *produo[mo]* (c. 27va in fine di rigo; tre righe sotto si ha il corretto *produomo*), III 9, 24 *pote[te]* (c. 45ra; la parola seguente è *torre*), V 7, 24 *usa[to]* (c. 68rb in fine di rigo), VI 9, 8 *costuma[to]* (c. 76va), VIII 9, 35 *quā[do]* (c. 92vb in fine di rigo), VIII 10, 8 *soacemē[te]* (c. 94vb in fine di rigo), IX 8, 30 *do[pō]* (c. 102vb), IX 9, 10 *miracolo[so]* (c. 103ra; la parola seguente è *sennò*), X 8, 108 *maraviglio[sa]* (c. 105rb).

⁴⁷ Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Pluteo 42. 1, c. 117ra. Su concessione del MiBACT. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

⁴⁸ Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Pluteo 42. 1, c. 146rb. Su concessione del MiBACT. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

tutta evidenza, anche qui il Mannelli ha girato e subito si è accorto di aver corso troppo.

I dati sono molto significativi: si tratta di singolarità di B a cui corrispondono diverse singolarità di Mn, con le ultime che trovano una spiegazione semplicissima a partire dalle prime. Sono piccoli indizi, che però messi insieme possono avere valore di prova. E rappresentano proprio quel tipo di indizi che il Singleton, sostenitore della dipendenza di Mn da B e ultimo editore del testo prima del Branca, era stato accusato di non aver potuto aggiungere alle proprie argomentazioni⁴⁹.

A questi indizi ora si affianca il nostro: la sequenza *alba gia*, sicuro errore, è una singolarità di Mn che si giustifica bene se si assume B come suo modello, dato che in quest'ultimo la parola *albagia*, lezione giustissima, è spezzata da un accapo che, per un caso davvero singolare, la rende ambigua. Di questa ambiguità il Mannelli sarà caduto vittima perché lì magari era solo distratto; o forse perché non conosceva la parola, che – si è visto – veniva dalla Liguria e in Firenze poteva non essere arrivata agli orecchi di tutti⁵⁰. La sua rarità in antico, del resto, è anche ciò che l'ha tenuta sommersa così a lungo fra le righe del *Decameron*. Ora però questa voce è fra noi, sana e salva. E, con le forze che le sono rimaste, ci dice una cosa importante: l'autografo del *Decameron* che conosciamo, quello approdato a Berlino, Francesco Mannelli l'ha avuto davanti davvero⁵¹.

ALESSANDRO PARENTI

⁴⁹ Pier Giorgio Ricci, *Problemi di metodo per un'edizione critica del Decameron*, «Rinascimento», VIII (1957), pp. 161-76, a p. 168.

⁵⁰ In quell'errore non incappano gli editori della prima stampa delle novelle (eseguita forse a Napoli, probabilmente nel 1470), che è fondata su B – così ha stabilito Mirko Tavosanis, *L'editio princeps del Decameron e il suo antigrafo*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», I (1998), pp. 245-69 – e che nel nostro passo riporta *inalbagia* (c. C14v).

⁵¹ Su questo scritto hanno influito i commenti di Francesco Bausi, Nello Bertoletti, Marco Cursi, Alessio Decaria, Claudio Giunta, Maurizio Fiorilla, Giovanna Frosini, che l'autore ringrazia.

«LA DAMA DEL VERZÙ»: UN ALTRO CANTARE DI ANTONIO PUCCI?*

Pur consapevoli di quanto complesso e delicato sia il tentativo di attribuzione – specie su base intertestuale e linguistica – di un cantare adespoto tre-quattrocentesco, vorremmo presentare in questa sede un primo sondaggio per un'eventuale assegnazione alla prolifica penna di Antonio Pucci della *Dama del verzù* (d'ora in avanti solo *Dama*)¹.

La *Dama* è un cantare di tipo novellistico, probabilmente in 70 ottave, che riprende un poemetto francese anonimo in ottosillabi a rima baciata della metà del Duecento, la *Chastelaine de Vergi*. Rispetto al modello, che ebbe un notevole successo fra Due e Trecento nelle letterature europee², il cantare toscano si caratterizza «per modifiche e amplificazioni dell'intreccio che, pressoché inderogabilmente, finiscono col peggiorarlo sotto il rispetto logico»: la constatazione, di Manetti, ultima editrice della *Dama*, è nella sostanza condivisibile, ma merita qualche postilla³.

* Desidero ringraziare quanti, in varia misura, hanno contribuito a migliorare queste pagine: Marco Cursi, Giuseppe Patota, Sebastiano Roberto, Luca Serianni.

¹ Sulle difficoltà attributive di vedano almeno Inglese 1990, p. 103: «affini per maniera» ai cantari sicuramente pucciani (*Guerra tra' Fiorentini e' Pisani*, *Apollonio di Tiro*, *Bruto di Bertagna*, *Reina d'Oriente*, *Gismirante*, *Madonna Lionessa*) «risulterebbero altri poemetti anonimi, come la *Ponzela Gaia*, il *Bel Gherardino*, la *Donna del Vergiù*: ma la maniera di cui si ragiona è, appunto, assai povera di tratti individuali»; e Ciociola 1995, pp. 405-6: «L'«anonimato» – stilistico e tonale – di molta produzione pucciana solleva dunque, nella costituzione del corpus, delicati problemi attributivi». Ai sei cantari appena ricordati occorre ora aggiungere anche il cosiddetto *Cantare degli Otto Santi*, la cui paternità pucciana è stata persuasivamente dimostrata da Bettarini Bruni 2012 (cfr. qui la n. 33). Agli inizi del Novecento proprio al Pucci avevano attribuito la *Dama* i primi commentatori della leggenda, Lorenz 1909, pp. 33-34, e Bombe 1912, p. 4; attribuzione di lì a poco recisamente respinta sia da Levi 1914, pp. 77-78 sia da Catalano 1920, p. 163. A dire il vero, tanto le prime attribuzioni quanto le successive smentite appaiono affatto impressionistiche, non fondandosi su alcuna solida argomentazione.

² Rimando ad Angeli 1991, pp. 39-43. E si veda anche Levi 1914, p. 66: «Nonostante l'ingenuità di certi tratti e di certi accorgimenti dell'antico trovero, anzi forse per virtù di essa», il poemetto «apparve ed appare un vero capolavoro ed ebbe attraverso i secoli una fama sempre verde e viva. Non vi è, si può dire, che non citi, accanto ad Isotta e a Tristano, il nome del cavaliere e della castellana di Vergi». Quanto invece alla successiva fortuna del cantare, vd. Franceschetti 1984.

³ Cfr. Manetti 2002, p. 372, e prima Catalano 1920, p. 150: «il cantampanca, pur non rendendosi conto della squisita poesia che si sprigiona dal mirabile poemetto francese, ne ha seguito la trama, sgualeando nel rozzo cantare la delicata tela, e rimutando, quasi sempre in peggio, i particolari». Per un accurato confronto delle trame della *Chastelaine* e della *Dama* rimando ancora a Manetti 2002, pp. 372-77.

Intanto alcuni cambiamenti sono perfettamente in tono con «l'estrazione di attori, pubblico e teatri delle *performances* canterine»⁴, in cui, com'è noto, a contare è assai più *l'inventio* che la *dispositio*, la trovata a sorpresa piuttosto che la rigorosa concatenazione logica dei fatti. Si può spiegare così la presenza sia della cagnolina – espediente che permette gli incontri amorosi fra Guglielmo e la castellana – che mostra una «gestualità da animaletto ammaestrato da un artista di strada»⁵, sia della nana (al posto della *pucele* o *pucelette* della *Chastelaine*) che nel finale scopre il cadavere della protagonista suicida, «altro fenomeno da baraccone familiare ad autore e pubblico di piazza»⁶. In secondo luogo, alcune incongruenze potrebbero non essere veramente tali. Per esempio: a detta di Manetti, dacché nella *Dama* si legge che la castellana «d'altro marito l non si curava né volea diletto», «si fa così cadere fin dall'inizio il principale motivo della necessità di segretezza»⁷. In realtà, anche nel poemetto francese è perlomeno dubbio il riferimento a un marito (dove si deduce che la donna non sarebbe sposata), tanto che il *signor* che viene nominato al v. 708 («que talent n'ai d'ami avoi l qui ne soit du tout a l'onnor l et de moi et de mon signor») potrebbe essere identificato nel «signore per eccellenza e cioè il duca a cui la castellana deve rispetto e fedeltà»⁸. E ancora: nel cantare, diversamente da quel che accade nella *Chastelaine*, gli incontri amorosi fra la dama e Guglielmo non solo avvengono, ma sembrano anche consumarsi non al chiuso in una *zambra* del palazzo / castello, bensì *en plein air*, nel verziere. Ebbene, la novità della trama non sarebbe tanto assurda (come appare a Manetti) qualora la si metta in relazione con la pseudo-traduzione del titolo, dal toponimo *Vergy* del poemetto al *verzù* del cantare. In altre parole: sia nel titolo sia nella *fabula* della *Dama* il giardino verrebbe ad acquistare maggiore centralità come palcoscenico dei due amanti, altro elemento tipicamente canterino di sicura presa sul lettore / ascoltatore⁹. Infine direi che anche alcuni passaggi narrativi sono a ben vedere meno bruschi ed elementari di quanto possa apparire: così, per esempio, se è vero che nell'ultimo verso dell'ottava 43 Guglielmo «senza altro dire [...] invita il duca a seguirlo per veder con i suoi occhi»¹⁰ gli amplessi nel verziere, è altrettanto vero che ampio spazio (ottave 37-40 e 43) è riservato alla descrizione (sia

⁴ *Ibidem*, pp. 374-75.

⁵ *Ibidem*, p. 374.

⁶ *Ibidem*, p. 376.

⁷ *Ibidem*, p. 374.

⁸ Cfr. Angeli 1991, pp. 31-33.

⁹ L'innovazione della *Dama* andrà pure considerata alla luce dell'originale francese, dal momento che i vv. 390-8, che descrivono l'incontro fra la castellana e il cavaliere accompagnato di nascosto dal duca, appaiono «quanto mai confusi»: «in un primo tempo il cavaliere entra [in camera] e la castellana esce per poi, al v. 397, uscire di nuovo?» (Angeli 1991, p. 128).

¹⁰ Manetti 2002, p. 375.

pure non molto elaborata) del tormento del cavaliere, che si dibatte nella necessità di dover tradire l'amata o il signore. Tutto ciò, beninteso, senza voler minimamente negare «la maggior ricerca di tinte forti del cantare, il suo volere in esplicito [...] quello che nel poemetto francese è alluso, il suo abbreviare i tempi accavallando quasi le azioni»: tutte peculiarità che indicano «la fondamentale differenza di estrazione sociale tanto degli autori quanto del pubblico a cui si rivolgono»¹¹.

Altre innovazioni della *Dama* rispetto alla *Chastelaine* consistono nella presenza di referenti culturali che si sovrappongono al modello. È il caso del *Tristano Riccardiano*, dal quale probabilmente derivano sia il particolare delle tre partite a scacchi fra la duchessa e Guglielmo (su cui vd. più avanti) sia il riferimento a Bellicies (alla quale la dama si paragona), la fanciulla che si getta al collo di Tristano come impazzita, «non molto diversamente dalla duchessa» (anche qui vd. più avanti), e che infine si uccide con una spada «con tecnica non dissimile da quella della dama»¹². Ed è il caso, nel finale, dell'ottava 64, nella quale i cortigiani del duca, alla macabra vista degli amanti che si sono suicidati, evocano due celebri storie di amanti finite altrettanto tragicamente: quella di Paolo e Francesca del canto V dell'*Inferno* e quella degli ovidiani Piramo e Tisbe, protagonisti di un celebre cantare giunto fino a noi in quattro redazioni. Si osserverà come quelle del canterino non siano semplici citazioni letterarie dettate da sfoggio culturale, ma piuttosto le manifestazioni più evidenti di un preciso disegno, diciamo così, editoriale: come già ebbe a notare Catalano, l'autore della *Dama*, «pur seguendo la fonte nella sostanza del racconto», volle arricchire «il cantare di particolari attinti dalle storie più in voga» conformandolo «ai gusti del pubblico che doveva ascoltare la recitazione dell'opera sua»¹³. Riassumendo quanto detto sin qui, possiamo senz'altro affermare che sia le divergenze fra poemetto e cantare viste di sopra sia le contaminazioni letterarie della *Dama* appena ricordate sono certo ingredienti normali e anzi tipici del genere in questione e non possono quindi stupire in un esemplare novellistico tre-quattrocentesco o, meglio, trecentesco, se – come stiamo ipotizzando – il cantare in questione è opera di Pucci¹⁴.

¹¹ *Ibidem*, p. 376.

¹² *Ibidem*, p. 377.

¹³ Catalano 1920, p. 160. Come normalmente fa anche Pucci, il quale «affronta l'argomento con una viva sensibilità narrativa ed un gusto peculiare per il favoloso e il fantastico; accentua anzi i temi inverosimili con lo spirito lievemente ironico di chi vuol davvero stupire il suo candido uditorio» (Petrocchi 1990, p. 718).

¹⁴ A proposito dell'approccio alle fonti dei cantari, Sapegno osserva che «nel complesso il Pucci dovette rimaneggiare e ridurre con grande libertà i motivi che la tradizione leggendaria gli offriva» (Sapegno 1966, p. 392). E sulla tessitura dei modelli nella *Reina d'Oriente*, Motta-Robins hanno notato che, «sebbene forse accentuata dall'incompletezza delle nostre conoscenze [...], è probabile che questa sorta di contaminazione narrativa ci restituisca una delle cifre essenziali tanto della produzione

E veniamo proprio al problema della datazione della *Dama*. Due importanti testimonianze ci rivelano come le vicende della dama del verziere e di Guglielmo fossero già nell'immaginario collettivo, almeno in Toscana, verso la metà del Trecento. La prima si legge nella conclusione alla III giornata del *Decameron*, quando Dioneo e Fiammetta «cominciarono a cantare di messer Guiglielmo e della Dama del Vergiù, Filomena e Panfilo si diedono a giocare a scacchi»; laddove si noteranno tre fatti: 1) l'amante della castellana ha già ricevuto il battesimo (come nella *Dama*, mentre nel poemetto francese non viene mai chiamato per nome); 2) si è anche compiuto il passaggio nel titolo dal toponimo borgognone al *vergiù* 'verziere'; 3) il riferimento al gioco degli scacchi potrebbe essere stato influenzato dalla scena (presente, come abbiamo visto, nel cantare ma non nel poemetto) nella quale il cavaliere e la duchessa che cerca di sedurlo «fecion venir gli scacchi e lo scacchiere» (17.8) per giocare tre partite nella di lei camera da letto. La seconda testimonianza la si può ammirare nel ciclo di affreschi della camera nuziale al secondo piano di Palazzo Davanzati a Firenze. Secondo gli studi più recenti degli storici dell'arte, si ritiene che gli affreschi siano stati eseguiti da un pittore fiorentino dell'ambito di Andrea Bonaiuti alla metà circa del secolo XIV, probabilmente fra il 1350, anno delle nozze di Paolo Davizzi e Lisa degli Alberti, e il 1359, anno della morte dello sposo¹⁵. L'osservazione del ciclo pittorico, che copre l'intero perimetro della camera da letto, non lascia alcun dubbio sul fatto che l'artista abbia avuto come modello non la trama della *Chastelaine* ma quella della *Dama* o, più verosimilmente, come vedremo, di un anello intermedio fra i due testi: sono infatti non poche le immagini dipinte che rimandano a scene narrate nel cantare, assenti o difformi nell'archetipo francese. Vediamone alcune. Per cominciare, come aveva già rilevato Berti¹⁶, la scena più volte ricordata del gioco degli scacchi, una delle innovazioni del cantare (ott. 17-18) rispetto al poemetto. Quindi nella *Dama*, dopo che il cavaliere e la duchessa «ebon tre giuochi giocato» (18.1), la donna si getta sfacciatamente al collo di Guglielmo, «e abbracciandol gli baciò la gola, | e poi gli baciò cento volte il viso» (18.6-7): si tratta per l'appunto della scena raffigurata negli af-

canterina quanto della poetica pucciana» (Motta-Robins 2007, p. xx). Anzi, i due studiosi si sono spinti ad affermare come «la cifra più autentica e originale» di Pucci stia «proprio nella capacità di attingere a tasselli anche singoli delle diverse tradizioni, e di ricomporli in serie che finiscono con l'apparire come note pur in assenza di specifici antecedenti, in una sorta di "poetica della familiarità"» (*ibidem*, p. xxiv). Molto importanti per un discorso sulle fonti e sul loro uso nel Pucci canterino sono altresì i contributi di Bendinelli Predelli 2006, Motta 2006, Rabboni 2007.

¹⁵ Cfr. Proto Pisani 2009, p. 51, *Ead.* 2011, p. 52 e Vaccari 2011 con bibliografia precedente. Sembra dunque ormai superata la tesi di Wilson che ritiene, sulla scorta di Bombe, che gli affreschi siano stati realizzati per le nozze di Francesco Davizzi e Catelana degli Alberti nel 1395 (cfr. Wilson 2006, p. 382 e Bombe 1912).

¹⁶ Berti 1971, pp. 14-17.

freschi, in cui si vede la duchessa che abbraccia, baciandolo sulla guancia, un Guglielmo vistosamente imbarazzato e renitente; tutt'altra invece la situazione nella *Chastelaine*, ove la duchessa parla d'amore al cavaliere rimanendo nell'ipotetico, senza compromettersi troppo e senza alcun contatto fisico (si vedano i vv. 60-100). In un altro pannello del ciclo sono stati affrescati il duca coricato nel letto e la duchessa in piedi nuda che fa cenno di voler andar via, quasi fuggendo, proprio come nei versi della *Dama*: «Or volle il duca in quella notte stesso | colla duchessa sua donna dormire; | quando fu a'l letto, ella fuggì da esso | e levossi e voliesi rivestire, | giurando non dormir ma' più con esso» (51.1-5); laddove invece nei versi 562-68 della *Chastelaine* la duchessa è già coricata quando il marito la raggiunge, ed ella si ritira a un'estremità del talamo (senza però levarsi) fingendo di essere adirata e di non gradire che il duca giaccia con lei. Infine, già Levi¹⁷ aveva rilevato che mentre negli affreschi di Palazzo Davanzati la castellana in procinto di suicidarsi viene raffigurata con la spada nella mano destra e con la cagnolina nella sinistra proprio come nel cantare: «Dalla man destra ignuda avea la spada | e la cucciola dal sinistro braccio», 59.1-2; nella *Chastelaine* (vv. 829-33) si legge invece che la dama, accasciata su un letto, muore di crepacuore stringendosi le braccia al petto, in modo assai meno teatrale, senza spada e senza cagnolina. E la collazione potrebbe continuare. Per contro, Manetti ha scritto: «quanto agli affreschi, lo stesso Berti dice che “si vede appunto la Dama del Verziere che invita il cavaliere a seguirla nel castello custodito da un cane”, il che avviene nel poemetto francese, ma non nel cantare, dove assurdamente gli amanti restano nel verziere»¹⁸. Tuttavia se è vero che nella prima delle scene affrescate scorgiamo la dama che invita il cavaliere a seguirla, è però impossibile stabilire se ella stia indicando con le mani proprio l'interno del castello o più in generale il castello con il giardino, alludendo quindi agli incontri che potrebbero avvenire tanto in camera quanto nel verziere. Insomma, a me pare che l'analisi degli affreschi di Palazzo Davanzati non presenti alcuna prova certa che possa far escludere la loro discendenza direttamente dal cantare, ovvero – evenienza forse più probabile – da un anello intermedio fra la *Chastelaine* e la *Dama*, anello che sarebbe comunque assai più vicino, nella *fabula*, alla seconda che alla prima.

Altra questione affrontata da Manetti e strettamente collegata a quella della datazione è infatti l'ipotesi «che la *legghenda* o *storia* cui il canterino fa più volte riferimento (ai vv. 14 1; 31 2, oltretutto al plurale [*legghende*]; 65 4) sia non direttamente la *Chastelaine*, bensì una versione intermedia». Secondo la studiosa tale possibilità deriverebbe in particolare proprio dalle

¹⁷ Cfr. Levi 1914, p. 74.

¹⁸ Manetti 2002, pp. 371-72.

«nette opposizioni» e da «tutte quelle situazioni» emerse dal confronto delle trame del poemetto e del cantare di cui sopra¹⁹. A nostro parere vi è anche un'altra ragione per congetturare un testo intermedio (o più di un testo) fra i due poli della tradizione²⁰, ragione legata al problema, ovviamente aperto, dell'attribuzione: se la *Dama*, come fra poco proveremo a ipotizzare, è opera del banditore fiorentino, allora è impossibile che egli abbia attinto in prima persona al modello francese, dal momento che, almeno stando allo stadio attuale delle nostre conoscenze sulla cultura pucciana, non pare che egli conoscesse (almeno a sufficienza) altre lingue oltre a quella materna²¹. Ne consegue che se il *Decameron* e gli affreschi di Palazzo Davanzati (o perlomeno l'uno o gli altri) facessero già riferimento al testo della *Dama* – evenienza a mio parere non impossibile, in specie per i secondi alla luce di ciò che si è detto a proposito degli stretti rapporti figurativi tra il cantare e il fregio della camera nuziale –, allora esso sarebbe stato elaborato entro il 1359; se invece le due testimonianze trecentesche (o una delle due) si fossero ispirate a un anello intermedio (di qualunque tipo esso sia stato) fra la *Chastelaine* e la *Dama*, il 1359 costituirebbe il *terminus post quem* per la datazione del cantare. A tale proposito, può essere utile aprire qui una breve parentesi riguardo alla cronologia delle opere di Pucci, e della sua produzione canterina in particolare, di cui non sappiamo ancora a sufficienza: se infatti per alcuni cantari (*Reina d'Oriente*, cantari della *Guerra* tra Firenze e Pisa, *Cantare degli Otto Santi*) possiamo contare su datazioni più o meno certe e circoscritte²², per altri (specialmente quelli di argomento novellistico) dobbiamo accontentarci di indicazioni più ampie o poco sicure²³. Insomma, qualora la *Dama* fosse

¹⁹ Si veda Manetti 2002, risp. a p. 372 e 374.

²⁰ E poi: che tipo di testo o di testi? Scritto o orale? In prosa o in versi?

²¹ Fondamentali al riguardo gli studi di Varvaro 1957a, pp. LV-LVII e 1957b e Bettarini Bruni 1978. Più recenti e non meno importanti quelli di Wilson 1992, pp. 68-70, Robins 2000 e Cursi 2010 e 2014. A proposito dei non molti autografi di Pucci in confronto con la mole della produzione, Cursi parla di «natura monolingue – e dunque monografica – della sua formazione culturale» (Cursi 2013, p. 268).

²² Bettarini Bruni colloca dopo la metà degli anni Settanta sia la produzione poetica di argomento religioso sia il *Cantare degli Otto Santi* (Bettarini Bruni 2006, pp. 39 e sgg.). Cabani ritiene che i cantari della *Guerra* fra Pisa e Firenze (1362-1365) – che sarebbero «il primo esempio di epica storica contemporanea in ottava rima» – furono composti fra il 1364 e il 1369 (Cabani 2006, p. 76). Secondo Motta «alcuni indizi inducono a collocare» la *Reina d'Oriente* «fra la metà degli anni '60 e la fine dei '70» (Motta 2006, pp. 227-28); ma Motta-Robins ne fissano il *terminus ante quem* al 1375, stante una lettera del mercante Lorenzo Simoni nella quale viene citata la «storia della Regina d'Oriente» (Motta-Robins 2007, p. xvii).

²³ Bettarini Bruni, a proposito del «problema cronologico relativo all'attività canterina» di Pucci, ipotizza una «datazione dopo il giro di boa della metà del secolo» e che «il Pucci in anni posteriori al 1350 guardasse alla poesia canterina come alternativa non ancora affermata a interpretare i canoni di una letteratura accessibile a un pubblico più vasto» (Bettarini Bruni 1984, p. 153). In tempi più vicini a noi Motta-Robins osservano: «visto ciò che sappiamo della carriera di Pucci, c'è ragione di associare i suoi cantari al periodo che va dal 1349 al 1369 quando, ricoprendo i posti di banditore e ap-

veramente di Pucci, e indipendentemente da un'eventuale fonte intermedia, a nostro parere comunque molto probabile, la questione della datazione, se le cose stanno come le abbiamo descritte, rimarrebbe *sub iudice*.

Prima di passare alla proposta di attribuzione pucciana della *Dama*, è necessario descrivere brevemente la tradizione del testo²⁴. Quattro i manoscritti giunti fino a noi (oltre a un quinto assai lacunoso e corrotto), due dei quali di colorito pisano: il Bigazzi 213 della Moreniana in 68 ottave (B) e il Riccardiano 2733 esemplato nel 1481 da Fruosino da Verrazzano in Pisa in 69 ottave (R). Gli altri due testimoni sono conservati presso la Biblioteca Nazionale di Firenze: il Magliabechiano VII. 107 in 65 ottave (M) e il Magliabechiano VII. 1298 (già Med. Palat. 413) in 68 ottave (M¹). Su quest'ultimo codice si basa l'edizione critica di Roberta Manetti: «la scelta del manoscritto base [...] si giustifica col fatto che il ms. M¹, pur mancante, come B, di due ottave (in totale il cantare ne conterebbe 70), fornisce nel complesso il testo più scorrevole e presumibilmente meno viziato nella forma; nessun aiuto viene dalla cronologia dei manoscritti, tutti riferibili alla seconda metà del '400»²⁵. La tradizione si rivela bipartita (dal subarchetipo α discendono M¹ e B, da β , M ed R) e fortemente alterata, come dimostra il fatto che in più punti è ipotizzabile un archetipo già guasto e lacunoso²⁶.

Stante codesta situazione testuale, appare ancor più difficile sottoscrivere le riserve su una eventuale attribuzione del cantare a Pucci espresse sia da Levi: «l'autore [...] era un cantastorie rozzo ed incolto, perché la fattura del verso è assai sciatta e la poesia è senza finezza e senz'arte»²⁷, sia da Catalano: «È impossibile ritenere la *Dama del Verzù* opera del fecondo rimatore fiorentino, perché l'arte del Pucci, come appare dai numerosi poemetti di materia leggendaria che sicuramente gli appartengono, è di ben altra levatura e fi-

provatore del comune di Firenze, e praticando un ruolo semi-ufficiale di *dicitor* civico, dovrebbe essere stato più coinvolto nella realizzazione di spettacoli pubblici» (Motta-Robins 2007, pp. xvii-xviii). Secondo Limacher Riebold, poiché alcuni componimenti nella prima parte dell'importante codice apografo, ora conservato alla Biblioteca Nazionale di Firenze, Nuovi Acquisti 333, e «la cui stesura pare ormai accertato che fosse avvenuta sotto la sorveglianza dell'autore», possono essere datati alla seconda metà degli anni Sessanta (*Cantare della guerra fra Firenze e Pisa*, il *Contrasto delle donne*, la canzone *O lucchesi pregiati*), «si può quindi presupporre che anche i cantari [segnatamente, e nell'ordine del manoscritto, *Reina d'Oriente*, *Bruto di Bertagna*, *Apollonio di Tiro*, *Madonna Leonessa*] vadano collocati nello stesso periodo» (Limacher Riebold 2007, pp. 195-97): ma appunto di presupposizione si tratta.

²⁴ Su cui vedi Manetti 2002, pp. 908-12.

²⁵ *Ibidem*, p. 910.

²⁶ La ricostruzione stemmatica è di Manetti (*Ibidem*, p. 912). Già Catalano, che non conosceva M¹, osservava che il cantare «ci è stato tramandato in uno stato pietoso» (Catalano 1920, p. 171; la sua ed. si fonda su M). E si potrebbe allora estendere anche alla fattispecie della *Dama* il commento di Bettarini Bruni a proposito della tradizione del *Cantare degli Otto Santi* (che però è arrivato sino a noi in copia unica): «Probabilmente l'interesse catalizzato sul contenuto spiega la corritività della trasmissione e il deterioramento precoce del testo» (Bettarini Bruni 2012, p. 121).

²⁷ Levi 1914, p. 78.

nezza che quella rozza e ingenua dell'anonimo cantampanca»²⁸. Intanto, pur con tutta la generosità possibile e immaginabile, non è facile ravvisare una certa «levatura e finezza» (se non per sprazzi) nei versi canterini di Pucci. Semmai gli studiosi hanno giustamente parlato – sia, in generale, per tutta l'opera poetica pucciana sia, in particolare, per quella canterina – di una «estesissima, spesso corriva, produzione» e di «mescidanza tematico-stilistica dagli esiti spesso incònditi»²⁹, nonché di uno stile «facile e abbondante, ma pur frettoloso e trascurato [...]»; quasi una sorta di poesia che non ha ancor ritrovato la sua forma»³⁰. Se ciò vale, come vale, per l'arte poetica tutta di Pucci, allora potrà valere ancor più per un suo (ipotetico) cantare giunto fino a noi in una veste assai sciupata.

Vogliamo dire, per essere più concreti, che altri cantari pucciani di tipo novellistico contengono in abbondanza quegli ingredienti poveri – in gran parte (impossibile da quantificare) ovviamente imputabili alla tradizione – che, presenti anche nella *Dama*, potrebbero aver motivato in qualche misura i commenti dei vari Levi e Catalano. Se prendiamo il cantare in 49 ottave della *Madonna Leonessa* (ma il discorso vale anche per il *Gismirante*, il *Bruto*, ecc.)³¹, vi ritroviamo, per esempio, molte ripetizioni entro le ottave o addirittura entro il verso (23.7-8; 24.3-4 e 6-7; 48.1, ecc.). D'altro canto, si noterà che alcune ripetizioni della *Dama* sembrano discendere da lezioni singolari di M¹. Per esempio: la ripetizione di *morti* (anche se con diverso significato) in «per far de' corpi morti aspra vendetta | che s'eran morti per la sua malizia» di M¹ deriva dall'innovazione *corpi morti aspra* contro *corpi nobile* della restante tradizione³²; la duplicazione del verbo *danzare* in 67.4-5 («con altre donne ed in sala danzava; | così danzando le tolse la vita») è generata sempre da innovazione di M¹, laddove la restante tradizione reca *ballava* (peraltro in rima ricca: *gallava* : *ballava* : *fallava*). Se poi vogliamo guardare alla compagine metrico-ritmica, anche le varie asprezze e irregolarità della *Dama* le rinveniamo nella tradizione dei cantari pucciani: penso ai versi ipermetri o ipometri (per esempio: «Tutto quel giorno cavalcò con disio»; «e po' si nascose da l'un canto» in *Gismirante* l.8.5 e l.27.5); alle frequenti dialefi

²⁸ Catalano 1920, p. 163.

²⁹ Ciociola 1995, p. 403.

³⁰ Sapegno 1966, p. 397. E si legga anche quanto ha scritto Cabani ad altro proposito: «Nella produzione di Antonio Pucci la riscrittura versificata di testi altrui ha un rilievo tale da essere quasi il tratto distintivo, il marchio di riconoscimento dell'artista: un artista – ma forse sarebbe meglio definirlo un artigiano – che, come notava Alberto Varvaro, è costituzionalmente un mediatore di cose altrui» (Cabani 2007, pp. 81-82).

³¹ Queste le abbreviazioni usate per le opere di Pucci più citate: *Reina d'Oriente* = *Reina*; *Bruto di Bertagna* = *Bruto*; *Madonna Leonessa* = *Madonna*; *Apollonio di Tiro* = *Apollonio*; *Guerra tra' Fiorentini e' Pisani* = *Guerra*; *Guerra degli Otto Santi* = *Santi*; *Libro di varie storie* = *Libro* (oltre a *Gismirante*, *Centiloquio*, *Rime*).

³² Manetti 2002, p. 404, n. ai vv. 66.5-6.

(come in «che' i llor vita' e' no l'ebber tali»; «ognendì andava' a rappresentarsi» di *Madonna* 28.4 e 31.6). E anche qui si osservi come diverse forzature metriche dell'ed. Manetti della *Dama* derivino da lezioni tipiche di M¹: per esempio, a 1.6 «di nobil legnaggio e grande affare» raggiungerebbe la misura richiesta a patto di una forte dialefe, a meno che non si emendi in *nobile* (come fa l'editrice) anche sulla scorta della restante tradizione; a 4.4 «ch'era più bella che un fior di rama»: altra dialefe risultante da innovazione singolare³³.

Se finora si è indugiato, a mo' di *pars destruens*, a ridimensionare taluni aspetti che potrebbero inibire un'eventuale attribuzione della *Dama* a Pucci, è giunto il momento di dire con quali argomenti si propone qui un tale riconoscimento di paternità. L'indagine è stata condotta essenzialmente su base intertestuale, prendendo in esame, per ovvie ragioni, quasi esclusivamente (tranne nel caso della forma *zambra*) parole e sintagmi protetti dalla rima. Naturalmente non ci nascondiamo, come dicevamo in apertura, l'evidenza che un siffatto terreno di ricerca sia alquanto impervio, date le caratteristiche formulari e ripetitive tipiche del genere in questione; e tuttavia la quantità e talora la qualità dei riscontri addotti ci appaiono degne di una qualche attenzione.

Utilizzando come termine di confronto gli archivi elettronici di *OVI*, *Biblt* e *LIZ*, si sono per prima cosa individuati singoli rimanti, sintagmi in rima e serie rimiche ad alto coefficiente (diciamo così) di eccezionalità che ricorrono in altre opere di Pucci e non compaiono mai o compaiono rarissimamente altrove. Precisiamo che le esemplificazioni che seguiranno non sono esaustive, essendo il frutto di una selezione di quelle consonanze intertestuali che ci sono sembrate più probanti³⁴.

storia novella 1.3 («e dir per versi una storia novella») è sintagma che in tutto l'*OVI*, nella *Biblt* e nella *LIZ* ricorre solo una volta (sempre in rima) nel *Gismirante* (1.1.7: «i' vi dirò d'una storia novella, l'«che» forse mai no-l'udiste sì bella»). E cfr. anche *Bruto* 1.7-8:

³³ Varranno allora anche per il nostro discorso attributivo sulla *Dama* (con la sola differenza che qui, come si è detto, siamo in presenza di una tradizione pluritestimoniale) le riflessioni che Bettarini Bruni ha elaborato a proposito del recente riconoscimento pucciano (peraltro anticipato in Bettarini Bruni 2006, pp. 52 e sgg.) del *Cantare degli Otto Santi*, di cui la studiosa ricorda la generale «svalutazione [...] da parte di tutti [i] lettori moderni [...]», fino all'editore più recente, Armando Balduino, che scrive della «rozza fattura» delle ottave. Tale disistima non è priva di conseguenze: rischia di essere un freno pregiudiziale per qualsivoglia impegno attributivo e soprattutto giustifica l'inerzia verso l'unico testimone che pure può avere qualche responsabilità nel merito della lezione» (Bettarini Bruni 2012, p. 116).

³⁴ In aggiunta alla banca dati dell'*OVI*, si è fatto ricorso anche a quelle della *Biblt* e *LIZ* per sondare l'eventuale circolazione delle forme indagate fra Quattro e Cinquecento in particolare nei poemi cavallereschi. Tutte le citazioni pucciane provenienti dall'archivio elettronico dell'*OVI* sono state ricontrollate, ove possibile, su edizioni critiche più recenti e affidabili; ciò vale in particolare per i cantari *Apollonio*, *Gismirante*, *Bruto*, *Madonna* e *Reina*, per i quali disponiamo delle edizioni rispettivamente di Rabboni 1996, Zabagli 2002, Benucci 2002a, Benucci 2002b e Motta-Robins 2007. Peraltro sia per il *Centiloquio* sia per altre opere di Pucci dobbiamo ancora servirci delle edizioni settecentesche di Ildefonso di San Luigi.

«ch'io vi dirò una canzon novella, l che forse mai l'odiste sì bella» (*canzon novella* in *OVI*, *Bibl* e *LIZ* ricorre solo altre due volte: in una canzone di Monte Andrea e in una di Sacchetti sempre in rima; cui si aggiungano tre *canzonetta novella* nella poesia siculo-toscana).

palazzo : *brazzo* : *sollazzo* 17.2-6 («prese messer Guglielmo per lo braccio») e ancora *palazzo* : *brazzo* 54.7-8 («e nel giardin tener l'un l'altro in braccio»). In tutto l'*OVI* ci sono 3 sole occorrenze della forma non toscana *brazzo* in testi toscani, di cui uno nelle *Rime* di Pucci, *brazzo* : *spazzo*, nella locuzione *in braccio* («tener la mi vorrò nel letto in braccio») che ricorre nel secondo esempio della *Dama*. Per il resto troviamo *brazzo* in prosa nella *Composizione* di Ristoro d'Arezzo e *brazza* non in rima in Sacchetti, *La battaglia* (1353). E cfr. *TLIO* s.v. *braccio*¹ e *LEI* s.v. *brac(c)hium*.

dubbio : *bubbio* : *subbio* 43.2-6 («e'l suo fresco color diventò bubbio» 'scurò, cupo'). Nell'*OVI* si ricavano solo 6 esempi in tutto in testi toscani di *bub(b)io*, due dei quali si trovano in rima (con *dubbio*) nel *Centiloquio*: *Gubbio* : *dubbio* : *bubbio* e *Gubbio* : *bubbio* : *dubbio*. Per il resto, si ha una sola attestazione in poesia in Monte Andrea, *Rime* (*dubio* : *bubio* 'buio, cupo') e 3 esempi (sempre in riferimento al colore) nella *Pratica della mercatura* di Francesco Balducci Pegolotti.

Nella quarta *Crusca*, nel *GDLI* e nel *TLIO* la voce non è registrata. Nel TB s.v. *bùbbio* (agg.) vengono citati i due ess. del *Centiloquio*: «Voce antica e strana, forse per la rima, invece di *Bujo*». Secondo il *LEI*, che lo accosta al catalano *brifol* 'scurò, selvatico, di cattivo umore' e 'fosco di colore', *bubbio* deriverebbe dall'agg. *būbulus* (cfr. anche *GAFL*, 17.III).

A ciò si aggiunga che anche la forma *subbio* ('legno su cui si avvolge la tela': cfr. *GDLI*; manca nel *TLIO*) è rarissima nei testi poetici antichi. Ecco i risultati dell'*OVI*: un *subbio* in rima (con *dubbio*) nel *Canzoniere*, uno non in rima nei *Trionfi*, uno in rima (con *dubbio*) in un sonetto caudato anonimo del 1376 e un *subbio* : *Agubbio* : *dubbio* nel *Centiloquio* (qui *subbio* compare nel verso «Così riman questa materia in subbio», col significato di 'non trattato'). La forma si trova in rima con *dubbio* nel *Morgante* e nella *Conquistata*.

Magna : *magagna* 6.7-8. Nel *Centiloquio* la rima *Magna* : *magagna* compare ben dieci volte; e cinque volte *magagna* è in rima con altre parole. Inoltre *magagna* compare in rima due volte nell'*Apollonio*, una volta nel *Bruto* e una volta nella *Guerra*. La voce ricorre più volte nel *Morgante* (tre volte anche in rima con *magna*) e nell'*Innamorato*.

oltraggio : *dannaggio* 26.7-8 e 51.7-8 è rima attestata nell'*OVI* con tre occorrenze nel *Centiloquio* e una nel *Novello Serminese* di Pucci³⁵. Per il resto, pur essendo il francesismo *dan(n)aggio* (cfr. anche *TLIO* s.v.) parola molto sfruttata in rima (per esempio in Guittone), troviamo solo cinque occorrenze in coppia con *oltraggio* (in Chiaro Davanzati, nel *Dittamondo* di Fazio degli Uberti, nelle rime del *Decameron*, in Franco Sacchetti). La rima *oltraggio* : *dannaggio* è alquanto rara anche nei secoli successivi: ricorre una volta nella *Spagna*³⁶, una volta nel *Morgante* e quattro volte nell'*Innamorato*.

palafreni 28.7 («e farne quarti a quattro palafreni l dalla inforcatura infino alle reni!»).

³⁵ A queste si può aggiungere un'altra ancora pucciana, che ricaviamo da Bettarini Bruni 2006, p. 43, in un sonetto caudato dei *Vangeli della quaresima* (*oltraggio* : *vantaggio* : *dannaggio*).

³⁶ Preferiamo considerare prudenzialmente la *Spagna* del secolo XV anziché XIV sulla scorta di Dionisotti 1959, pp. 218 e sgg..

Palafreno, -i in rima è rarissimo. Il plurale *palafreni* compare in testi poetici toscani (dati *OVI*) una volta nel *Centiloquio* e una volta nella *Reina* (in cui c'è anche un *palafreno* sempre in rima); ancora in Pucci, ma non in rima: un *palafren* e *palafreno* nel *Centiloquio*, due *palafren* nella *Madonna*; un *palafreni* nel *Libro*. Per il resto *palafreni* ricorre in rima in casi isolati, nella *Commedia* e in un componimento per musica trecentesco; nei testi quattrocenteschi in Burchiello, nella *Spagna* e nell'*Innamorato*; più frequente invece *palafreno* in rima (nel *Morgante*, nell'*Innamorato*, nel *Furioso*, nel *Rinaldo* di Tasso).

Si osservi, soprattutto, che nelle ottave del *Contrasto delle donne* Pucci usa una volta (dentro il verso) il sintagma *a quattro palafreni* del nostro cantare: «Fedra vaga d'Ippolito, mi pare, l perché seguir non volle il suo amore, l al padre disse: “El mi volle sforzare!” l Ond'egli il fe' pigliare, e con furore l a quattro palafreni il fe' squartare, l ch'era degli altri cavalieri il fiore. l Se tu scusassi femmina sì fella, l saresti degno di morte com'ella» (st. 27). Ebbene, si tratta della medesima pena «comminata al traditore Gano nella *Chanson de Roland*»³⁷, richiesta anche dalla duchessa per Guglielmo nella *Dama*, con tanto di *sforzare* in rima con *squartare*: «Ancor mi fece più oltraggio assai: l contro a mia voglia mi volle sforzare, l e i stracciommi drappi, fregi e vai, l e poco mi valea merzé chiamare; l onde per questo non sarò giammai l allegra, s'io nol veggio squartare l e farne quarti a quattro palafreni l dalla inforcatura infino alle reni!».

rocchi 32.6 (*occhi* : *sciocchi* : *rocchi*) nel significato di 'pezzi' («chi gl'avessi tagliati tutti a rochi»; cfr. *GDLI* s.v. *rocchio*) compare due volte (dati *OVI*) in altri testi in versi di Pucci nella locuzione *fare rochi* 'fare a pezzi, diroccare, distruggere': una volta nel *Centiloquio* («e quella Terra tanto fu percossa l la notte, e l giorno da molti trabocchi, l che s'arrendèr non veggendo riscossa, l forte piangendo col cuore, e con gli occhi l furon prigion con danno, e con vergogna, l e di tutto il Castel fu fatto rochi»: V, terz. 76-7), e una volta nella *Guerra* («La gente del Castel poco curava l l'oste di fuor; ma bene erano sciocchi; l e l Capitan fe cominciar la cava, l e dirizzar manganelle, e trabocchi, l e da più parti dentro bolcionava l sì che delle lor case facien rochi; l non so, come s'avien dentro dottanza, l ma di fuor poco ne facien sembianza»: IV, ott. 22). Per il resto, in tutto l'*OVI* *rocchi* in rima compare solo una volta nella *Commedia*, con altro significato ('spuntone') rispetto agli esempi di Pucci e della *Dama*, ma in una serie rimica (*occhi* : *rocchi* : *sciocchi*) che è esattamente quella della *Dama*; si aggiunga che *fare rochi* compare in rima nella *Giostra* del Pulci e nel *Morgante*.

me ne spaccio 59.4 'provvedo subito' in rima (*braccio* : *spaccio* : *saccio*; da *spacciare* nel significato originario di 'compiere un lavoro, sbrigare una faccenda', ecc.: cfr. *GDLI* s.v. *spacciare*¹). Risultati *OVI* di *spaccio* in rima: *me ne spaccio* (*braccio* : *spaccio* : *avaccio*) nel *Filostrato*; *da te mi spaccio* (*braccio* : *faccio* : *spaccio*) nel cantare della *Morte di Tristano* (redaz. Magliabechiana). Nel *Centiloquio* non solo il rimante *spaccio* compare ben 4 volte, ma in un caso ha il medesimo valore della *Dama* e identica catena rimica (*braccio* : *me ne spaccio* : *saccio*; negli altri tre esempi *spaccio* è sempre sostantivo: *migliaccio* : *spaccio* : *braccio*, *avaccio* : *ghiaccio* : *spaccio* e *spaccio* : *Piumaccio* : *avaccio*).

crimine : *Rimine* 64.7-8. Nel *Centiloquio* si hanno ben due rime sdruciole identiche a quelle della *Dama*: *Rimine* : *crimine* : *stimine* ('ne stimi') e *Rimine* : *estimine* : *crimine*³⁸.

³⁷ Manetti 2002, p. 389.

³⁸ Cabani 2007, p. 88 n. 16 osserva che nel *Centiloquio* «sono numerose le serie sdruciole, spesso associate a toponimi».

In tutto l'*OVI*, nella *Biblt* e nella *LIZ* si ha un solo *crimine* e *crimini* in rima: *crimine* : *vimine* in una canzone (a. 1369) di Ciano del Borgo a San Sepolcro e *limini* : *crimini* : *simini* nelle *Rime* di Beccari (in un componimento in terza rima non presente nell'ed. Manetti dell'*OVI*).

aspra vendetta 66.6 (in rima) è sintagma rarissimo in testi poetici due-trecenteschi (dati *OVI*) e sempre in rima: una volta nell'*Ameto* (Boccaccio usa un'altra volta l'espressione in prosa, nel *Filocolo*), una nel *Centiloquio* (e altre due, sempre in rima, della variante *asprissima vendetta*), e ben due nella *Reina*. Per il Quattro-Cinquecento *aspra vendetta* ha occorrenze, fra l'altro, nel *Morgante* e nell'*Innamorato*.

gallava 67.2 (*gallava* : *danzava* : *fallava*). Il verbo *gallare* – denominale da *gallo* nel senso di 'gioire intensamente, esultare': cfr. *TLIO* s.v. *gallare*² – è rarissimo. Nell'*OVI* troviamo un *gallo* in rima in Galletto Pisano e uno in rima in Fazio degli Uberti, *Rime*³⁹; un terzo esempio ancora in rima si ha nel *Gismirante* (viene registrato per la locuzione *gallare d'allegrezza*, che ritornerà nella *Spagna* e nel *Morgante*): «Veggendola, egli d'allegrezza galla» (in rima con *stalla* e *farfalla*). Nella *Commedia* Dante usa due volte il verbo *gallare*: in *Inf.* XXI 57 (*balli* : *vassalli* : *galli*) nel senso di 'rimanere a galla' (cfr. *TLIO* s.v. *gallare*¹) e in *Purg.* X 127 (*galla* in rima con *farfalla* e *falla*) col valore di 'insuperbire' (con facile estensione figurata dal primo significato). Si potrebbe ipotizzare che il *gallo* del *Gismirante* derivi, pure semanticamente, da quello dantesco del *Purgatorio*, con il quale condivide altresì il rimante *farfalla*.

Un secondo gruppo di riscontri è costituito da singole voci e rimanti, serie rimiche e sintagmi in rima che ricorrono (più o meno) spesso in varie opere di Pucci e che compaiono anche in altri autori: sovente si tratta o di modelli di riferimento fondamentali per Pucci – Dante⁴⁰ e Boccaccio⁴¹ su tutti – o di

³⁹ Cfr. Lorenzi 2013, p. 344, con ulteriore bibliografia, che chiosa il verbo come 'esulto, gioisco'.

⁴⁰ Sulla fortissima influenza di Dante su Pucci è fondamentale Varvaro, il quale, a proposito della presenza dantesca nel *Libro* autografo, scrive: «La lettura dantesca del Pucci è, se mai altra, una lettura delle belle favole della *Divina Commedia*. Dante è per lui un'enciclopedia mitologica e nei suoi versi ogni leggenda si riassume ed atteggia in modo esemplare [...]. Proprio in un così modesto lettore la *Commedia* riacquista nel Trecento quel suo valore fondamentalmente figurativo che era stato obliato» (Varvaro 1957c, pp. 384-88, in part. pp. 386-87). Molto importanti anche Abardo 1984 e Cursi 2014 e 2015, che ha riconosciuto la mano di Pucci in un manoscritto della *Commedia* (ms. 44 F 26 della Biblioteca dell'Accademia dei Lincei e Corsiniana di Roma) e negli *Argomenti* all'*Inferno* che la precedono.

⁴¹ Fra i «corrispondenti» letterari di Pucci quello «di gran lunga più autorevole è naturalmente Boccaccio» (Ciociola 1995, p. 407). Di «disponibilità al riuso intertestuale [...] degli *auctores* Dante e Boccaccio» nella *Reina* parlano Motta-Robins 2007, p. xxiii. Molto interessante, riguardo alla cultura poetica del banditore fiorentino, è il ms. Riccardiano 1050, nelle cui prime 85 cc. (riconosciute come autografe di Pucci da Bettarini Bruni 1978) egli ha messo assieme una silloge poetica che va da Dante e Cavalcanti fino ai contemporanei, nella quale «particolarmente pressante è l'ipoteca boccaccesca», con la serie *Trattatello, Vita nova*, canzoni di Dante, «qui completata dalla presenza delle poesie petrarchesche, con richiamo inevitabile alla silloge chigiana [Chigiano L.V.176 autografo di Boccaccio]» (*ibidem*, pp. 194-95 e n. 1). Infine, su una possibile influenza di Boccaccio su Pucci anche a livello di *mise en page* nell'esemplare della *Commedia* di cui alla n. precedente, cfr. Cursi 2014, pp. 75-76, e 2015, pp. 102-3).

autori del proprio *côté* culturale: Fazio degli Uberti e Franco Sacchetti⁴² principalmente (senza dimenticare altre autorità certo lette e metabolizzate dal nostro, come Brunetto Latini⁴³, Jacopo Alighieri⁴⁴, Cecco d'Ascoli⁴⁵ e Petrarca⁴⁶). E si sarà notato come i nomi testé evocati siano anche quasi sempre gli stessi delle più rare allegazioni precedenti (mi riferisco in particolare a Dante, Boccaccio, Fazio e Sacchetti):

arnese 3.5 («ricco d'argento, possessioni e arnese») e 69.3 («tolse cavalier', tesoro e arnese»). Nei testi in versi di Pucci si registrano ben 60 occorrenze, di cui 40 in rima (e si noti che la parola ricorre, fra l'altro, in cinque dei sette cantari a lui attribuiti, a eccezione di *Madonna* e *Santi*). Spicca in particolare il *Centiloquio*, con 6 *arnese* (4 in rima) e 38 *arnesi* (26 in rima). Si aggiunga che nel *Centiloquio* compaiono anche due versi con la parola in rima al termine di serie enumerative a tre o più elementi, come nei due esempi della *Dama*: «con lor forza, arme, cavagli, ed arnese», «la Corona, e 'l manto, e gli altri arnesi». Per il resto, nel regesto dei testi poetici dell'*OVI*, pur essendo il vocabolo presente in modo diffuso, il numero di occorrenze per autore è sempre limitato a poche unità.

tenitorio 5.8 in rima con *trapassoro*. In realtà nell'ed. Manetti 2002, p. 380 troviamo la lezione *tesoro* («lasciarono un grande e un ricco tesoro» 5.8), che viene però considerata «alquanto sospetta, parendo forse *difficilior* il sostantivo in rima in β; certo autentico anche il pronome dativo (*lassorli um grande e um riccho tezero* B, *sigli lasarono un riccho tenitorio* R, *sille lassaro un richo tenitorio* M)». Legge *tenitorio* l'ed. di Catalano 1920.

In Pucci la voce è in rima anche nel serventese *Nuovo lamento di pietà rimato*, nella ballata *O lucchesi pregiati*, cinque volte nel *Centiloquio* e una volta nella *Guerra* (una volta anche in prosa nel *Libro*). Nell'*OVI tenitorio* ha solo 25 occorrenze e più frequente è *tenitorio* (46 occorrenze): entrambe le forme sono documentate soprattutto in testi di carattere pratico. Invece in poesia sono rarissime e sempre in rima (un esempio, fra l'altro, nel *Ninfale*, due nelle *Rime* di Sacchetti e uno nella *Leggenda di santo Giosafà* di Neri Pagliaresi)⁴⁷.

⁴² Entrambi ben presenti (insieme al fratello di Franco, Giannozzo) nel Riccardiano 1050. Ricorda Ciociola che «Franco Sacchetti è certo il più congeniale dei corrispondenti di Antonio, protagonista della nov. CLXXV del *Trecentonovelle*, dal banditore quasi commissionata» (Ciociola 1995, pp. 406-7).

⁴³ Cursi ha riconosciuto nel Magliabechiano VII 1052 della Biblioteca Nazionale di Firenze un nuovo manoscritto autografo di Antonio Pucci: si tratta di un tipico libro da bisaccia (membranaceo e di piccolo formato), «presumibilmente destinato ad un uso privato» (Cursi 2010, p. 173), che contiene il *Tesoretto* (cc. 2r-81v) e il *Favolello* (cc. 82r-85v) di Brunetto.

⁴⁴ Abardo ha mostrato, per esempio, che le chiose di Jacopo hanno rapporti sicuri con i materiali danteschi del *Libro* autografo (Abardo 1984, p. 4).

⁴⁵ Autore molto letto e assorbito dal nostro: cfr. Ciociola 1995, p. 404 e soprattutto Ciociola 1978, pp. 103-8. Ha osservato giustamente Varvaro a proposito del *Libro*: «Potremmo chiederci come possa il Pucci dividere il suo interesse fra Dante e Cecco, non solo poeticamente agli antipodi, ma persino violentemente contrapposti dalla polemica di Cecco stesso. Il Pucci ci risponderebbe certo con la stessa benevola, semplice incoerenza che già riscontrammo. In fondo, l'ape non sta a discutere da quali fiori trarre i suoi succhi» (Varvaro 1957c, p. 388).

⁴⁶ Se paragonata alla prima e alla terza, la seconda Corona – comunque ben presente nel Riccardiano 1050 – si rivela senza dubbio (e non potrebbe essere altrimenti) assai meno influente nell'universo poetico pucciano.

⁴⁷ Motta-Robins 2007, p. xxiii, all'interno «dell'universo narrativo contemporaneo» che ha influenzato la *Reina* collocano anche i cantari religiosi popolari dei senesi Niccolò Cicerchia e Neri Pagliaresi, i cui nomi non a caso verranno spesso richiamati nelle pagine seguenti.

zambra 17.5, 22.8, 46.2, 50.8, 55.4, 63.5, 67.3 (sempre dentro il verso). Nei testi in versi fino alla fine del Trecento dell'*OVI* *zambra* è attestato solo al singolare, comunque non frequente (18 occorrenze in totale) e diffuso⁴⁸. Nelle opere poetiche di Pucci *zambra* (mai *zambre*) ricorre ben 16 volte, sempre all'interno del verso⁴⁹: 1 *Centiloquio*, 1 *Contrasto delle donne*, 1 *Madonna*, 4 *Reina*, 7 *Apollonio*, 2 *Rime*. La forma sarà poi ricorrente nella *Spagna*, nel *Morgante* e nell'*Innamorato*.

bianco / nero: «El duca savio chiaramente vede l come si vede il bianco dallo nero» 29.1-2: l'espressione in rima richiama, pur con sfumature differenti di senso, esempi pucciani nel *Centiloquio* («Mondan diletto non vuol dire cavelle, l che 'l mondo mostra il bianco per lo nero», XLI, terz. 98), nel *Gismirante* («Sì come uom che di malizia ha manto, l le fe' vedere il bianco per lo nero», II.12.5-6) e nel componimento *Al nome di Colui ch'è sommo bene* («e bianco per lo nero l m'era mostrato», vv. 143-4). Si può segnalare in precedenza nei testi poetici solo un esempio nelle rime di Cecco Angiolieri («che potrebb' anzi far del bianco nero») e un altro in quelle di Francesco di Vannozzo («che 'l non discerne mai bianco da nero»), con un uso metaforico dell'accostamento fra i due colori e con *nero* in rima. Per altre espressioni costruite sull'accostamento dei due colori nell'italiano antico, cfr. *TLIO* s.v. *bianco*. Nei testi poetici quattro-cinquecenteschi della *LIZ* troviamo solo due esempi nel *Morgante* («al qual non può mostrar bianco per nero»; «e ciò ch'è bianco gli pareva nero») e altrettanti nel *Furioso* (ma con inversione dei colori: «se non vi vuol mostrar nero per bianco»; «perché non discernea il nero dal bianco»).

mentitore 34.7 in rima: in tutto l'*OVI* compare in poesia solo 4 volte e sempre in rima: un'occorrenza nel *Fiore*, una nel *Ninfale*, una in una canzone di dubbia attribuzione boccacciana⁵⁰ e una infine in un sonetto caudato di Pucci, *Il giovane che vuole avere onore*, 8: «cortese e largo sia e imprendente l d'ogni bontà e non sia mentitore».

non fina 46.5 'non si ferma' – cfr. *GDLI* s.v. e *TLIO* s.v. *finare*¹ – è attestato in rima per tre volte nel *Centiloquio*, alle quali va aggiunto un *fina* rimante nella *Reina*. Per il resto, nei testi poetici dell'*OVI* le occorrenze in rima del sintagma sono in tutto 11 (tra cui Neri Pagliaresi, Fazio degli Uberti, il cantare della *Morte di Tristano*, Cecco d'Ascoli).

oro di lista 48.3 in rima (*trista : lista : vista*; «quella che lucie più ch'oro di lista»): l'espressione è assente dai dizionari e dai repertori. L'unico riscontro si ha nel cantare della

⁴⁸ Le attestazioni del «tecnicismo» *zambra / ciambra*, «soprattutto lirico», sono state tutte controllate in Cella 2003, pp. 110-12; la citazione è da p. xxvii. Cfr. anche *TLIO* s.v. *ciambra* e *GDLI* ss.vv. *ciambra* e *zambra*. Ampia documentazione si ricava dal *LEI*, s.v. *camera* (III.1.a.).

⁴⁹ Pasquini fa notare che «Pucci adopera indifferentemente "zambra" (sul francese *chambre*) e "camera", secondo le necessità del metro» (Pasquini 1995, p. 986). La forma – insieme a *brazzo* (per cui cfr. qui sopra le due occorrenze in rima della *Dama*) – aveva già attratto l'attenzione sia di Levi: «Alcune forme dialettali (come *verzù*, *zambra*, *brazzo*) parrebbero escludere una penna fiorentina e toscana [...]»; ma la poesia leggendaria era randagia e forse raccattò quei vezzi lombardi nelle sue peregrinazioni per le piazze» (Levi 1914, pp. 77-78); sia di Catalano: «Il cantare usa *camera* [...] e *zambra* [...] secondo la misura del verso; *braccio* [...] e *brazzo* [...] secondo il bisogno della rima [...]». Così, ad esempio, il fiorentino Antonio Pucci adopera nei cantari della *Reina d'Oriente* le due forme *camera* [...] e *zambra*» (Catalano 1920, p. 163).

⁵⁰ *Amico, se tu ruogli avere onore*: «fa ch'a te stesso non sie mentitore, l e fa d'aver onore, e 'l cor proponi», vv. 173-74. L'ed. Lanza 2010a la pone fra le spurie e Leporatti 2013, pp. CCXXXIX-XL, la esclude dalla propria edizione critica.

Lusignacca, peraltro nella medesima serie rimica (*vista : lista : trista*) della *Dama*: «Parmi ch'è luca com'oro i-lista» (21.3)⁵¹. Il rimante *lista* (sostantivo e verbo) dai dati *OVI* relativamente ai testi in versi si ha in particolare in autori amati da Pucci (Dante, Cecco d'Ascoli anche nei passi dell'*Acerba* citati nel *Libro* pucciano, Boccaccio, Fazio degli Uberti). In Pucci il rimante *lista* ricorre due volte nel *Centiloquio* (1 vb. e 1 sost.) e una volta nel *Gismirante* (sost.).

bisanti 50.6 'monete d'oro' (*davanti : sembianti : bisanti*) compare in rima in tutto l'*OVI* solo due volte nel *Fiore* (*bisanti : sembianti; santi : davanti : bisanti*) e altrettante nel cantare di *Fiorio e Bianciflore* (*davanti : mercatanti : bisanti; davanti : bisanti*); a queste rare allegazioni si aggiunga un *bisenti* nell'*Acerba* (*possenti : bisenti*). Nei cantari di Pucci il rimante è impiegato ben due volte, nell'*Apollonio* (*dinanti : bisanti : cotanti*) e nel *Gismirante* (*Gismirante : bisante*). Il rimante è raro anche nei testi quattro-cinquecenteschi: si ritrova nella *Spagna* e nel *Morgante*.

per ognun venti 52.5 'venti volte di più' è sintagma che stando all'*OVI*, alla *Bibl* e alla *LIZ* è attestato solo due volte nel *Filostrato* e una volta nel *Novello Sermintese* di Pucci: tutte e tre le volte in rima (il sintagma non è registrato né nel *GDLI* né nel *TLIO* s.v. *venti*). Bettarini Bruni⁵² osserva al riguardo «che Pucci adopera il numero venti ad indicare una quantità notevole in numerosi passi del *Centiloquio*, almeno tredici».

alpestra 56.7 'irritata, aspra, maligna' (cfr. *TLIO* s.v. *alpestro*) in rima con *maestra* (in realtà un altro *alpestra* è a 66.3, ma in rima imperfetta e probabilmente interpolato). La presenza diffusa dell'aggettivo in rima in testi toscani risulta dall'*OVI*, soprattutto nelle opere di Boccaccio (*Filostrato*, *Amorosa Visione*, *Rime*) e del Cicerchia (*Passione e Resurrezione*).

Si noti che il rimante in questione non solo è attestato per ben cinque volte nel corpus poetico di Pucci, ma è altresì costantemente concatenato con *maestro*, come nella *Dama*: *alpestri : maestri : balestri* e *alpestro : Maestro : sinistro* nel *Centiloquio*; *Clitemestra : maestra : alpestra* nel *Contrasto delle donne*; *destro : alpestro : maestro* nel *Gismirante*; *alpestra : maestra : destra* nella *Reina*.

(*i*)*mbusto* 66.5 all'interno del verso e soprattutto 67.7 in rima («e tagliolle la testa dallo 'mbusto»). Nelle opere poetiche di Pucci incontriamo (*i*)*mbusto* in rima due volte (e una terza entro il verso) nel *Centiloquio* («che Roma fatto avea 'l capo, e lo 'mbusto»; «poi gli tagliò la testa, e dello 'mbusto»; quest'ultima occorrenza è peraltro quasi identica a quella della *Dama*) e una volta nella canzone *Quella di cui i son veracemente* («Il capo le risponde al bello imbusto», espressione che ricorre fra l'altro anche due volte nel *Libro*). Altrove invece (dati *OVI*) il rimante è rarissimo: si ricorda solo «e tagliogli la testa da lo 'mbusto» (cfr. sopra *Dama* e *Centiloquio*) nel cantare del *Bel Gherardino* (a. 1375) e l'effetto nell'*incipit* di Jacopo Alighieri *Io son il capo mozzo da l'imbusto*. L'espressione 'tagliare la testa dal busto' si riscontra più volte nella *Spagna* e nel *Morgante*.

⁵¹ Manetti ricorda che Catalano, ragionando sull'artefice della *Dama*, «arriva ad ipotizzare che possa trattarsi dello stesso autore del cantare della *Lusignacca* [...], con cui in effetti si rilevano corrispondenze formali, benché alcune di quelle addotte dal Catalano appaiano eccessivamente generiche» (Manetti 2002, p. 377, Catalano 1920, pp. 150-52). Ai riscontri intertestuali di Catalano la Manetti aggiunge proprio l'espressione *oro di lista*.

⁵² Bettarini Bruni 2012, p. 148.

nequizia 70.6 (*malizia* : *giustizia* : *nequizia*). Nei testi poetici dell'*OVI* (manca in *TLIO*) *nequizia* in rima è alquanto raro: fra le 13 occorrenze totali, spiccano le 3 di Dante e Boccaccio e quelle nei cantari religiosi popolari di Cicerchia e Pagliaresi. Ecco il regesto: *malizia* : *nequizia* in Jacopone; *malizia* : *giustizia* : *nequizia* (catena rimica identica, anche nell'ordine degli elementi, a quella della *Dama*), *letizia* : *giustizia* : *nequizia* e *milizia* : *nequizia* : *giustizia* nella *Commedia*; *giustizia* : *nequizia* : *inizia* nel *Filostrato*; *tristizia* : *nequizia* : *letizia* nel *Ninfale Fiesolano*; *letizia* : *giustizia* : *nequizia* e *nequizia* : *giustizia* nella *Passione* di Cicerchia; *avarizia* : *tristizia* : *nequizia* nel *Dittamondo*; *nequizia* : *letizia* : *giustizia* negli *Argomenti* di Boccaccio; *tristizia* : *nequizia* in Antonio da Ferrara; *iustizia* : *nequizia* nelle *Rime* di Sacchetti; *nequizia* : *malizia* nella *Leggenda di santo Giosafà* di Neri Pagliaresi.

Nel corpus poetico pucciano è da rimarcare non tanto la presenza per tre volte del rimanente (*giustizia* : *grandizia* : *nequizia* e *giustizia* : *malizia* : *nequizia* nel *Centiloquio*; *malizia* : *nequizia* : *giustizia* nella *Reina*), quanto il dato che in due circostanze (evidenziate in grassetto) si riscontra la medesima serie rimica della *Dama*: la quale serie (che tornerà anche nell'*Innamorato*) è verosimile che Pucci abbia ripresa da quella succitata della *Commedia*.

L'ultimo riscontro addotto qui sopra sembra confermare pienamente la trama delle relazioni intertestuali che abbiamo delineato. A tale riguardo, risulta operazione assai complessa, a causa dei dati cronologici spesso incerti nonché in generale per le relativamente scarse notizie che abbiamo su Pucci, stabilire la direzione, diciamo così, delle dipendenze, sia con i grandi sia con i minori. E sarà senz'altro da rimandare ad altra sede un bilancio di ciò (verosimilmente tanto) che è del Pucci debitore e di ciò (verosimilmente poco) che è del Pucci creditore.

Quanto al nostro tentativo di attribuzione della *Dama* a Pucci, benché le due liste di concordanze appena passate in rassegna ci sembrino notevoli, come si diceva, sotto il profilo e quantitativo e qualitativo, esso potrebbe comunque essere corroborato estendendo il carotaggio alle altre opere pucciane; il che ci permette di verificare il metodo di lavoro dell'autore, fondato costitutivamente – in special modo nel caso dei cantari – sulla formularità e sulla ripetizione, misurabili tanto rispetto alla scrittura altrui quanto rispetto alla propria⁵³. Potremo allora riportare, per cominciare, un campione minimo di forme e sintagmi in rima che, alla luce della documentazione ricavabile dal corpus *OVI*, pur non essendo attestati (o essendo attestati marginalmente) nella tradizione poetica italiana, ricorrono tuttavia in due o più di due opere di Pucci:

viso angelicato è sintagma che compare solo due volte in tutto l'*OVI*: nel *Gismirante* e

⁵³ Perfetta, al riguardo, la sintesi di Ciociola: «Ripetizione e formularità, ricorrenti nella restante produzione del prolifico araldo, e in special modo nei serventesi e in talune eccentriche canzoni, trovano *applicazione sistematica* nel nuovo genere [...], che solleva problemi non indifferenti, e lontani dall'essere risolti, in tema di cronologia e di fonti» (Ciociola 1995, p. 412, il corsivo è mio).

in un sonetto caudato di Pucci (entrambi in rima). Del resto anche l'aggettivo stilnovistico *angelicato* è rarissimo (cfr. *TLIO*).

ardito e saggio è dittologia che in tutto l'*OVI* compare solo tre volte e sempre in rima: due nel *Centiloquio* e una nel *Gismirante*. Per il resto, solo un *saggio e ardito* in prosa nella *Tavola ritonda* e poi un *ardito e saggio* non in rima nell'*Innamorato*.

alla sicura 'al sicuro' è zeppa tipicamente pucciana che in tutto l'*OVI* compare solo una volta in una frottola toscana anonima del Trecento e in prosa nel *Trecentonovelle*. Frequente in Pucci e sempre in rima: 11 nel *Centiloquio*, 2 nella *Guerra*, 1 nel *Bruto*, 1 nel *Gismirante* e 1 in *Santi* (10.6). L'espressione ricorrerà quindi 10 volte in rima nell'*Innamorato*.

zendado nero è sintagma che in tutto l'*OVI* compare in testi letterari solo due volte: nella *Madonna* (in rima) e nella *Guerra* (non in rima).

fil(o) di paglia è sintagma che si rintraccia in tutto l'*OVI* solo due volte in testi in prosa (*Fatti di Cesare* e Giordano da Pisa) e tre volte in poesia in Pucci, sempre – si badi – col valore di 'niente' e sempre in rima (*Centiloquio*, *Bruto*, *Madonna*). Nei testi poetici quattro-cinquescenteschi (*Bibl*) troviamo solo 4 volte in rima *fil di / de paglia* 'niente' nell'*Innamorato*.

allegro e gaio è dittologia poetica tipicamente pucciana: in tutto l'*OVI* la troviamo solo, oltre a un'occorrenza in un sonetto anonimo trecentesco, in testi poetici dell'araldo, e sempre in rima: 4 volte nel *Centiloquio* e una in *Guerra*, *Reina*, *Bruto*, *Madonna* e *Santi* (38.5).

mastra sala 'sala del trono' è sintagma che in tutto l'*OVI* si presenta solo cinque volte: di queste, solo due in poesia: nel *Bruto* (in rima) e nella *Madonna* (non in rima); le altre tre occorrenze in prosa sono nel *Milione*, in Bosone da Gubbio e nella *Tavola ritonda*; si ritroverà nella *Spagna* e nel *Morgante*.

non valere (o *valere meno di*) *tre uova* è espressione prosaica che in tutto l'*OVI* è solo in Pucci e sempre in rima: *non val tre uova* in un sonetto e nel *Bruto*; *valea men di tre uova* nel *Centiloquio*⁵⁴. Troviamo solo una volta un'espressione simile (in rima: *che non ha tre uova*) in un sonetto di Burchiello.

coraggio fino è accostamento che in tutto l'*OVI* compare solo una volta in una poesia del perugino Cecco Nuccoli e poi tre volte in Pucci: due nel *Bruto* e una nel *Centiloquio* (tutte le occorrenze in rima); mentre *fin coraggio* era già in rima in Chiaro Davanzati e Dante da Maiano. In seguito troviamo *coraggio fino* solo tre volte e sempre in rima: in un sonetto attribuito al Burchiello, nella *Spagna* e nell'*Innamorato* (nessun esempio di *fin(o) coraggio*).

⁵⁴ Sulla locuzione formulare *non valere... o valere meno di...* («un mazzo d'agli», «quattro more gelse», ecc.) ha attirato l'attenzione Cabani: «benché si tratti di un'abusatissima zeppa canterina, essa fornisce il destro a Pucci per nominare un grande numero di oggetti della realtà quotidiana o di prodotti della natura» (Cabani 2007, pp. 85-86, in part. p. 85).

(a) *poco (i)stante* ‘dopo poco’ (cfr. *GDLI* s.v. *stante*¹; manca in *TLIO*) è sintagma ricorrente nell’*OVI* soprattutto in testi in prosa. Molto raro in poesia, è invece zeppa caratteristica di Pucci: abbiamo infatti (a) *poco stante*, oltre che nella *Dama* (47.3; ma dentro il verso), una volta nel *Serventese del Duca d’Atene* e nella *Reina*, e tre volte in rima (a *poco stante*) nel *Centiloquio*; a *poco istante* tre volte nel *Gismirante* (due nella stessa ottava, di cui la seconda in rima) e una nella *Reina*. Inoltre un *a poco stante* in rima in una *Canzona morale* che Bettarini Bruni 1980 attribuisce persuasivamente a Pucci. Infine, *poco stante*, tra l’altro, nella *Passione* di Cicerchia e due volte nelle *Rime* di Fazio degli Uberti.

cavelle / corelle è senesismo rarissimo in poesia: compare perlopiù in autori originari dell’area compresa fra Siena, Arezzo e l’Umbria e raramente in rima. In Pucci ricorre sia *cavelle* (7 nel *Centiloquio*, 1 nel *Gismirante*, 1 nella *Madonna*, 1 nei *Santi* 11.7) sia *corelle* (1 *Centiloquio*, 1 *Guerra*) e sempre in rima.

D’altra parte, che siano proprio quelle addotte per la *Dama* le principali fonti e corrispondenze poetiche pucciane – vale a dire, giova ripeterlo, Dante per il passato e Boccaccio (soprattutto), Fazio e Sacchetti per il presente del poeta (ma anche, sebbene più sporadicamente, tutti gli altri autori citati di sopra) – traspare con solare evidenza dall’analisi di parole e sintagmi in rima, nonché di espressioni e forme dentro il verso, che ricorrono nelle opere poetiche del nostro e che altrove sono rarissime e quasi sempre attestate solo negli scrittori appena ricordati. Nel riscontro intertestuale è senza alcun dubbio Boccaccio a farla da padrone:

puntaglia ‘schiera, esercito’ (cfr. *GDLI* s.v.) in tutto l’*OVI* compare solo 6 volte, di cui tre nella prosa dei Villani, due in Giovanni e una volta in Filippo; si trova in rima nella pucciana *Madonna* (*puntaglia* : *battaglia* : *vaglia*) e due volte in Boccaccio nel *Filostrato* (*battaglia* : *puntaglia* : *travaglia*) e nel *Teseida* (*battaglia* : *travaglia* : *puntaglia*). Fra i testi quattro-cinquecenteschi *puntaglia* è presente in rima nel *Morgante*.

discreto e saggio in tutto l’*OVI* è dittologia assai rara: un *discreto e saggio* (non in rima) in una canzone di Bondie Dietaiuti; un *discreta e saggia* (non in rima) nella *Caccia di Diana*; un *discreta e saggia* (in rima) nel *Teseida*. In Pucci compare ben 4 volte in rima *discreto e saggio*: due nel *Centiloquio*, una nel *Gismirante*, una nell’*Apollonio*. Infine un *discreto e saggio* in rima anche nel *Morgante* e nel *Furioso*.

ardito e fiero in tutto l’*OVI* è coppia impiegata in rima solo da Boccaccio – una volta nel *Teseida* (e altri 10 esempi distribuiti nella *Caccia*, nel *Teseida* e nell’*Amorosa Visione* all’interno del verso e nella sequenza *fiero e ardito*) – e da Pucci: una volta nel serventese *Dè gloriosa*, ben 14 nel *Centiloquio*, una nel *Bruto* e nella *Guerra* (sempre in rima). Per il resto, abbiamo in poesia solo due attestazioni (di cui una in rima) in Rustico Filippi e una nell’*Intelligenza*. Nei testi poetici quattro-cinquecenteschi *ardito e fiero* è solo in rima: una volta nella *Spagna*, nella *Tullia* di Lodovico Martelli, nella *Guerra de’ mostri* di Grazzini, nell’*Ercole* di Giraldo Cinzio e nel *Furioso*.

Ma nella maggior parte dei casi le tessere del mosaico sono di proprietà multipla, come in un impasto che a volta a volta sia il frutto di ricette diverse,

realizzate però sempre a partire dai medesimi ingredienti. Ecco allora i testi pucciani andare a braccetto, molto spesso, con quelli del «più sommo dicitore per rima» (*Centiloquio*, LV, terz. 60) e di altri (ancora una volta i soliti nomi: Boccaccio soprattutto, ma anche Cecco d'Ascoli, Sacchetti, Fazio, ecc.):

selva (*o*)*scura* in tutto l'*OVI* compare, oltreché in Dante, solo nell'*Acerba* (in rima) e due volte (in rima) in Pucci: nel *Bruto* e nella *Reina* (abbiamo poi una *scura selva* in rima in una canzone politica di Fazio). Nei testi poetici quattro-cinquecenteschi il celeberrimo sintagma diviene più frequente. Per esempio: nell'*Innamorato* 7 volte *selva oscura* (6 in rima) e 2 *selva scura* in rima, nel *Furioso* 3 *selva oscura* (2 in rima) e 1 *scura selva* non in rima.

portinaio in tutto l'*OVI* è presente in versi sono nel *Purgatorio* (in rima), nei boccacciani *Argomenti alla Commedia* (non in rima) e nel *Bruto* (in rima).

senza / senza sog(g)iorno 'senza indugio' (*soggiorno* manca in *TLIO*; l'espressione è probabilmente una contrazione di *senza far soggiorno*) è tipica zeppa pucciana: 4 *senza soggiorno* in rima nel *Centiloquio*; 9 *senza soggiorno* nel *Centiloquio*, 2 nella *Guerra*, 1 nel *Gismirante*, tutti in rima. Poche e sempre in rima le altre occorrenze poetiche ricavabili dall'*OVI*, vale a dire una sola volta nei testi seguenti: *Tesoretto*, *Rime* di Dante, *Caccia di Diana*, *Teseida*, *Rime* di Giannozzo Sacchetti, una canzone di Franco Sacchetti, una ballata musicale del Trecento, la *Leggenda* di Neri Pagliaresi. Il sintagma è frequente in prosa solo in Giovanni e Matteo Villani.

senza / senza dimoro 'senza indugio' (cfr. *TLIO*, che riporta la locuz. *senza (fare) dimoro*) è altra zeppa frequentissima in Pucci: ben 45 volte nel *Centiloquio*, 3 nella *Guerra*, 2 nella *Reina*, 3 nell'*Apollonio*, 1 nella *Madonna*, 1 nella ballata *O lucchesi pregiati*, 2 nel *Contrasto delle donne*. Ed ecco gli altri testi poetici dell'*OVI* nei quali compare la locuzione: *Intelligenza*, *Commedia*, *Caccia di Diana*, *Teseida*, *Amorosa Visione*, *Ninfale*, *Dittamondo*, *Rime* di Sacchetti, *Santo Giosafà* di Pagliaresi. Nei testi poetici quattro-cinquecenteschi il sintagma ricorre in rima, fra l'altro, nella *Spagna*, nel *Morgante*, nell'*Innamorato*.

Altre volte manca Dante all'appello, ma possiamo trovare il figlio Jacopo, e naturalmente ci sono tutti gli altri contemporanei più volte ricordati:

fermo disio è sintagma in rima che in tutto l'*OVI* compare, oltreché una volta nel *Dottrinale* di Jacopo Alighieri, una volta nel *Filostrato* (ma nella forma *fermo disire*), due volte nel *Dittamondo* e una volta nel *Gismirante*.

diana stella 'stella che appare in oriente prima del sorgere del Sole' è accostamento poetico che in tutto l'*OVI* è attestato solo 4 volte, e sempre in rima: nell'*Amorosa Visione*, nella *Battaglia* di Sacchetti, nel *Bruto* e in una ballata per musica trecentesca. Molto più frequente il sintagma *stella diana* (sia in prosa sia in versi: Guinizzelli, *Questioni filosofiche*, *Intelligenza*, ecc.).

vaga damigella compare in tutto l'*OVI* solo due volte, e sempre in rima: nella *Battaglia* di Sacchetti e nel *Bruto*.

cosso (variante di *coccio*, nel significato di 'testa, mente') è forma rarissima documentata nel *TLIO* solo una volta nelle *Rime* rispettivamente di Giannozzo e Franco Sacchetti

e due volte in Pucci (*Centiloquio* e *Bruto*). Tutte le occorrenze sono in rima.

E ovviamente non stupiranno certo le relazioni intertestuali con alcuni cantari anonimi trecenteschi:

savio e insegnato è dittologia che in tutto l'*OVI* ricorre solo 6 volte, di cui due in prosa: nella senese *Storia di Troia* di Binduccio dello Scelto⁵⁵ e nell'anonima *Bibbia* toscana dei secoli XIV-XV; in poesia ricorre al plurale nel *Fiorio e Bianciflore*, al singolare maschile nel *Centiloquio*, al femminile nella *Reina* e nel *Gismirante*.

sergenti e fanti è accoppiamento che in tutto l'*OVI* è presente solo due volte, entrambe in rima: nelle *Ultime imprese di Tristano* e nella *Madonna*. Nei testi poetici quattro-cinquecenteschi solo un *sergenti o fanti* in rima nella *Spagna*.

parere ciancia 'essere cosa da nulla' è espressione prosaica (non registrata nel *TLIO* e nel *GDLI* s.v. *ciancia*) che in tutto l'*OVI* si trova solo una volta nelle *Rime* di Pieraccio Tedaldi (*parria ciancia*), una volta nel *Bel Gherardino* (*parie ciancia*), tre nel *Centiloquio* (*parve ciancia*) e una nel *Bruto* (*pareva ciancia*). Nella *Madonna* una volta e due nel *Centiloquio* troviamo inoltre l'espressione *a non dir ciancia* (cfr. *TLIO*; *a non dir ciancia* compare quattro volte in rima nella *Spagna*). Tutte in rima le occorrenze citate.

Torniamo dunque, per concludere, alla *Dama*. L'esame intertestuale, limitato alla sola posizione della rima, ha fatto emergere diversi punti di contatto significativi a favore di una possibile attribuzione pucciana in relazione sia ai cantari sia alla restante produzione poetica del nostro autore: spicca, in particolare, il caso del ponderoso *Centiloquio*, chiamato in causa quasi sempre nei registi delle interrelazioni⁵⁶. D'altra parte, il tipo di indagine (sia pure parziale) esperito sul testo della *Dama* ha trovato conferma, a mo' di prova del nove, allorché si è spostata l'attenzione sulle altre opere di Pucci. È emerso pertanto, in modo sempre più netto, che così come il Pucci non è capace – in specie nelle composizioni di lungo respiro – «di sostenere un ordinamento complesso senza l'appoggio di uno schema fornitogli dall'esterno»⁵⁷, allo stesso modo egli va attingendo sistematicamente ai suoi modelli di riferimento (e talvolta alle sue stesse creazioni linguistiche) soprattutto per quelle parole e quei sintagmi di cui abbisogna la trama rimica delle sue opere. Infine, aver esteso la ricerca anche ai testi del XV e XVI secolo non solo ha permesso di escludere eventuali paternità alternative (almeno

⁵⁵ Opera citata fra le fonti della *Reina* da Motta-Robins 2007, p. XXIII.

⁵⁶ A proposito dei numerosi riscontri del *Cantare degli Otto Santi* con la versificazione villaniana, Bettarini Bruni 2012, p. 118 ha scritto: «la grande opera [...] conclusa nel 1373 costituisce evidentemente per l'autore una generosa riserva linguistica per il lavoro di più corto respiro, confezionato dietro la pressione dei fatti». Sul *Centiloquio* si vedano in particolare Cella 2006 e Cabani, che riguardo alla datazione osserva: «niente esclude che [Pucci] abbia cominciato molti anni prima a scrivere la sua versificazione» (Cabani 2007, p. 82 n. 8). Da ultimo, la sintesi di Roggia 2014, pp. 99-101.

⁵⁷ Varvaro 1957b, p. 61.

per il Quattrocento), ma ha dato la possibilità di misurare nella tradizione successiva la circolazione dei tasselli presi in considerazione; circolazione che si è riscontrata segnatamente da un lato nei poeti minori (e talvolta maggiori, come Burchiello), dall'altro nei grandi poemi cavallereschi (*Spagna*, *Morgante*, *Innamorato*) del secolo XV (e sarebbe interessante provare a verificare quanta e quale possa essere stata l'influenza dei versi pucciani – voglio dire del Pucci creatore e non del Pucci imitatore – nella letteratura coeva e successiva)⁵⁸.

ALESSIO RICCI

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- Abardo 1984 – Rudy Abardo, *Il “Dante” di Antonio Pucci*, in *Studi offerti a Gianfranco Contini dagli allievi pisani*, Firenze, Le Lettere, pp. 3-31
 Angeli 1991 – *La Castellana di Vergy*, a cura di Giovanna Angeli, Roma, Salerno Editrice
 Bendinelli Predelli 2006 – *L'immaginario romanzesco (e non) del “Madonna Leonessa”*, in *Firenze alla vigilia*, pp. 21-31
 Benucci 2002a – Antonio Pucci, *Bruto di Bertagna*, in *Cantari novellistici*, pp. 107-27
 Benucci 2002b – Antonio Pucci, *Madonna Leonessa*, in *Cantari novellistici*, pp. 85-105
 Berti 1971 – *Il Museo di Palazzo Davanzati a Firenze*, a cura di Luciano Berti, Firenze, Electa
 Bettarini Bruni 1978 – Anna Bettarini Bruni, *Notizia di un autografo di Antonio Pucci*, «Studi di filologia italiana», XXXVI, pp. 187-95
 Bettarini Bruni 1980 – Anna Bettarini Bruni, *Un quesito d'amore tra Pucci e Boccaccio*, «Studi di filologia italiana», XXXVIII, pp. 33-54
 Bettarini Bruni 1984 – Anna Bettarini Bruni, *Intorno ai cantari di Antonio Pucci*, in *I cantari*, pp. 143-60
 Bettarini Bruni 2006 – Anna Bettarini Bruni, *L'impegno civile di Antonio Pucci versificatore dei Vangeli*, in *Firenze alla vigilia*, pp. 33-63
 Bettarini Bruni 2012 – Anna Bettarini Bruni, *Un cantare da attribuire ad Antonio Pucci*,

⁵⁸ Cabani ha notato, per esempio, che «nella varietà lessicale e nella bizzarria delle espressioni» del *Centiloquio* «trapela più volte un intento ludico, un gusto verbale che è proprio di una specifica corrente letteraria municipale e fiorentina. Non a caso le parole rare di Pucci si ritrovano spesso in Sacchetti, in Burchiello e, poi, in Pulci» (Cabani 2007, p. 86). A tale riguardo, basta scorrere le tessere passate in rassegna nelle pagine precedenti per accorgersi come esse ricorrano con frequenza specialmente nei testi della tradizione cavalleresca, e nel *Morgante* in particolare (*magagna* : *magna*, *pala-freno*, *aspra vendetta*, *gallare* (*d'allegrezza*), *zambra*, ecc.). Aggiungiamo infine qui che rientrano in un certo gusto per la «creatività» linguistica, notata sempre da Cabani (*ibidem*, p. 85), anche due espressioni della *Dama* quali *sciogliere i denti dalla lingua* «superare il timore di parlare» («quando ebbe i denti dalla lingua sciolti» 43.7) – forse sul modello del dantesco «che non traggono la voce viva ai denti» di *Purg.* XXXIII 27 – e *avere la pelle cucita addosso* «trovarsi in uno stato di dolore e tensione» («la pelle gli pareva cucita adosso» 41.5), delle quali espressioni non si rintraccia alcuna attestazione in *OVI*, *TLIO*, *Biblt*, *LIZ* e *GDLI*.

- in *L'entusiasmo delle opere. Studi in memoria di Domenico De Robertis*, a cura di Isabella Becherucci, Simone Giusti, Natascia Tonelli, redazione di Francesca Latini, Lecce, Pensa, pp. 115-53
- Bibl* – *Biblioteca Italiana*, biblioteca digitale della letteratura italiana consultabile all'indirizzo <http://www.bibliotecaitaliana.it/collezioni/BiblIt> (ultima consultazione: giugno 2015).
- Bombe 1912 – Walter Bombe, *Die Novelle der Kastellanin von Vergi in einer Freskenfolge des Palazzo Davizzi-Davanzati zu Florenz*, Berlino, s.e.
- Cabani 2006 – Maria Cristina Cabani, *I Cantari della Guerra fra Pisa e Firenze (1362-1365). Dalla cronaca alla storia*, in *Firenze alla vigilia*, pp. 65-84
- Cabani 2007 – Maria Cristina Cabani, *Sul Centiloquio di Antonio Pucci*, in *Il cantare italiano*, pp. 81-95
- Cantari novellistici – Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, a cura di Elisabetta Benucci, Roberta Manetti e Franco Zabagli, introduzione di Domenico De Robertis, Roma, Salerno Editrice, 2002
- Catalano 1920 – Michele Catalano, *La "Dama del Verzù". Cantare del secolo XIV*, «Archivum Romanicum», IV, pp. 141-209.
- Cella 2003 – Roberta Cella, *I gallicismi nei testi dell'italiano antico (dalle origini alla fine del sec. XIV)*, Firenze, Accademia della Crusca
- Cella 2006 – Roberta Cella, *Il "Centiloquio" di Antonio Pucci e la "Nuova cronica" di Giovanni Villani*, in *Firenze alla vigilia*, pp. 85-110
- Ciociola 1978 – Claudio Ciociola, *Rassegna stabiliana (Postille agli Atti del Convegno del 1969)*, «Lettere Italiane», XXX, pp. 96-123
- Ciociola 1995 – Claudio Ciociola, *Poesia gnomica, d'arte, di corte, allegorica e didattica, nella Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, vol. II, *Il Trecento*, Roma, Salerno Editrice, pp. 327-454
- Crimi 2013 – Giuseppe Crimi, *Antonio Pucci*, in *Autografi dei letterati italiani*, diretti da Matteo Motolese ed Emilio Russo, t. I, *Le Origini e il Trecento*, a cura di Giuseppina Brunetti, Maurizio Fiorilla, Marco Petoletti, Roma, Salerno Editrice, pp. 265-75
- Crusca – Vocabolario degli accademici della Crusca*, quarta impressione, 6 voll., Firenze, Manni, 1729-38
- Cursi 2010 – Marco Cursi, *Un nuovo manoscritto autografo di Antonio Pucci (Firenze, BNC, Magl. VII 1052)*, «Studi di filologia italiana», LXVIII, pp. 171-3
- Cursi 2013 – Marco Cursi, *Nota sulla scrittura*, in Crimi 2013, p. 268
- Cursi 2014 – Marco Cursi, *Un codice della Commedia di mano di Antonio Pucci*, «Scripta», 7, pp. 65-76
- Cursi 2015 – Marco Cursi, *Gli Argomenti all'Inferno di Antonio Pucci*, «Papyrologica Lupiensia», 24, Supplemento, pp. 125-150
- Dionisotti 1959 – Carlo D., «*Entrée d'Espagne*», «*Spagna*», «*Rotta di Roncisvalle*», in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Modena, Società tipografica editrice modenese, vol. I, pp. 207-41
- Firenze alla vigilia* (2006) – *Firenze alla vigilia del Rinascimento. Antonio Pucci e i suoi contemporanei*, Atti del Convegno di Montreal, 22-23 ottobre 2004, McGill University, a cura di Maria Bendinelli Predelli, Fiesole, Cadmo
- Franceschetti 1984 – Antonio Franceschetti, *Dal cantare alla novella: "La donna del Vergiù" e Matteo Bandello*, in *I cantari*, pp. 161-76
- GAT* – Giorgio Colussi, *Glossario degli antichi volgari italiani*, 32 voll., Foligno, Editoriale Umbra / Helsinki, University Press, 1983-2006
- GLI* – *Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da Salvatore Battaglia, Torino, Utet, 1961-2002
- I cantari* (1984) – *I cantari. Struttura e tradizione*, Atti del Convegno Internazionale di Montreal: 19-20 marzo 1981, a cura di Michelangelo Picone e Maria Bendinelli Predelli, Firenze, Olschki
- Il cantare italiano* 2007 – *Il cantare italiano fra folklore e letteratura*, atti del Convegno

- internazionale di Zurigo, Landesmuseum, 23-25 giugno 2005, a cura di Michelangelo Picone e Luisa Rubini, Firenze, Olschki
- Inglese 1990 – Giorgio Inglese, voce *Antonio Pucci*, in *Letteratura italiana. Gli Autori. Dizionario bio-bibliografico e Indici*, vol. I (A-G), Torino, Einaudi, pp. 103-4
- Lanza 2010a – Giovanni Boccaccio, *Le Rime*, a cura di Antonio Lanza, Roma, Aracne
- Lanza 2010b – Domenico di Giovanni detto il Burchiello, *Le poesie autentiche*, a cura di Antonio Lanza, Roma, Aracne
- LEI – *Lessico Etimologico Italiano*, a cura di Max Pfister e (a partire dal vol. VIII) Wolfgang Schweickard, Wiesbaden, Reichert, 1979-
- Leporatti 2013 – Giovanni Boccaccio, *Rime*, edizione critica a cura di Roberto Leporatti, Firenze, Edizioni del Galluzzo
- Levi 1914 – Ezio Levi, *I cantari leggendari del popolo italiano nei secoli XIV e XV*, supplemento al «Giornale storico della letteratura italiana», Torino, Loescher
- Limacher Riebold 2007 – Ute Limacher-Riebold, *Osservazioni sui cantari pucciani: “Bruto di Bertagna” e “Gismirante”*, in *Il cantare italiano*, pp. 195-207
- LIZ – *Letteratura Italiana Zanichelli*, cd-rom dei testi della letteratura italiana, a cura di Pasquale Stoppelli ed Eugenio Picchi, Bologna, Zanichelli, 2001, IV^a ed
- Lorenz 1909 – Emilio Lorenz, *Die Kastellanin von Vergi: in der Literatur Frankreichs, Italiens, der Niederlande, Englands und Deutschland [...]*, Halle a. S., Kaemmerer
- Lorenzi 2013 – Fazio degli Uberti, *Rime*, edizione critica e commentata a cura di Cristiano Lorenzi, Pisa, ETS
- Manetti 2002 – *La dama del verzù*, a cura di Roberta Manetti, in *Cantari novellistici*, pp. 369-405
- Motta 2006 – Attilio Motta, *Le Regine (d’Oriente) di Pucci*, in *Firenze alla vigilia*, pp. 219-41
- Motta-Robins 2007 – Antonio Pucci, *Cantari della Reina d’Oriente*, edizioni critiche a cura di Attilio Motta e William Robins, Bologna, Commissione per i testi di lingua
- OVI – *Corpus OVI dell’Italiano antico*, consultabile all’indirizzo <http://gattoweb.ovi.cnr.it> (ultimo aggiornamento consultato: 29 aprile 2015)
- Padoan 1958 – Giorgio Padoan, *Bulbo “burbero”?*, «Lingua Nostra», XIX, p. 51
- Pasquini 1995 – Emilio Pasquini, *Letteratura popolare e popolareggiante*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, vol. II, *Il Trecento*, Roma, Salerno Editrice, pp. 921-90
- Petrocchi 1990 – Giorgio Petrocchi, *Il Trecento*, nella *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, nuova ed. accresciuta e aggiornata diretta da N. Sapegno, Milano, Garzanti [I^a ed. 1987]
- Proto Pisani 2009 – Rosanna Caterina Proto Pisani, *Lo “splendido” ripristino di Palazzo Davanzati: una nota sul restauro dei dipinti murali, in Federigo e la bottega degli Angeli. Palazzo Davanzati tra realtà e sogno*, a cura di R. C. Proto Pisani e Francesca Baldry, Livorno, Sillabe, pp. 46-53
- Proto Pisani 2011 – Rosanna Caterina Proto Pisani, *Camera della Castellana di Vergi, in Palazzo Davanzati. Una dimora medievale fiorentina*, a cura di Maria Grazia Vaccari, testi di R. C. Proto Pisani, Firenze, Giunti, pp. 52-57.
- Rabboni 1996 – Antonio Pucci, *Cantari di Apollonio di Tiro*, edizione critica a cura di Renzo Rabboni, Bologna, Commissione per i testi di lingua
- Rabboni 2007 – Renzo Rabboni, *Il cambiamento di sesso nella “Reina d’Oriente” di Antonio Pucci*, in *Il cantare italiano*, pp. 209-33
- Robins 2000 – William Robins, *Antonio Pucci, Guardiano degli Atti della Mercanzia*, «Studi e problemi di critica testuale», 61, pp. 29-70
- Roggia 2014 – Carlo Enrico Roggia, *Poesia narrativa*, in *Storia dell’italiano scritto*, a cura di Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese e Lorenzo Tomasini, vol. I. *Poesia*, Roma, Carocci, pp. 85-153
- Sapegno 1966 – Natalino Sapegno, *Il Trecento*, nella *Storia letteraria d’Italia*, Milano, Vallardi, III^a ed. corretta e aggiornata

- TB – Niccolò Tommaseo, Bernardo Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Unione Tipografico-Editrice, Torino, 1861-1879
- TLIO – *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, consultabile all'indirizzo <http://tlio.ovi.cnr.it> (ultimo aggiornamento: 2 aprile 2015).
- Vaccari 2011 – Maria Grazia Vaccari, *Le sale dipinte e la Camera di Castellana di Vergy*, in *Museo di Palazzo Davanzati. Guida alla visita del museo*, a cura di Rosanna Caterina Proto Pisani e M. G. Vaccari, Firenze, Polistampa, pp. 113-5
- Varvaro 1957a – Antonio Pucci, *Libro di varie storie*, ed. critica per cura di Alberto Varvaro, Palermo, Accademia di Scienze, Lettere e Arti
- Varvaro 1957b – Alberto Varvaro, *Il «Libro di varie storie» di Antonio Pucci*, «Filologia Romanza», IV, pp. 49-87
- Varvaro 1957c – Alberto Varvaro, *Antonio Pucci e le fonti del «Libro di varie storie»*, «Filologia Romanza», IV, pp. 148-75 (I) e 362-88 (II)
- Wilson 1992 – Blake Wilson, *Music and Merchants. The Laudesi Companies of Republican Florence*, Oxford, Clarendon Press
- Wilson 2006 – Bronwen Wilson, “*La Dama del Vergiù*”: *Secrecy, Vendetta, and Sexual Blackmail in a Late Medieval Bedroom*, in *Firenze alla vigilia*, pp. 379-98
- Zabagli 2002 – Antonio Pucci, *Gismirante*, a cura di Franco Zabagli, in *Cantari novellistici*, pp. 129-64
- Zaccarello 2004 – *I sonetti del Burchiello*, a cura di Michelangelo Zaccarello, Torino, Einaudi

UN'AVE MARIA E UN PATER NOSTER TRECENTESCHI IN FORMA DI SERVENTESE*

1. Introduzione

La forma metrica del servente *caudato* – metro aperto che prevede, secondo lo schema più diffuso (benché non esclusivo), terzetti di endecasillabi monorimi seguiti da un quinario (o, con tollerata oscillazione anisosillabica, un quaternario) con rima diversa che anticipa quella dei versi lunghi della strofa successiva – nel corso del Trecento trova frequente applicazione in componimenti di argomento religioso (laude in particolare), e non di rado si presta alla trattazione di preghiere disposte, secondo una consuetudine tipicamente medievale: già Claudio Ciociola in un articolo del 1979 su una lauda bergamasca sulle sette allegrezze della Vergine rilevava l'impiego non isolato del servente per orazioni disposte, segnalando i casi di un *Pater noster* edito negli anni Trenta del secolo scorso da Edmondo Rho, *O padre meyo che in cello stay*, e di un'Ave Maria conservata nel trecentesco cod. Landau 143 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, *Ave Maria, regina superna*¹.

Proprio un testimone di quest'ultima all'epoca sconosciuto, il codice Palatino 13 della stessa Biblioteca, conserva un altro inedito *Pater noster* in forma di servente, *O Padre nostro eterno e Dio e Signore*, che precede l'Ave Maria e con la quale costituisce un dittico, dato che i due componimenti sono attribuiti a un medesimo autore dalla rubrica complessiva posta in testa al *Pater noster*². Nel presente contributo si intende dunque proporre

* Questa ricerca si inserisce all'interno del progetto CSC - *Corpus dei serventesi caudati* (vd. <http://tlion.sns.it/csc/>), diretto presso la Scuola Normale Superiore da Claudio Ciociola, a cui vanno i miei ringraziamenti. Ho presentato una prima versione di questo lavoro al Convegno della Società dei Filologi della Letteratura Italiana *La nuova filologia fra tecnica e interpretazione*, tenutosi a Pisa presso la Scuola Normale Superiore nei giorni 1-3 ottobre 2015. Sono grato a coloro che in quell'occasione mi hanno partecipato osservazioni e commenti, e in particolare a Lucia Bertolini, Paolo D'Achille e Tiziano Zanato.

¹ Cfr. C. Ciociola, *Un'antica lauda bergamasca (per la storia del servente)*, «Studi di filologia italiana», XXXVII (1979), pp. 33-87, alle pp. 49-50. Per *O padre meyo* vd. E. Rho, *Testi in volgare lombardo trecentesco*, «Archivio storico lombardo», n.s. II (1937), pp. 67-118, alle pp. 116-118.

² Al regesto di orazioni disposte in forma di servente *caudato* andranno poi aggiunti un'altra *Ave Maria* (incipit *Iddio vi salvi, Vergine beata*) che si trova nel cod. 2971 della Biblioteca Riccardiana di Firenze e un *Credo* (*Io chrezo in Dio Padre onipotente*) trådito dal cod. 404/4 della Bibl. Universitaria di Bologna (ringrazio rispettivamente Cristiano Lorenzi Biondi e Rosa Marulo per le segnalazioni).

l'edizione critica commentata della coppia di orazioni disposte.

A differenza di *O Padre nostro eterno*, il serventese *Ave Maria, regina superna* non è inedito: Ciociola nel citato articolo ne dava trascrizione traendolo dal Landau 143, come detto unico testimone allora noto³. Nel corso degli anni il novero delle testimonianze è andato crescendo: oltre al già menzionato Palatino 13, infatti, in tempi più recenti ho rinvenuto una terza copia del serventese mariano in forma di 'traccia' – secondo la ben nota definizione di Armando Petrucci e Alfredo Stussi⁴ – all'interno di alcuni documenti latini della seconda metà del Quattrocento del notaio trevigiano Giacomo Dotto (Archivio di Stato di Treviso, Not. I 251)⁵. Peraltro, le carte d'archivio trevigiane risultano particolarmente interessanti, in quanto mettono in luce una certa circolazione della nostra *Ave Maria* disposta anche in area settentrionale: gli altri due codici sono infatti da collocare, in base alle spie linguistiche, in ambito prettamente toscano.

2. La tradizione manoscritta dei due serventesi

2.1. Descrizione dei manoscritti

- L Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Landau Finaly 143 (già 213)⁶
 Cartaceo, metà del sec. XIV (filigrane: *Kirschen*, simile al n° 129889 del repertorio del Piccard *online* [1376]; *monts*, con qualche vicinanza con il n° 11678 del repertorio del Briquet [1373]; *Schneiderschere*, simile al n° 122387 del Piccard *online*⁷ [1346]),

³ Cfr. Ciociola, *Un'antica lauda...* cit., pp. 49-50.

⁴ Si rimanda da ultimo alla sintesi, con bibliografia, di Alfredo Stussi, *Tracce*, Roma, Bulzoni Editore, 2001, in partic. pp. 5-6; vd. inoltre Armando Petrucci, *Il libro manoscritto*, in *Letteratura italiana*, dir. da Alberto Asor Rosa, II, *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 499-524, alle pp. 504-6; Id., *Storia e geografia delle culture scritte (dal secolo XI al secolo XVIII)*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, II, *L'età moderna*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 1193-1292, alle pp. 1202-211; Id., *Spazi di scrittura e scritte arventizie nel libro altomedievale*, in *Ideologie e pratiche del reimpiego nell'alto medioevo*, Atti del Convegno di Spoleto, 16-21 aprile 1998, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 1999, 2 voll., II, pp. 981-1005.

⁵ Il serventese era pubblicato, estratto dai documenti del notaio trevigiano, nel volumetto di storia locale *Strada S. Bartolomeo. Racconti tra storia e costume*, [a cura di don A. Sartor], Treviso, Hoggar Edizioni, 2012, p. 48 (e a p. 58 la riproduzione fotografica della carta), ma con alcune imprecisioni e senza che fosse riconosciuta la forma metrica del serventese caudato.

⁶ Bibliografia: *Catalogue des Livres Manuscrits et imprimés composant la bibliothèque de M. Horace de Landau*, Firenze, Imprimerie de l'Arte della Stampa, 1885-1890, II, pp. 112-114 (descrizione e tav.); *I manoscritti Landau Finaly della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, Catalogo a cura di Giovanna Lazzi e Maura Rolih Scarlino, Giunta Regionale Toscana, Editrice Bibliografica, 1994, I, pp. 261-264 (descrizione e tav.; scheda a cura di M. Rolih Scarlino); *CSC – Corpus dei serventesi caudati. Censimento dei manoscritti – Biblioteche italiane (Toscana)*, a cura di Tommaso Gramigni e Rosa Marulo, Pisa, Ets, in preparazione.

⁷ Cfr. rispettivamente *Wasserzeichensammlung Piccard*, consultabile *online* all'indirizzo www.piccard-online.de, e Chales-Moise Briquet, *Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier*

mm. 274 × 196, cc. VII, 113, IV^o, numerate modernamente a penna nell'angolo superiore destro 1-112, con ripetizione del n° 81 (oggi 81bis). Scrittura di un'unica mano, pur con variazioni di *ductus* e inchiostro. Il codice contiene prose e rime varie, tutte di natura religiosa.

Il serventese *Ave Maria, regina superna* è trascritto alle cc. 65v-66r, senza alcuna rubrica; segue la dicitura *Amen finis*. Il componimento chiude un gruppo di preghiere disposte (le altre in terza rima), che includono il *Credo* dello pseudo-Dante, un *Pater noster*, un'altra *Ave Maria* e il *Salve regina* di Antonio da Ferrara. I versi brevi sono trascritti al di sotto dell'ultimo endecasillabo di ciascun terzetto, in posizione più centrale.

- P Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 13 (già V 632 N. 13, già E, 5, 7, 65)⁸ Cartaceo, composito, dell'ultimo quarto del sec. XV (vd. *infra*), mm. 208 × 140, cc. II, 269, I^o. Fra la controguardia anteriore e I è stato inserito, piegato a metà, un foglio intestato della Biblioteca Alessandrina di Roma con data 29 novembre 1902, nel quale il sacerdote Nicola Mattioli si scusa per aver causato una macchia di inchiostro nero a c. 2r, ancora visibile. Il manoscritto è costituito da due codicetti (di cc. 137 + 132) della stessa mano, ciascuno dotato di indice e di propria numerazione originale (2-140, con salto dei n° 10 e 130, + 2-130, quest'ultimo preceduto da tre carte numerate contenenti l'indice, dal quale si ricava che il cod. è privo del fascicolo finale). Oggi è presente una numerazione unica 1-272 (includente II, membr., che in origine fungeva da coperta): fino a c. 140 si avvale di quella a penna del primo cod., mentre di lì in poi è proseguita a lapis da mano mod. (141-272). La prima unità codicologica è datata esplicitamente dal copista in chiusura, a c. 140v: *Finito oggi q(uest)o di xxx di diciembre 1487 p(er) me*. A c. 1v, di mano del sec. XVII: *Questo libro è scritto di mano di m(esser) Bastiano figliolo di Gio. di Bastiano di Niccolò Monti che fu uno de Priori della Repubblica fiorentina l'anno 1458. E detto m(esser) Bastiano lo scrisse l'anno 1487* (e in effetti il confronto con il Riccardiano 1796, sottoscritto da Bastiano, conferma l'identità del copista, come ha rilevato Teresa De Robertis⁹).

Qui interessa il secondo codicetto, che contiene una miscellanea di prose e rime di argomento religioso. A c. 259r-v (117r-v secondo la numerazione originale) si legge il serventese *O Padre nostro eterno e Dio e Signore*, seguito a c. 259v dal serventese *Ave Maria, regina superna*; entrambi si chiudono con la parola *amen*. Il primo componimento è introdotto dalla rubrica complessiva *Incomincia el pater nostro e l'ave maria rechato in s(er)ve(n)tese da frate angniolucio di santo agustino*. Il versicolo nei due serventesi è trascritto di lato in corrispondenza del verso lungo centrale.

dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600, Leipzig, Hiersemann, 1923² (rist. anast. New York, Hacker Art Books, 1985).

⁸ Bibliografia: *I manoscritti Palatini di Firenze*, ordinati ed esposti da Francesco Palermo, Firenze, Dall'I. e R. Biblioteca Palatina, 1853, I, pp. 19-20, 76-77, 157-60, 180-81, 187-89 e *passim* (descrizione e tav. sommaria); *I codici Palatini*, descritti dal professore Luigi Gentile, Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, 1885-1899, I, pp. 10-14 (descrizione e tav.); Dionisio Pacetti, *La tradizione dei trattati spirituali di Ugo Panziera*, «Studi francescani», LXIV (1967), pp. 30-77, alle pp. 34-35 (descrizione sommaria); *I manoscritti datati del fondo Palatino della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, a cura di Simona Bianchi, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2003, pp. 11-12 (descrizione e tav. compendiosa, con ulteriore bibl.); CSC – *Corpus dei serventesi caudati. Censimento dei manoscritti...* cit.

⁹ Cfr. la scheda del codice Riccardiano in *I manoscritti datati della Biblioteca Riccardiana di Firenze. III. Mss. 1401-2000*, a cura di Teresa De Robertis e Rosanna Miriello, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2006, p. 44.

T Treviso, Archivio di Stato, Archivio Notarile, Sezione I, Busta 251

La busta 251 contiene atti di due diversi notai, evidentemente parenti, Zambonetto e Giacomo Dotto (il primo rogante negli anni 1431-1465, il secondo tra il 1439 e il 1482). Qui interessa il vol. 3 tra i quaderni di imbreviature vergati da Giacomo, cartaceo (filigrana *balance*, simile al n° 2448 del Briquet: Treviso, 1453), mm. 214 × 145, di cc. 99, che riunisce più gruppi di carte, forse in origine sciolti; il secondo di essi, con numerazione autonoma originale 1-31 (fascicolazione: I¹⁺¹⁶, II¹⁴), reca documenti latini degli anni 1460-1472.

A c. 17r, in una facciata rimasta inizialmente bianca (preceduta e seguita da atti del novembre del 1467), è stato trascritto in un secondo tempo da una mano che usa un'incerta minuscola notarile-cancelleresca, e che si direbbe da ascrivere allo stesso notaio Giacomo Dotto (pur con *ductus* nettamente più posato rispetto ai documenti latini contigui), il serventese *Ave Maria, regina superna*¹⁰. Il componimento è introdotto dalla rubrica *Dominus Jesus* e in calce reca la dicitura *Ora pro nobis peccatori(bus) nu(n)c Et In ora mortis nostre Amen*. I versi lunghi sono raggruppati tramite una graffa, mentre il verso breve è trascritto di lato in corrispondenza dell'endecasillabo centrale. Al di sotto nella stessa carta segue, della stessa mano, ma con modulo più piccolo e difformità di inchiostro, a testimoniare un'aggiunta in un momento ancora successivo, una lauda alla Madonna secondo lo schema della strofa zagialesca di ottonari senza ripresa (aaax, bbbx, ecc.) dall'incipit *O Maria gloriossa*¹¹.

¹⁰ Che si tratti della stessa mano pare si possa dedurre dal confronto tra la scrittura del serventese e quella degli atti latini autografi, specie quelli in cui il notaio usa una scrittura più calligrafica (che si alternano nel registro ad altri dal *ductus* molto corsivo): in particolare risulta piuttosto caratteristica l'esecuzione ricorrente di alcune lettere quali la *a*, la *s* e la *h*.

¹¹ Il componimento risulta piuttosto irregolare tanto nel computo sillabico (gli ottonari non di rado sono recuperabili solo a patto di ammettere forti dialefi o dieresi d'eccezione, come ai vv. 7, 12, 14), quanto soprattutto nello schema rimico (infrazioni ai vv. 19, 21-28, quantunque la prima e l'ultima ammissibili in testi congeneri). Dato che il testo è edito in *Strada S. Bartolomeo...* cit., p. 48 con numerose sviste e con errata suddivisione dei versi, se ne fornisce qui una trascrizione diplomatico-interpretativa, limitando al minimo gli interventi (scioglimento dei segni abbreviati, inserimento della punteggiatura e dei diacritici secondo l'uso moderno, segnalazione di integrazioni ed espunzioni con parentesi rispettivamente quadre e aguzze; non intervengo invece al v. 8 dove *rozollente* potrebbe essere errore per *redollente*):

O Maria gloriossa, l plui cha stella luminosa, l plui cha cilgio fresca ruosa, l a Dio rendesti onore.
l O Maria vercene sancta, l che da Dio à` gratia tanta, l tu sey radice e pianta l di tuo roxollente fiore.
l O Maria vercene pura, l umil<le> più cha creatura, l tu ài la humana natura l salvata per tuo amore.
l O Maria fresca cilgio, l fra el padre e 'l tuo filgio l tuto lo eterno consiglio (*sic*) l t' à y elleta a tanto honore.
l O Maria imperiale, l tan`<ta> sey granda e tanta valle, l [che] ben son de mal affare l quel` che a te non pone amore.
l O speranza de` peccadori, (+1) l o sostegno de` Cristiani, l fai nostri intellecti sani, l che çe guarde la eore.
l Priega el tuo fiol eterno l che çe mande tal governo: l ché da<lle> pene, da l'inferno l ela varda i peccadori.

Il componimento (con minime varianti, ma sempre con patina settentrionale) si trova anche a c. 127r del tardo-quattrocentesco cod. I.22 della Bibl. Batthyaneum di Alba Iulia (Romania), segnalato da Viorica Lascu, *I codici italiani della Biblioteca «Batthyaneum» di Alba Iulia*, «Apulum», XXIV (1987), pp. 211-18, alle pp. 217-18, che dà trascrizione della lauda e ne mette in luce le costanti riprese – talvolta letterali – della preghiera alla Vergine di *Pd* XXXIII 1-39. Quanto alla strofa zagialesca, essa è ben documentata in ambito laudistico arcaico (ad es. nel laudario Cortonese), talvolta (seppur raramente) anche senza ripresa, come in questo caso (in proposito vd. Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2011⁵, p. 412): in particolare schema analogo al nostro (ma con difformità di lunghezza versale: tetrastici costituiti da tre endecasillabi monorimi e un quinario) presenta la lauda *Oimè lasso e freddo lo mio core* del Cortonese (per il testo vd. *Poeti del Duecento*, a cura di

2.2. Caratterizzazione linguistica dei testimoni

Sotto il profilo linguistico L e P presentano un testo senza dubbio toscano. P, in particolare, mostra una patina fiorentina: tratto distintivo più evidente (prescindendo dalla pur certa attribuzione della mano a Bastiano di Giovanni Monti) è costituito dal mutamento di *en* protonico in *an* in *sanza* (*Pater noster* 6)¹². Il codice, risalente all'ultimo quarto del Quattrocento, reca poi alcuni fenomeni del fiorentino argenteo quali le forme esclusive *el*, *e* dell'articolo determinativo maschile (*el*: *Ave Maria* 15, 19; *Pater noster* 9, 14, 15, 21; *e*: *Pater noster* 25), l'esito *fusti* per *fosti* (*Pater noster* 2) e il tipo *laldato* (*Pater noster* 11), con reazione al fenomeno di velarizzazione di *l* preconsonantica a *u* propria dei dialetti toscani occidentali¹³. Per la verità all'area toscana occidentale rimanda anche l'imperativo con uscita in *-e* in *riduce* di *Pater noster* 27¹⁴ (ma per contro *porgici* 21 e *difendici* 34), e dunque non si può escludere che sopravvivano in P sparsi tratti da ricondurre a carico di un precedente copista di provenienza pisano-lucchese¹⁵. In L i pochi versi dell'*Ave Maria* non offrono tratti linguistici significativi che permettano una localizzazione più precisa e non genericamente toscana: tuttavia, uno spoglio a campione del manoscritto ha messo in luce la presenza, a partire da un sostrato che si direbbe toscano occidentale fenomeni di indubbia origine senese, i più evidenti dei quali sono la conservazione di *-ar-* intertonico e postonico e il quasi costante passaggio di *-er-* intertonico e postonico ad *-ar-*¹⁶. Quanto

G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 49-51 e, nella sua versione più completa, Franco Mancini, *Un'attestazione mediana di Cortonese XXXVI*, «Giornale italiano di filologia», n.s. VII (1976), pp. 241-66; ma per tutta la questione, con altre utili osservazioni su schemi metrici simili, vd. anche Ciociola, *Un'antica lauda...* cit., pp. 46-47 n. 2). In tutt'altro contesto, Raffaele Spongano, *Nozioni ed esempi di metrica italiana*, Bologna, Patron, 1966, p. 47 registra tra i metri ammessi per la «frottola letteraria» lo schema aaax, bbbx, cccx, ecc.

¹² Cfr. *Nuovi testi fiorentini del Dugento*, a cura di Arrigo Castellani, Firenze, Sansoni, 1952, pp. 53-57. Notevole poi (considerata l'altezza cronologica del testimone) la forma *priego* (*Pater noster* 15) con dittongo dopo consonante + *r*.

¹³ Cfr. Paola Manni, *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco*, in «Studi di grammatica italiana», VIII (1979), pp. 115-71, rispettivamente pp. 143-44 e 122-23.

¹⁴ Per l'imperativo dei verbi della 2ª, 3ª e 4ª classe in *-e* cfr. A. Castellani, *Grammatica storica della lingua italiana*, I. *Introduzione*, Bologna, il Mulino, 2000, pp. 331-32; P. Manni, *Il Trecento toscano. La lingua di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Bologna, il Mulino, 2003, p. 44.

¹⁵ Da segnalare infine al v. 35 del *Pater noster* la forma *guidardone*, con mancato passaggio di *ar* intertonico a *er* del fiorentino (ma il termine può dipendere dal lat. medievale *guiderdonum* o *widardonum*: cfr. *DEI*, s.v. *guiderdone*): a Firenze le eccezioni relative a questo termine sono comunque frequenti fin dal Due-Trecento (da un rapido spoglio della banca dati del *TLIO* si trovano attestazioni di *guidardone/guidardonato* tra l'altro in Brunetto Latini, Bono Giamboni, Giovanni Villani, ecc.; e vd. anche *Lo diretano bando. Conforto et rimedio delli veraci e leali amadori*, a cura di Rosa Casapullo, Firenze, Accademia della Crusca, 1997, p. 69).

¹⁶ Ho effettuato lo spoglio in due sezioni del codice (che, va ricordato, è di un'unica mano), ovvero le cc. 3v-6v (due capitoli delle *Meditazioni sulla vita di Cristo*) e la c. 53r-v (cinque capitoletti di un *Contrasto tra Cristo e Satana*). La base toscano-occidentale sembra garantita dalla concomitante pres-

alla forma dell'articolo *el*, esclusiva nell'*Ave Maria* (vv. 11, 17, 18, 19), ma non nell'intero codice (alternandosi con *il*), essa si potrà ricondurre tanto al sostrato toscano occidentale quanto alla patina senese¹⁷.

T infine dimostra di innestare su una base toscana sporadiche tracce genericamente settentrionali, reperibili negli scempiamenti diffusi (*tuta* 5, *dona* 14, *tuto* 16, *benedeto* 17, *fruto* 17, *luto* 18, *conduto* 19), nella *e* atona del pronome proclitico *se* (*se governa* 2) e della preposizione *de* 20 (ma *di* 15), nel mantenimento di *e* protonica latina in *recevì* 11 e *secur* 19, e da ultimo nell'affricata dentale sorda di *dolçe* 17. Per la grafia si segnalano i raddoppiamenti arbitrari in *scalla* 7 e *penosso* 18, secondo la prassi dei testi settentrionali di raddoppiare le lettere costituite da un'asta verticale¹⁸.

Il sistema rimico dei due serventesi non garantisce in modo inequivocabile la localizzazione originaria dei componimenti, anche se la generale saldezza delle vocali finali sembra escludere il Settentrione, rendendo dunque più probabile l'ipotesi che i testi siano stati redatti in area toscana e poi, almeno nel caso dell'*Ave Maria*, trasferiti occasionalmente al Nord. Significativo è in particolare il fatto che entrambe le orazioni, che come detto apparterrebbero al medesimo autore (un certo Agnoluccio, antroponimo che nella sua forma già conferma l'origine toscana¹⁹), siano conservate in L e P in veste linguistica priva di settentrionalismi. Si aggiunga infine che, per contro, non troppo consistenti e sistematici sono i tratti padani nell'*Ave Maria* in T, a maggior ra-

senza dell'anafonesi (che pure, per la verità, non è del tutto assente neppure a Siena, per quanto rara: cfr. Castellani, *Grammatica storica...* cit., pp. 351-53) e dell'esito *quine* che si alterna con *qui*. Per la conservazione di *-ar-* e il mutamento di *-er-* ad *-ar-* si vedano i seguenti casi: *amarai* c. 3vb rr. 16, 19, 20; *benediciare* 4va r. 16; *rispondare* 4va r. 16, 5vb r. 11; *ricecare* 5rb r. 8; *avarebbe* 5rb r. 28; *salvarà* 5va r. 7; *nasciarà* 5va r. 24; *turbarà* 6ra r. 1; *provarò* 53ra r. 8; *essere* 53ra r. 26; *renderlo* 53vb r. 29; *povari* 4va r. 24. Altri isolati tratti che si potrebbero ricondurre a Siena sono le caratteristiche forme *schudella* (53va r. 19), con passaggio di *o* protonica a *u* (vd. Manni, *Il Trecento toscano...* cit., p. 48), *fadiga* (4rb rr. 6 e 9), con sonorizzazione della dentale intervocalica (*ibid.*; ma l'esito è pure lucchese), e l'antroponimo *Pavolo* a c. 53ra r. 7 (che Castellani, *Grammatica storica...* cit., p. 376 assegna al cortonese e in misura minore all'aretino, ma che a seguito di un controllo della banca dati del *TLIO* si può senz'altro ricondurre anche, e soprattutto, a Siena); mancano invece gli altri tratti propriamente senesi (per i quali vd. almeno Manni, *Il Trecento toscano...* cit., pp. 47-49). Non ha perciò fondamento la localizzazione «Italia settentrionale» fornita per L da *I manoscritti Landau Finaly...* cit., p. 261; per contro già Francesco Roediger, *Contrasti antichi. Cristo e Satana*, Firenze, Libreria di Dante, 1887, p. 29 parlava di «mano senese del secolo XIV» (e vd. anche Luigi Banfi, *La «Passione» senese di Guido dall'Uliviera del primo Trecento*, in *Studi in memoria di Giovanni Allegra*, a cura di Giulia Mastrangelo Latini, Gabriella Almanza Ciotti, Sandro Baldoncini, Pisa, Gruppo Editoriale Internazionale, 1992, pp. 241-80, a p. 245).

¹⁷ Per pisano e lucchese cfr. Manni, *Il Trecento toscano...* cit., p. 43; per Siena *Ibidem*, p. 48 (e vd. anche Manni, *Ricerche sui tratti...* cit., p. 128 in partic. n. 2).

¹⁸ Cfr. *Testi veneziani del Duecento e dei primi del Trecento*, a cura di Alfredo Stussi, Pisa, Nistri-Lischi Editore, 1965, p. xxx.

¹⁹ Tutte toscane (tre fiorentine e una senese) risultano le quattro occorrenze dell'antroponimo *Agnoluccio* nel database del *TLIO* (e sulla possibile identificazione del personaggio vd. *infra*, § 4); per *Agnolo* vd. anche Olof Brattö, *Nuovi studi di antroponimia fiorentina. I nomi meno frequenti del Libro di Montaperti (An. MCCLX)*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1955, p. 24.

gione se confrontati con la lauda volgare che segue il serventese, nella quale le tracce linguistiche venete sono più marcate²⁰ (facendo così pensare – se di testo toscano si tratta anche in quel caso – a una più lunga trafila di copiatura in area veneta). Supposta dunque l'elaborazione dei due serventesi in ambiente toscano, la localizzazione non è ulteriormente precisabile con i pochi dati a disposizione²¹.

3. *Struttura dei componimenti e osservazioni metriche*

L'architettura delle due orazioni disposte prevede, come di consueto in questi casi, la ripresa in una libera e più ampia parafrasi di un versetto della preghiera in ciascuna strofa²²: il parziale (e comunque molto limitato) rispetto della forma latina dell'originale si ha solo per la preghiera mariana (v. 1 *Ave Maria* e v. 9 *Dominus tecum*). Sarà inoltre degno di nota segnalare che l'*Ave Maria* è priva nel finale dell'intercessione alla Vergine («Sancta Maria, mater Dei, ora pro nobis ecc.»): la seconda parte della preghiera latina fu infatti composta dopo la metà del secolo XIV e solo di rado trova attestazione nelle orazioni disposte volgari trecentesche (si ricordi però almeno *Ave, diana lucida e serena* di Antonio Beccari, di cui vd. i vv. 46-49: «*Ora per mi, sì ch'io segua tua insegna, / Ora pe' peccator, zentile Sposa, / Ora per li passati e per chi regna, / Ora per nui, o Donna piatosa*») ²³.

²⁰ Per il testo vd. la n. 11. Si registrano, oltre ai consueti scempiamenti (*tuto* 15, *elleta* 16, *erore* 24, *ela* 28) e ai raddoppiamenti grafici arbitrari (*gloriosa* 1, *humille* 10, *elleta* 16, *valle* 18), il dittingamento in sillaba libera da tonica (*ruosa* 3), le forme *plui* 'più' (2, 3) e *cha* 'che' (2, 3, 10), la sonorizzazione della dentale in *peccadori* 21 e 28, l'esito *v-* di *W-* germanico in *varda* 28 (ma *guarde* 24), l'affricazione in *çe* 24 e 26, le due diverse rese del nesso *lj* in *fiol* 25 da una parte, e *cilgio* 3, 13 e *filgio* 14 dall'altra (l'esito *lg* è particolarmente significativo in quanto attestato a Treviso in antico: vd. Piera Tomasoni, *Per una storia dell'antico trevisano*, «Studi di grammatica italiana», III [1973], pp. 155-206, a p. 180).

²¹ La rima imperfetta *degnò : regno : benigno : disdegno* (*Pater noster* 12:13:14:15) non pare indicativa per postulare l'assenza dell'anafonesi (*benegno*) nell'originale (escludendo così l'origine fiorentina del testo), poiché si tratterà di ammissibile rima siciliana; in ogni caso la stessa forma *benegno* non costituirebbe di per sé prova, essendo attestata per ragioni di rima in autori come Cino da Pistoia, Antonio Pucci, Franco Sacchetti (quanto a Dante, le edizioni moderne risultano discordanti nell'ammettere o meno la presunta irregolarità al v. 34 della canzone *Gli occhi dolenti* in *Vita Nova* 20 11: *benegno* editava De Robertis, pur parlando di «restauro non necessario» [Dante Alighieri, *Opere minori*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1984, I/1, p. 202], mentre *benigno* ha in seguito stampato Gorni [Dante Alighieri, *Opere*, vol. I, *Rime, Vita Nova, De Vulgari Eloquentia*, a cura di Claudio Giunta, Guglielmo Gorni, Mirko Tavoni, Introduzione di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2011, p. 1000]).

²² Per il primo componimento si ricordi anche il precedente offerto dal *Pater noster* intonato dai superbi in apertura di *Pg* XI, con analoga struttura (in ciascuna terzina sono sviluppati uno o più versetti latini).

²³ Cfr. Maestro Antonio da Ferrara (Antonio Beccari), *Rime*, a cura di L. Bellucci, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1967, p. 50 (miei corsivi). A tal proposito si noti che il copista di T a Quattrocento inoltrato, quando la formula era ormai stabilmente entrata nell'uso, aggiunge in calce

I due serventesi presentano strofe di tetrastici (cinque ne conta l'*Ave Maria*, nove il *Pater noster*) disposti secondo lo schema canonico del serventese caudato $A_{11} A_{11} A_{11} b_{4/5}$, B_{11} , $B_{11} B_{11} c_{4/5}$, ecc. Entrambi i componimenti si caratterizzano per un'estrema correttezza metrica: i versi lunghi sono infatti tutti endecasillabi regolari (uniche eccezioni le accentuazioni anomale del v. 15 dell'*Ave Maria* in LT²⁴, 5^a e 8^a, e del v. 34 di *O Padre nostro eterno*, 2^a e 7^a). I versicoli sono costituiti sempre da quinari: così saranno dunque da intendere i versi di chiusura (identici) del *Pater noster* e dell'*Ave Maria* nella versione di P, che pure a rigore potrebbero essere quaternari («vita eterna»). Anche l'incatenatura della rima tra verso breve di una strofa e versi lunghi di quella successiva è costantemente rispettata; si segnala soltanto la presenza di rime siciliane ai vv. 12-15 di *Ave Maria, regina superna* (*persona : ciascuna : corona : alcuna* [ma *dona P*]) e ai vv. 12-15 di *O Padre nostro eterno e Dio e Signore* (*degnò : regno : benigno : disdegno*), e di una lieve imperfezione (assonanza), peraltro spesso attestata in testi congeneri, ai vv. 28-31 del *Pater noster* (*caritade : guardate : liberate : mandate*).

4. La questione attributiva

In L e T l'*Ave Maria* circola adespota; in P, che riunisce i due serventesi, la rubrica posta in testa al primo li assegna entrambi a tale «frate Angniolucio di Santo Agustino». Di fronte a una simile circostanza, non c'è evidente motivo di dubitare della bontà dell'attribuzione di P (che peraltro è stemmaticamente indipendente dagli altri due testimoni, come vedremo), per quanto il codice sia piuttosto tardo, risalendo all'ultimo quarto del sec. XV, dunque a quasi un secolo dall'esaurirsi della forma metrica del serventesi caudato, che nel corso del Quattrocento avrà solo limitate sopravvivenze. Il fatto stesso che i due serventesi si chiudano con un verso identico sembra dar maggior credito all'ipotesi che siano da ascrivere a un medesimo autore, benché latitino altri riscontri puntuali sul piano stilistico (d'altro canto osta a una simile analisi la brevità dei due componimenti, in ispecie dell'*Ave Maria*).

Volendo perciò prestar fede a quanto dichiarato dalla rubrica di P, quasi nulli sono gli indizi per tentare l'identificazione del personaggio, trattandosi di nome e qualifica piuttosto comuni (e mancando oltretutto l'indicazione

al serventesi l'intercessione in latino (vd. *supra* la descrizione del cod.). Sull'evoluzione della presenza della seconda parte della preghiera nella poesia volgare tre-quattrocentesca vd. Luigi Maria Pazzaglia, *L'Ave Maria nella poesia italiana*, «Marianum», XV (1953), pp. 140-175, in partic. pp. 151-171.

²⁴ Come si vedrà a breve P presenta una redazione alternativa rispetto a LT per quanto riguarda gli ultimi 6 versi dell'*Ave Maria* (vd. *infra*).

esplicita della sua provenienza)²⁵. Si potrà rilevare comunque che nell'epistolario di Giovanni Colombini si legge una lettera inviata a un Agnoluccio di Sant'Agostino, frate presso il convento agostiniano di Siena²⁶: i termini cronologici sarebbero congruenti con la supposta data di stesura dei testi, da collocare, quantomeno per l'*Ave Maria*, al più tardi poco dopo la metà del Trecento, probabile data di composizione di L (il frate in questione era infatti vivente in un periodo compreso tra il 1355, anno di conversione del Colombini, e il 1367, data di morte del beato)²⁷.

5. Rapporti fra i testimoni e considerazioni sulla constitutio textus

Per quanto attiene alla *constitutio textus*, partendo dal serventesi che vanta la tradizione più ricca, i tre testimoni dell'*Ave Maria* non presentano

²⁵ Com'era facile prevedere, non si trova alcuna indicazione in proposito in *Alphabetum Augustinianum* [...] autore P.M.F. Thoma de Herrera, Matriti, Typis Gregori Rodriguez, 1644, in *Encomiasticon Augustinianum* [...] autore R.P.F. Philippo Elissio, Bruxellis, Ex Typographia Francisci Vivien, 1654, né nel più recente Davide Aurelio Perini, *Bibliographia Augustiniana cum notis biographicis, Scriptores Itali*, Firenze, Typis florentinis librariae editricis, 1929-1937.

²⁶ Cfr. *Le lettere del B. Gio. Colombini da Siena*, pubblicate per cura di Adolfo Bartoli, Lucca, Tipografia Balatresi, 1856, pp. 213-14; nella lettera il Colombini raccomanda ad Agnoluccio di prendersi cura delle sue figlie spirituali e di tutti gli altri suoi seguaci. Sulla presenza di frate Agnoluccio presso il convento agostiniano senese vd. anche l'accento in *Direzione spirituale tra ortodossia ed eresia: dalle scuole filosofiche antiche al Novecento*, a cura di Michela Catto, Isabella Gagliardi, Rosa Maria Parrinello, prefazione di Anna Benvenuti, Brescia, Morcelliana, 2002, p. 123 n. 33.

²⁷ Si aggiunga che P raccoglie, tra tanto materiale agiografico e devozionale, scritti di altri religiosi che gravitano attorno all'ambiente senese da un lato, e agostiniano dall'altro: si rintracciano ad es. una lettera (cc. 137v-139v) e una lauda (cc. 252r-254r) del frate domenicano Tommaso d'Antonio Caffarini da Siena (su di lui e sui due testi qui raccolti cfr. Thomas Kaeppli, Emilio Panella, *Scriptores Ordinis Praedicatorum Medii Aevi*, IV, Roma, Istituto Storico Domenicano, 1993, pp. 329-31), tre laude del Bianco da Siena (cc. 247r-252r) e un'orazione in terzine alla Maddalena «la quale fecie frate Girolamo de' frati romitani di santo Agustino» (cc. 260r-265r, subito dopo i nostri serventesi), quest'ultima già assegnata a Girolamo da Siena da Davide Aurelio Perini, *Il trecentista fr: Girolamo da Siena agostiniano e sue rime inedite*, Roma, Tipografia Pontificia, 1909, pp. 19 e ss. (ma sull'attribuzione dubbia vd. anche Pietro Brocardo, *Gerolamo da Siena O.S.A. (1335-1420). La vita, le opere, la dottrina spirituale*, Torino, Scuola Tipografica Salesiana, 1952, pp. 25-26, e Luigi Banfi, *Nota su fra Girolamo da Siena*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLI [1974], pp. 225-32, a p. 228). D'altronde, l'ambiente senese, e del Colombini in particolare, è lo stesso in cui operò il Bianco da Siena, non a caso presente con tre pezzi in P, e autore a sua volta di un vasto repertorio di serventesi caudati (vd. da ultimo Bianco da Siena, *Serventesi inediti*, a cura di Emanuele Arioli, Pisa, Ets, 2012). L'ipotesi che l'autore dei nostri due serventesi sia di origine senese mi sembra poi avvalorata dal fatto che entrambi i codici toscani paiono avere stretti legami con tale area: L vi fu molto probabilmente copiato, mentre P, come detto, è un collettore che riunisce un nucleo di scritti devozionali proprio di autori senesi. Quanto al settentrionale T, infine, noteremo che nelle sue carte il notaio Giacomo Dotto trascrive oltre all'*Ave Maria* un'altra lauda sulla Vergine, testo che nel cod. rumeno di Alba Iulia (vd. nota 11) chiude una serie di cantari religiosi senesi (*Fanciullezza di Gesù di Fra Felice Tancredi da Massa e Passione del Cicerchia*: vd. Lasca, *I codici italiani...* cit., pp. 212 e ss.), lasciando così intendere che forse anche la fonte del notaio trevigiano aggregava materiale gravitante attorno alla città toscana.

alcun errore in comune. Caratteristica immediatamente percettibile è piuttosto il fatto che P esibisca nel finale (vv. 15-20) una versione alternativa rispetto al testo trådito da LT: in particolare, diverse sono le rime dell'ultimo terzetto di versi lunghi (-oso P, -utto LT), anche se sostanzialmente identico è il versicolo che chiude il componimento («di [om. P] vita eterna»). Poiché entrambe le soluzioni risultano funzionali entro la struttura dell'orazione (sviluppano il versetto latino *benedictus fructus ventris tui, Iesus*) e non mostrano mende o palesi trascuratezze (il solo v. 15 di LT presenta, come detto, accenti non canonici di 5ª e di 8ª), non è possibile dire quale sia la versione originale e quale invece costituisca una successiva rielaborazione, tanto più che nessun indizio viene neppure dai rapporti genealogici tra i testimoni, dal momento che – come vedremo – la coppia LT si oppone a P. D'altro canto, un certo grado di innovazione pare connaturato al genere stesso del serventese caudato che, in quanto metro aperto, impiegato *in primis* in ambito giullaresco e laudistico, privo di una tradizione nobilitante e dunque spesso consegnato all'anonimato (o almeno alla circolazione adespota, pur non mancando un buon numero di serventesi “d'autore”), si presta facilmente a rielaborazioni (anche metriche: riscritture frottolate, ad esempio) e rifacimenti, più o meno felici, da parte dei copisti: l'ipotesi si direbbe confermata dai più recenti campioni a testimonianza plurima editi, come il serventese sul gioco della zara o la *Novelletta del mercante*, per i quali sopravvivono redazioni differenti²⁸.

Nei primi quattordici versi comuni ai tre testimoni due sono gli errori che comprovano la stretta parentela di LT: le due copie al v. 7 («scala del ciel tu sè, virgo Maria») omettono il pronome *tu*, causando il difetto di una sillaba; mentre al v. 14 («donna che mai da Dio ebbe corona») tralasciano *da Dio*, con conseguente ipometria, parzialmente risarcita da T con il passaggio di *ebbe* ad *avesse*. Essendo peraltro il testo molto breve, non ci sono elementi sufficientemente sicuri per escludere del tutto la dipendenza del più tardo T da L, dal momento che il guasto di L al v. 8 («nel templo sancto», che non dà senso) potrebbe essere stato facilmente corretto dal copista di T (quanto a quest'ultimo codice, suoi errori si rintracciano ai vv. 3 e 5, ipometri a séguito di minime lacune). Dal canto suo P presenta una menda al v. 9 («*Dominus tecum* grazioso è tanto»), letto scorrettamente «*Dominus stecho* gratiosa tanto», dimostrando così di opporsi alla coppia LT. A fronte di tutto ciò, dunque, è parso opportuno stampare su colonne affiancate due testi: a sinistra quello completo della redazione di LT; a destra quello dei soli versi finali alternativi di P (fermo restando che l'intera redazione del cod. Palatino è facilmente ricostruibile anche per i versi precedenti consultando l'apparato critico).

²⁸ Cfr. C. Lorenzi, *Due inediti serventesi sul gioco della zara*, «Medioevo Romanzo», XXXIII (2009), pp. 295-342; Federica Accorsi, *La Novelletta del mercante: un serventese trecentesco tra Toscana e Campania*, «Studi linguistici italiani», XXXVI (2010), pp. 27-118.

Il testo critico nel complesso non presenta particolari problemi di restituzione. Per la redazione di LT sono stati corretti col ricorso al terzo testimone esclusivamente le due mende di cui abbiamo detto. In altre due occasioni, invece, le lezioni di P, che pure offrono indizi di poeriorità, sono state relegate in apparato, dal momento che il testo di LT è comunque accettabile: al v. 8, esclusa la lezione erronea di L, abbiamo così accolto il vocativo di T «o tempio sancto» (ma «e tenplo santo» di P sarà forse *difficilior*, dando luogo a un'epifrasì); allo stesso modo al v. 13 abbiamo mantenuto la variante di LT («et benedetta sè sopra ciascuna»), per quanto quella di P («benedetta tu ssè sopra ciascuna») abbia il pregio di conservare la formula *tu sè* (già ai vv. 3, 5 e 7), con esplicitazione del soggetto secondo il modello offerto dal versetto latino dell'*Ave Maria* «Benedicta tu in mulieribus» (e di Lc 1 42: «Benedicta tu inter mulieres»).

Per quanto riguarda poi i versi finali divergenti secondo le due diverse redazioni, da un lato ai vv. 18-19 si è preferito accogliere la lezione del trecentesco L («Giesù, el quale con penoso lucto | sì ci à aperto el sicuro conducto») contro quella, con reduplicazione in anafora, di T («Jesu, che à tolto el penosso luto, | Jesu, che aperto el secur conducto»); dall'altro in P ai vv. 17-18 si rileva un'incongruenza, dovuta a un palese errore di ripetizione («Benedetto sie 'l frutto gratioso | del frutto tuo Giesù Cristo amoroso»), peraltro agevolmente emendabile: a testo è stata ripristinata la lezione con ogni probabilità corretta *ventre tuo*, che ricalca il dettato latino.

Il *Pater noster* secondo la lezione di P non presenta invece alcun errore di rilievo, salvo i comuni casi di *scriptio plena*, per i quali si rimanda all'apparato.

6. Criteri editoriali

Quanto alla veste formale, per *O Padre nostro eterno* non ci si può che attenere a P, testimone unico, mentre per *Ave Maria, regina superna* a L, codice senz'altro più antico (ma si ricorre di necessità a P per il suo testo alternativo dei vv. 15-20, stampato su colonna affiancata)²⁹. In entrambi i casi si è provveduto a sciogliere le abbreviazioni, dividere le parole, introdurre diacritici e interpunzione, inserire le maiuscole secondo l'uso corrente. Inoltre si è distinto *u* da *v* e sono state eliminate la *i* superflua nei gruppi *cie* e *gie* e la *h* nei nessi *ch* e *gh* + vocale velare. Per la terza persona del presente del verbo

²⁹ Ci si può interrogare sull'opportunità di basare le scelte grafiche per i componimenti in oggetto su due distinti codici; tuttavia è parso utile per l'*Ave Maria* attenersi al testimone più antico, tanto più che non si può escludere che l'autore fosse di origine senese (vd. *supra*, n. 27). Peraltro, essendo la patina linguistica di L priva, nei versi in questione, di patenti tratti municipali, non viene di fatto meno l'uniformità grafica con il componimento precedente fondato necessariamente su P.

avere non si è introdotta l'*h* diacritica, preferendo la scrizione con accento (es. *à*). Poiché le grafie latineggianti non appaiono culturalmente marcate, il nesso *ti* + vocale è stato reso con *zi* (e in L, che ricorre più di frequente al latinismo grafico, sono stati normalizzati anche i nessi *ct* > *tt*, *nct* > *nt* e *dv* > *vv*). In L compaiono, davanti a consonante, la nota tironiana 7 e la preposizione *ad*, restituite rispettivamente con *e* e *a*. Per il solo P si segnalano infine anche i seguenti interventi: resa di *j* con *i*; trasformazione di *n* in *m* davanti a consonante labiale; riduzione dei nessi *gni* e *ngni* a *gn*; geminazione dell'affricata prepalatale sonora intervocalica, altrimenti spirantizzata in toscano (*veggiamo* in *Pater noster* 14).

L'apparato include tutte le lezioni di sostanza diverse da quelle poste a testo, inclusi i casi di *scriptio plena*. Per l'*Ave Maria* l'apparato dei primi quattordici versi registra le lezioni dei tre testimoni (LTP); a partire dal v. 15, divergendo nettamente il testo di P, che come detto reca una redazione alternativa dei versi finali edita su colonna affiancata, l'apparato delle varianti è doppio (uno per LT e l'altro per P)³⁰.

CRISTIANO LORENZI

³⁰ Nel commento che segue ciascun testo si adottano le seguenti abbreviazioni: *GDLI* = *Grande dizionario della lingua italiana*, diretto da Salvatore Battaglia (poi Giorgio Bàrberi Squarotti), Torino, Utet, 1961-2008; *LC* = *Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, a cura di Giorgio Varanini, Luigi Banfi, Anna Ceruti Burgio, con uno studio sulle melodie cortonesi di Giulio Cattin, Firenze, Olschki, 1981-1985; *LF* = *Laude fiorentine. Il laudario della Compagnia di San Gilio*, a cura di Concetto Del Popolo, Firenze, Olschki, 1990; *LM* = *Il Laudario dei Battuti di Modena*, Testo, nota linguistica e glossario a cura di Mahmoud Salem Elsheikh, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2001; *LS* = *Laude di Borgo San Sepolcro*, a cura di Ermanno Cappelletti, Firenze, Olschki, 1986; *TLIO* = *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, consultabile in rete all'indirizzo www.vocabolario.org. Inoltre ci si è avvalsi delle seguenti edizioni di riferimento: Giovanni Boccaccio = Giovanni Boccaccio, *Rime*, a cura di Roberto Leporatti, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2013; Iacopone = Iacopone da Todì, *Laude*, a cura di Matteo Leonardi, Firenze, Olschki, 2010; Francesco Petrarca = Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, nuova edizione aggiornata, Milano, Mondadori, 2004; Giovanni Quirini = Giovanni Quirini, *Rime*, a cura di Elena Maria Duso, Roma-Padova, Antenore, 2002; Franco Sacchetti = Franco Sacchetti, *Il libro delle rime*, a cura di Franca Brambilla Ageno, Firenze-Perth, Olschki-University of W. Australia Press, 1990. Con l'abbreviazione Mone infine ci si riferisce alla raccolta di Franz-Joseph Mone, *Lateinische Hymnen des Mittelalters aus Handschriften herausgegeben und erklärt*, II, Freiburg in Breisgau, Herder'sche Verlagshandlung, 1854.

I

O Padre nostro eterno e Dio e Signore,
 di tutte cose fusti ordinatore:
 gli angiol' creasti con disio d'amore
 e con diletto.
 Tu stai in ciel, Signor giusto e perfetto, 5
 là ddov'è sicurtà senza difetto;
 ogni alegrezza sta nel tuo cospetto
 di dDio beato.
 Sempre el tuo nome sia santificato,
 altissimo Signore incoronato: 10
 in cielo e 'n terra sempre sia laldato
 quanto sè degno.
 Facci venir, Signore, allo tuo regno,
 sì cche veggiamo el tuo viso benigno:
 el priego nostro a tte non sia disdegno 15
 per tua pietade.
 Sempre sia fatta la tua volontade:
 come in cielo e 'n terra ài la podestade;
 non si può dir la tua benignitade,
 o Dio sovrano! 20
 Porgici el nostro pan cotidiano
 oggi, Signor, colla tua santa mano,
 del qual tu sazii ogni fedel cristiano,
 dolce Signore.
 Perdonaci e peccati, o Creatore, 25
 com'altrui perdoniam per lo tuo amore;
 tutti cristian' riduce di buon cuore
 in caritade.
 Da rrià tentazione or ci guardate,
 da' peccati mortal' ci liberate: 30
 lo Spirto santo sopra *nos* mandate
 per difensione.
 Dal mal ci libera e da ogni offensione,
 difendici da ogni ria tentazione;
 al nostro fin ci da' per guidardone 35
 vita eterna.

3 angiol'] angiolj P 5 ciel] cielo P Signor] signiore P 13 venir] uenire P 22 signor] si-
 gniore P 23 fedel] fedele P 30 mortal'] mortelj P 31 spirto] spirito P 33 mal] male P
 35 fin] fine P

2. *ordinatore*: 'creatore'; il termine è spesso usato con riferimento a Dio: vd. *GDLI*, s.v., § 3, con ampia esemplificazione due-trecentesca 3. *disio d'amore*: la formula richiama direttamente la lirica amorosa, in particolare quella siciliana: cfr. infatti l'incipit di Giacomo da Lentini «Uno disio d'amore sovente l mi ten la mente» 6. *sicurtà*: 'salvezza eterna' (cfr. *GDLI*, s.v., § 6) 7. *nel tuo cospetto*: 'nella tua mente, nel tuo pen-

siero' (cfr. *TLIO*, s.v., § 1.4) 9. *el tuo ... santificato*: traduce pressoché letteralmente il versetto lat. «sanctificetur nomen tuum» 10. *incoronato*: inusitato l'aggettivo in relazione a Dio (evidentemente in quanto re del cielo); molto più comune nella poesia religiosa e non solo il suo uso con riferimento alla Vergine o a Cristo 11-12. *sempre sia ... degno*: qualche vicinanza con la parafrasi del *Pater noster* di Dante, *Pg* xi 4-5: «laudato sia 'l tuo nome e 'l tuo valore | da ogni creatura, com'è degno» (: *regno*) 12. *quanto ... degno*: 'secondo quanto si conviene' 13. *Facci ... regno*: rende il versetto «adveniat regnum tuum» ~ *Facci*: con enclisi del pronome a norma della legge Tobler-Mussafia (così anche ai vv. 21, 25, 34); da rilevare invece che ai vv. 29, 30, 35, in posizione libera, si ricorre all'imperativo con pronomi proclitico (*ci guardate, ci liberate, ci da'*), come peraltro consueto nel Trecento: cfr. Giuseppe Patota, *Ricerche sull'imperativo con pronomi atono*, in «Studi linguistici italiani», 10 (1984), pp. 173-246, in partic. a p. 194 15-16. *el priego ... pietade*: 'la nostra preghiera non giunga a te sgradita, a causa della tua misericordia', in quanto l'estrema bontà divina non richiederebbe neppure la necessità di tale invocazione; cfr., analogamente, Giovanni Boccaccio, *Rime*, LI 5-6: «deh volgiti ver me, se tu non sperni | gli humili prieghi [...]» (implorazione rivolta a Dio) 18. *come ... podestate*: 'come in cielo, così in terra hai il governo', con struttura paraipotattica e ripresa del v. 11 (in alternativa si potrebbe leggere «come in cielo è, 'n terra...», ma la soluzione pare meno efficace sintatticamente) 20. *sovrano*: appellativo comunemente riferito a Dio, specie in ambito di poesia religiosa e laudistica 25. *Perdonaci*: in attacco allitterazione della labiale (*perdonaci, peccati*); qualche analogia, specie per quanto riguarda la ripetizione ai vv. 25-26 del verbo *perdonare*, con Dante, *Pg* xi 16-18: «E, come noi lo mal ch'avem sofferto / perdoniamo a ciascuno, e tu perdona / benigno [...]» 26. *per lo tuo amore*: 'per amor tuo' 27. *tutti cristian*: di fronte alla duplice alternativa (*tutti* o *tutt'i*) si preferisce la forma priva di articolo in ossequio all'uso più arcaico dell'aggettivo *tutto* ~ *riduce*: da collegare al successivo *in caritate* ('induci, indirizza alla carità') ~ *di buon cuore*: sta con il precedente *cristian* 29. *ci guardate*: 'preservatevi'; si rilevi il passaggio negli imperativi di questa strofa dalla seconda pers. sing. alla seconda plur. (*guardate, liberate, mandate*): in antico l'uso dei due pronomi era meno rigidamente fissato rispetto a oggi, e del resto l'alternanza tra gli allocutivi era comune anche nella lirica amorosa fin dalle Origini (cfr. Alessandro Niculescu, *Strutture allocutive pronominali reverenziali in italiano*, Firenze, Olschki, 1974, pp. 83-85 e 135-36) 32. *per difensione*: 'come difesa' (dalla tentazione) 33. *Dal ... libera*: traduce l'ultimo versetto lat. «sed libera nos a malo»; ciò che segue ai vv. 33-34 denuncia i limiti del verseggiatore, che incorre in evidenti ripetizioni, concettuali e soprattutto lessicali, di quanto già detto (*ria tentazione* 29 e 34; *ci liberate* 30-*ci libera* 33; *difensione* 32-*difendici* 34) 35. *al nostro fin*: al termine della vita ~ *guidardone*: 'ricompensa'.

II

Ave Maria, regina superna,
per cui la santa fede si governa,
nostra avvocata tu sè sempiterna,
o virgo pia.

Di grazia piena tu ssè tuttavia, 5
della salute vera guida e via,
scala del ciel tu sè, virgo Maria,
o templo santo.

Dominus tecum grazioso è tanto,
che chi a te con divozione e pianto 10
vuol ritornar, ricevi sotto el manto
ogni persona.

E benedetta sè sopra ciascuna
donna che mai da Dio ebbe corona:
di tal degnità non fu mai alcuna 15
al mondo tutto.

Però sia benedetto el dolce frutto
Gesù, el quale con penoso lutto
sì ci à aperto el sicuro condotto
di vita eterna. 20

tu ssè el vero tesor ch'a ciascun dona
sommo riposo.
Benedetto sie 'l frutto grazioso
del ventre tuo, Gesù Cristo amoroso,
el qual preghiam ci dia, come piatoso,
vita eterna.

3 tu] *om.* T 5 tu] *om.* T 7 ciel] cielo P tu] *om.* LT 8 o] nel L, e P 9 tecum] *stecho* P
grazioso è tanto] *gratiosa* tanto P 10 che] *om.* T 11 vuol] vuole T ritornar] ritornare PT 13
E benedetta] benedetta tu P sè] sia T ciascuna] *Ciaschaduna* T 14 da Dio] *om.* LT ebbe] abbj
P, hauesse T 15 non] none L 17 sia benedetto] benedeto sia T 18 el quale con] *ch(e)* A tolto
El T 19 sì ci à] *Jesu* che T

P: 15 ciascun] *ciaschuno* 18 ventre] *frutto* 19 qual] *quale* preghiam] *p(r)eghiamo*

1-8. Come spesso accade nelle laudi e nell'innologia latina, i versi esordiali contengono una nutrita serie di appellativi rivolti alla Vergine (*regina* v. 1, *avvocata* 3, *virgo* 4, *guida e via* 6, *scala del ciel* 7, *templo* 8) 1. *regina*: Maria è spesso salutata come «regina», a partire dalla liturgia (si ricordino almeno le antifone *Salve, regina* e *Regina Coeli*) e dall'innologia latina ~ *superna*: 'somma'; l'aggettivo è abitualmente riferito alle entità celestiali, e in partic. alla Vergine o a Dio 2. *per cui ... governa*: 'attraverso la quale la fede è indirizzata correttamente' 3-7. *tu sè*: anafora tipica degli elogi della poesia biblica e laudistica, di cui non mette conto di citare gli esempi 3. *nostra avvocata*: in quanto Maria patrocina la causa dei peccatori presso Dio; epiteto comunissimo (si veda ad es. «advocata nostra» nel *Salve, regina* o «nostra advocata» in Mone, 512, v. 146) 4. *virgo pia*: cfr. nel *Salve, regina*: «o pia, o dulcis virgo Maria»; si tratta d'altronde di appellativo comune (vd. ad es. *LF, Altissima stella lucente*, 39: «[...] tu se' virgo pia»), spesso incaricato – come nel nostro caso – di chiudere la strofa (cfr. *LC, Venite a laudare*, 6-7: «preghiamo ke ne si' avvocata l al tuo filioli, virgo pia!»; *LF, Venite a laudare*, 10-11: «la bianca [*scil.* croce] a voi si rasomiglia, l l'altra a lo tuo figlio, virgo pia»; *LS, Ave, virgo Maria*, 4: «lomiera se' del mondo, o virgo pia»; ecc.) 5. *tuttavia*: 'sempre' 6. *salute*: la salvezza eterna ~ *guida e via*: cfr. Franco Sacchetti, *Dir de' Bianchi*, 368: «vìa d'andare

e guida a vero chiostro» (nell'orazione alla Vergine) 7. *scala del ciel*: «scala» (in quanto tramite tra Dio e l'uomo) è epiteto frequentissimo già nell'innologia (vd. ad es. Mone, 538, vv. 14-15: «Tu fideli l scala coeli»), e ricorre poi anche nella poesia religiosa volgare: cfr. la lauda *Chi vuol campar del mar pericoloso*, 19: «tu se' scalla per in cielo andare» (cito dal *TLIO* l'ed. di Salvatore Barsotti, *Laude inedite del secolo XIII*, in «Rivista di scienze storiche», 2 [1905], pp. 41-48, a p. 47) e Franco Sacchetti, *Dir de' Bianchi*, 352 «[...] scala per la quale al ciel si vène»; cfr. anche *LM*, *Vergem donçella*, 15-16: «Scalla e porta e via l del paradiso, Maria» e *LC*, *Ave, regina gloriosa*, 11-13: «Ave, scala per la quale l descese la deitate l et prese in te umanitate» 8. *templo santo*: altro appellativo consueto: vd. *LC*, *Altissima luce*, 7: «Templo sacrato, ornato vasello» (e nel commento rimandi ai Padri e all'innologia mediolatina); Giovanni Quirini, *Ave Maria, ave di gratia plena*, 7: «Santa Maria, di Dio tempio sacrato» (e come segnala la Duso, Iacopone lo riferisce anche a Santa Chiara: *O Francesco, da Deo amato*, 121-122: «Clara [...] l tempio de Deo consecrato»); vd. anche Francesco Petrarca, *Rvf*, *Vergine bella*, 56-58: «santi pensieri, atti pietosi et casti l al vero Dio sacrato et vivo tempio l fecero in tua verginità feconda» 9. *grazioso*: 'generoso, misericordioso' 10-11. *chi ... ritornar*: sorta di tema sospeso, poiché *chi* costituirebbe il complemento oggetto del seguente *ricevi*, che però a sua volta regge *ogni persona* (v. 12) 10. *chi a*: dialefe tra *chi* e *a* (preferibile rispetto alla scansione dieretica di *divozione*, che comporterebbe accenti di 3^a e 8^a) 11. *ricevi ... manto*: 'accogli presso di te' 13. *sopra ciascuna*: 'più di qualsiasi altra' 14. *corona*: in senso fig. 'ricompensa spirituale, gloria' (cfr. *TLIO*, s.v., § 3), ma certo con riferimento alla tradizionale immagine dell'incoronazione della Vergine 15. *degnità*: si riferisce alla condizione privilegiata di Maria presso Dio 17. *gratioso* (P): 'largitore di grazia' 17-18. *dolce frutto* l *Gesù* (LT): l'attributo *dolce* a connotare il frutto del ventre di Maria è frequentissimo nella poesia religiosa volgare (quasi assente invece nell'innologia latina): cfr. ad es. *LF*, *Salve, gloriosa*, 4: «di Gesù dolce fructo»; Giovanni Quirini, *Ave Maria, ave di gratia plena*, 4-5: «e benedetto il dolce frutto fue l del tuo bel ventre, Yesù immacolato» e *Io sum regina e madre*, 16: «Quel dolce frutto di salvatione» 18. *penoso lutto* (LT): riferimento al dolore della passione; per l'associazione (*dolce*) *frutto-lutto* cfr. *LF*, *Salve, salve, virgo pia*, 28-29: «de te nacque l dolçe fructo l k'espugnone l amar' lucto» (ma i due termini sono spesso accoppiati già in lat.: vd. Mone, 395, 59: «tui fructus perdit luctus» o 519, 9-10: «cuius fructus nostri luctus l relaxavit vincula») 19. *condutto* (LT): 'via, cammino', in senso fig. (vd. *TLIO*, s.v. *condotto*², § 1.1); la forma con *u* è dovuta a latinismo. Per l'intera serie rimica *frutto* : *lutto* : *condutto*, cfr. *LF*, *Regina sovrana de gram pïetade*, 31-33: «Arbor fondosa ke fai dolçe fructo, l de Cristo se' sposa k'è nostro conducto: l dacci riposo de questo gran lucto» 19. *come piatoso* (P): 'in quanto misericordioso'.

LE TRADUZIONI CINQUECENTESCHE DEL *DONAT PROENSAL* NELLA BIBLIOTECA DI GIAN VINCENZO PINELLI¹

Era per tutto il Ponente la favella provenzale ne'
tempi, ne' quali ella fiorì, in prezzo e in istima
molta, e tra tutti gli altri idiomi di quelle parti di
gran lunga primiera

(Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua*, I, 8)

1. Introduzione

La parte più cospicua dei materiali provenzali appartenuti a Gian Vincenzo Pinelli (1535-1601) occupa oggi le carte dalla 183 alla 346 di una miscellanea che riposa nella Biblioteca Ambrosiana di Milano sotto la segnatura D 465 inf. Figura eccentrica di erudito che, pur non avendo mai scritto e pubblicato alcunché, riuscì a essere per tutta la seconda metà del XVI secolo un punto di riferimento sicuro per gli studiosi italiani ed europei, Gian Vincenzo Pinelli allestì nella propria dimora padovana una delle più ricche biblioteche private d'Europa. Dopo la sua morte, il ricco patrimonio librario fu trasportato, non senza gravi perdite, da Padova a Napoli, presso il legittimo erede, Cosmo Pinelli, duca di Acerenza, nipote di Gian Vincenzo. Scomparso prematuramente anche Cosmo, che non aveva avuto nemmeno il tempo di togliere i libri dalle casse nelle quali avevano viaggiato, la biblioteca di Pinelli fu acquistata all'asta dagli emissari di Federigo Borromeo, in tempo utile per l'inaugurazione, l'8 dicembre del 1609, della Biblioteca Ambrosiana².

¹ Ringrazio Simona Gavinelli per l'inesauribile generosità, e Massimo Rodella, per i consigli, per la sollecitudine con la quale ha facilitato le mie ricerche in Ambrosiana, per le chiacchiere dopo le giornate di lavoro; con lui mi piace ringraziare tutto il personale della biblioteca, per la gentilezza, la disponibilità, l'efficienza.

² Su Pinelli è ancora indispensabile la biografia scritta dall'amico Paolo Gualdo: *Vita Ioannis Vincentii Pinelli, patricii genuensis [...], auctore Paulo Gualdo, Auguste Vindelicorum* 1607; si veda anche Adolfo Rivolta, *Un grande bibliofilo del secolo XVI*, Monza 1914. Sulla biblioteca, a proposito della quale si è scritto molto, soprattutto in anni recenti, si veda almeno: Adolfo Rivolta, *Catalogo dei codici pinelliani dell'Ambrosiana*, Milano 1933; Marcella Grendler, *A Greek Collection in Padova: The Library of Gian Vincenzo Pinelli (1535-1601)*, «Renaissance Quarterly», XXXIII (1980), pp. 386-416; Massimo Rodella, *Fortuna e sfortuna della biblioteca di Gian Vincenzo Pinelli: la vendita a Federico Borromeo*, «Bibliotheca. Rivista di studi bibliografici», II (2003), pp. 87-125; Paolo Gresti, *Appunti sulla traduzione italiana cinquecentesca del "Donatz proensals"*, in «Ab nou cor et ab nou

L'insieme dei documenti trasmesso dalla sezione provenzale della miscellanea D 465 inf., ancorché importante sotto il profilo storico-culturale come testimonianza della circolazione dei testi occitanici nella seconda metà del Cinquecento, e dell'interesse degli eruditi di quel secolo per la letteratura in lingua d'oc, e per la lingua stessa, è in buona parte di scarso o nullo peso ecdotico, perché *descriptus* di codici sopravvissuti³. Non mancano tuttavia scritture preziose: tra queste, in attestazione unica, le due traduzioni italiane del *Donat proensal* (d¹ e d²), di anonimo cinquecentesco, fino a questo momento inedite. Ma giova ricordare che il codice ambrosiano è anche uno dei cinque testimoni conosciuti del trattato in lingua originale (D)⁴.

Proprio da qui è utile cominciare. Gli altri testimoni del *Donat* sono⁵: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Edili 187 (A); Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 41. 42 (B); Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2814 (C); New York, Pierpont Morgan Library, 831 (L)⁶. A questi testimoni si aggiungono alcuni *descripti* di B, e una traduzione fatta da Benedetto Varchi su C (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 1812)⁷.

talen". *Nouvelles tendances de la recherche médiévale occitane*. Actes du Colloque AIEO (L'Aquila, 5-7 juillet 2001), par Anna Ferrari et Stefania Romualdi, Modena 2004, pp. 217-27; Angela Nuovo, *Dispersione di una biblioteca privata: la biblioteca di Gian Vincenzo Pinelli dall'agosto 1601 all'ottobre 1604*, in *Biblioteche private in età moderna e contemporanea*. Atti del Convegno Internazionale, Udine, 18-20 ottobre 2004, a cura di Angela Nuovo, Milano 2005, pp. 43-54; Roberta Ferro, *Per la storia del fondo Pinelli all'Ambrosiana. Notizie dalle lettere di Paolo Gualdo*, in *Tra i fondi dell'Ambrosiana. Manoscritti italiani, antichi e moderni*, a cura di Marco Ballarini, Gennaro Barbarisi, Claudia Berra, Giuseppe Frasso, Milano 2008, vol. I, pp. 255-88; Angela Nuovo, *La struttura bibliografica della biblioteca di Gian Vincenzo Pinelli (1535-1601)*, in *Le biblioteche private come paradigma bibliografico*. Atti del Convegno Internazionale, Roma, Tempio di Adriano, 10-12 ottobre 2007, a cura di Fiammetta Sabba, Roma 2008, pp. 57-78; Anna Maria Raugé, *Gian Vincenzo Pinelli 1535-1601. Ses livres, ses amis*, in *Les labyrinthes de l'esprit. Collections et bibliothèques à la Renaissance*, sous la direction de Rosanna Gorris Camos et Alexandre Vanautgarden, Genève 2015, pp. 213-17. Una descrizione sommaria della parte "provenzale" della miscellanea ambrosiana è in Santorre Debenedetti, *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento e Tre secoli di studi provenzali*. Edizione riveduta, con integrazioni inedite, a cura e con postfazione di Cesare Segre, Padova 1995, pp. 291-92.

³ Si pensi, per esempio, alle cc. 186-230, occupate da una copia del canzoniere provenzale F^b (Parma, Biblioteca Palatina, 990); o alle *vidas* trobadoriche che occupano le cc. 264-283, derivate dal canzoniere provenzale K (Paris, BNF, fr. 12473).

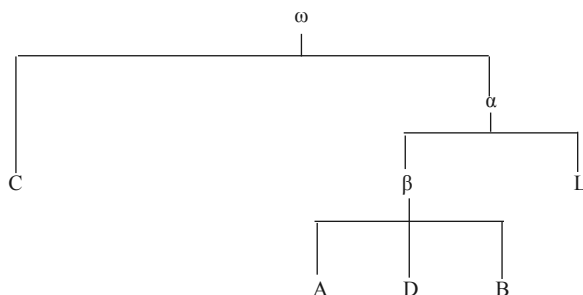
⁴ d¹ occupa le cc. 245-257, D le cc. 308-326, d² le cc. 326-335. Quando si trovavano ancora nella biblioteca di Pinelli i tre fascicoli erano separati, ciascuno con la propria segnatura: rispettivamente MM2-4, MM2-11 e MM2-12; la mano che trascrive d² è la stessa che trascrive D (con l'eccezione del recto della prima carta di quest'ultimo, che è di altra mano). Rinuncio, in questa sede, a tracciare la possibile storia di Dd¹d², ricca peraltro di ombre. Tornerò a breve sulla questione.

⁵ Uso le sigle di *The "Donatz Proensals" of Uc Faidit*, edited by John H. Marshall, Oxford 1969.

⁶ I codici che contengono i testimoni B e C del *Donat* sono latori di due canzonieri trobadorici, rispettivamente P e la sezione riccardiana di a.

⁷ Si veda *The "Donatz Proensals"*... cit., p. 8; la traduzione del Varchi è finora inedita, ma in corso di stampa a cura del sottoscritto. Si aggiunga che i codici che trasmettono B e C sono, in più, testimoni delle *Razos de trobar* di Raimon Vidal de Bezalú, mentre A e parzialmente B contengono anche una traduzione latina della grammatica.

D'Arco Silvio Avalle sintetizza nel modo seguente i rapporti tra i manoscritti che trasmettono il *Donat*⁸:



Nella sua analisi lo studioso liquida un po' troppo sbrigativamente le due traduzioni d¹ e d², affermando che esse «non servono, essendo dichiaratamente *descriptae* nei confronti del testo occitanico» conservato nel medesimo manoscritto ambrosiano che contiene D⁹. Avalle accomuna ADL al § 11 (i rinvii sono alla partizione del testo della mia edizione di d¹d²), ma in realtà in D la lacuna è più ampia rispetto agli altri due testimoni. Secondo lo studioso il *saut du même au même* è «quasi sicuramente dell'archetipo, per quanto non sia escluso, almeno in linea di principio, che quegli amanuensi [...] abbiano potuto commettere quell'errore indipendentemente l'uno dall'altro»¹⁰. È possibile che Avalle abbia ragione, visto che la lacuna è presente in tutti i testimoni, tranne C (si veda avanti); ma il sospetto che si tratti di un errore poligenetico rimane: lo stesso Avalle ammette del resto che «salti di uno stesso tratto di testo dovuti ad omeoteleuto [...] possono essere compiuti da più amanuensi indipendentemente gli uni dagli altri. L'errore non ha valore congiuntivo e quindi eviteremo di utilizzarlo per stabilire parentela tra i manoscritti interessati»¹¹.

Lo stemma proposto da John H. Marshall, che un po' avventurosamente considera i precedenti tentativi di razionalizzazione della tradizione mano-

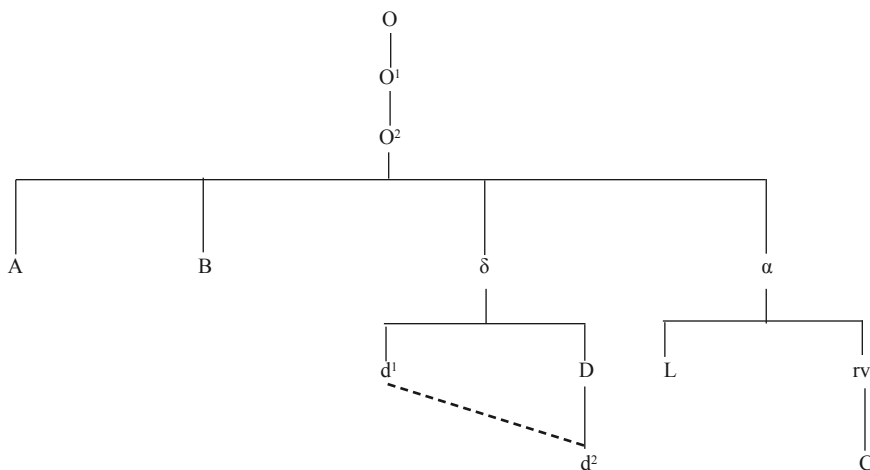
⁸ D'Arco Silvio Avalle, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, Torino 1961, p. 144.

⁹ Avalle, *La letteratura medievale...*cit., p. 144. Nella nuova edizione del volume di Avalle (Torino, 1993), Lino Leonardi (p. 126) si limita a riportare le conclusioni di Marshall, diverse, come si vedrà tra poco, da quelle di Avalle.

¹⁰ Avalle, *La letteratura medievale...*cit., p. 146.

¹¹ D'Arco Silvio Avalle, *Principi di critica testuale*, Padova 1978, p. 50. È una posizione largamente condivisa dalla trattatistica, che considera il *saut du même au même* un errore di tipo poligenetico, e dunque non utile a stabilire la parentela tra due o più codici. Ma è sempre prudente valutare caso per caso.

scritta tanto superficiali da non meritare nemmeno di essere presi in considerazione¹², è molto diverso¹³:



O è l'originale versione in provenzale, O¹ la versione provenzale con l'aggiunta della traduzione latina (trasmessa integralmente da A e parzialmente da B, come detto); l'antigrafo di C è una «rehandled version». Lo studioso avverte comunque che

we are dealing (...) with an “open” tradition; and, what is more, with a tradition in which the elements from outside the tradition (...) may be applied not merely to the correction of scribal errors but also to the elimination of negligences due to the original author of real or apparent contradictions between the Provençal and the Latin texts¹⁴.

Dopo l'uscita dell'edizione Marshall, Avale torna sulla questione, criticando duramente lo stemma dello studioso anglosassone; in particolare giudica indimostrata l'esistenza di α, perché Marshall si è basato su varianti

¹² «Attempts at classification have been made by Stengel [...], by Biadene [...], and by Avale [...]. None of these is sufficiently detailed to merit discussion» (*The “Donatz Proensals”*... cit., p. 11 n. 1).

¹³ Cfr. *The “Donatz Proensals”*... cit., p. 15. Si tenga conto che il testo del *Donat* non è trasmesso integralmente da tutti i testimoni sopravvissuti; in base alla tabella stilata da Marshall (p. 12), la situazione testuale per la parte rappresentata anche da D è la seguente (aggiungo la mia suddivisione in paragrafi alle linee di testo di Marshall; non tengo conto della traduzione latina): ll. 1-774 = §§ 1-71, ACDL; ll. 775-1466 = §§ 72-72.2, ABDL; ll. 1467-99 = §§ 73-74, ABCDL; ll. 1499-1514 = §§ 74-75.3, ABDL; ll. 1515-22 = §§ 75.4-75.6, ADL.

¹⁴ *The “Donatz Proensals”*... cit., p. 15.

adiafore, dunque non utili alla costruzione dello stemma. Avalsse conclude, con una severità condivisibile, benché forse troppo *tranchante*, che «il lavoro di Marshall è esemplare nella misura in cui ci insegna come non si deve fare uno stemma»¹⁵.

2. I rapporti tra D, d¹ e d² e il resto della tradizione

«Che le due traduzioni riflettano il testo n° 35 [= D] si può dubitare perché nelle esemplificazioni provenzali non mancano differenze, lievi differenze, ma tali da giustificare la convinzione che anziché esser condotte sul testo che noi abbiamo sott'occhio siano eseguite sul suo originale, o sur una copia alquanto più fedele»: questa la posizione di Santorre Debenedetti a proposito dei rapporti tra D, d¹ e d²¹⁶. Lo stemma di Marshall, come abbiamo visto, stabilisce la discendenza di d¹ da un antecedente comune a D, e la dipendenza diretta da quest'ultimo di d². Mi pare, come vedremo tra breve nel dettaglio, che Marshall descriva correttamente i rapporti tra questi tre testimoni, benché alcuni problemi rimangano sul tappeto.

Potrebbe risultare certo utile riesaminare l'intera tradizione manoscritta del *Donat proensal*; qui limito però le mie osservazioni alla parte dello stemma rappresentata da δ . Secondo Marshall, «that d¹ and d² are closely related to the Provençal tradition represented by D is sufficiently demonstrated by their breaking off at 1522»: i tre testimoni si fermano infatti prima del rimario¹⁷. Inoltre, aggiunge lo studioso, è significativo il fatto che entrambe le traduzioni italiane condividano con D alcune lacune, «which are explicitly noted as such»¹⁸; in d¹ le mancanze di testo sono segnalate con brevi annotazioni marginali¹⁹: § 16 *manca* →; § 18.2 *manca* → | *la terza*; § 19 *ma(n)ca la 2^a et | la 3^a*; § 19.3 *ma(n)ca la 3^a* →; negli stessi luoghi d² ha degli asterischi, non marginali, bensì inseriti nel testo. Le quattro annotazioni di d¹ sono sicuramente da addebitare a due mani diverse: una potrebbe essere quella del copista (§§ 19 e 19.3, che abbrevia con il *titulus* la *n* di *manca*; ma forse anche l'annotazione al § 16 è di questa mano), l'altra è la stessa

¹⁵ Avalsse, *Principi di critica testuale*... cit., p. 49.

¹⁶ Debenedetti, *Gli studi provenzali*... cit., p. 81. Il n° 35 a cui fa riferimento lo studioso è il numero del fascicolo occupato da D nella silloge ambrosiana. Una versione meno dettagliata di quanto segue è in Paolo Gresti, *Quelques remarques sur les traductions du "Donat proensal" dans le ms. D 465 inf.*, «Revue des Langues Romanes», 120 (2016), pp. 205-17.

¹⁷ The «Donatz Proensals»... cit., pp. 35-36; in realtà D ha il rimario, che pone però non pochi problemi: si veda, intanto, Paolo Gresti, *Osservazioni sul rimario del "Donat proensal" ambrosiano*, in *Filologia e letteratura. Studi offerti a Carmelo Zilli*, Bari 2014, pp. 85-97. Si tenga inoltre conto del fatto che d² non ha la lista dei verbi, presente invece sia in D, sia in d¹.

¹⁸ The «Donatz Proensals»... cit., p. 36.

¹⁹ La barra verticale segnala l'accapo.

che aggiunge in margine *que mens* alla c. 245r (§ 4.3), e che inserisce la nota marginale al § 67 (si veda l'edizione). Le frecce che accompagnano tre annotazioni su quattro in d¹ (§§ 16, 18.2 e 19.3) potrebbero essere state apposte in un secondo tempo, e rinviare agli asterischi che si trovano negli stessi luoghi nella seconda traduzione, ma è impossibile affermarlo con certezza²⁰.

Un'altra lacuna significativa è al § 16^{bis}, nel quale si dovrebbe parlare del *preterit plus que perfet* dell'indicativo.

Quanto alla prima osservazione di Marshall, cioè che il legame tra Dd¹d² sarebbe già stabilito dal fatto che i tre testimoni non vanno oltre la linea 1522 della sua edizione (l'ultima prima del rimario), si può obiettare che, in verità, proprio a partire da questo punto la tradizione manoscritta del *Donat* si frantumava, e che dunque l'interruzione di Dd¹d² proprio a questa altezza del trattato non è assumibile come prova del loro legame stemmatico. In effetti il rimario è trasmesso da AL fino alla linea 2425 dell'edizione Marshall (fino a *Ebreus*), dal solo A da questo punto fino alla linea 2580 (fino a *traitz*), da AB da qui fino alla fine. Si aggiunga che in AL il passaggio dal testo del trattato al rimario è stranamente brusco, senza alcuna rubrica esplicativa, sull'esempio di quella che per esempio introduce la lista dei verbi («Et aquisit sun li verbe de la prima conjugaco»)²¹. In effetti, l'unico testimone che ha la rubrica prima del rimario è proprio D²².

La segnalazione in d¹d² di parti mancanti in D, invece, è più significativa per stabilire un rapporto stretto tra questi tre testimoni.

Interessante è anche, per esempio, la situazione che troviamo al § 9. D legge «e *cortes* sec aquela regla mees maepes», d¹ «et *cortes* segue quella regola *mees maepes*», d² «et questa regola seguono *cortes mees maepes*»; il testo dell'edizione è: «e *cortes* sec aquela regla meçesma, e *pes*»²³. Credo con Marshall che non si debba sottovalutare la circostanza che Dd¹d² abbiano la medesima scrittura *mees maepes* per *meesma e pes*²⁴.

Ma ci sono altri indizi che spingono ad avvicinare i tre testimoni.

Prima di tutto si può osservare che Dd¹d² si aprono, come del resto L, con una rubrica in latino nella quale compare il nome dell'autore del trattato²⁵:

²⁰ A loro volta, gli asterischi di d² potrebbero essere il frutto di un controllo su d¹. È però da notare che in d² ci sono altri asterischi (§§ 20, 23, 27.7, 27.11), che non corrispondono ad alcuna nota di d¹. Il fatto che almeno due delle quattro annotazioni possano essere di mano del copista farebbe pensare a una loro presenza già nell'esemplare da cui deriva la copia: sono note dell'autore che si è accorto, in base alle sue conoscenze della lingua d'oc, del deficit testuale dell'originale che aveva a sua disposizione per la traduzione? Meno probabile che il traduttore avesse in mano un altro esemplare del *Donat*, giacché in questo caso si sarebbe difficilmente trattenuto dal colmare le lacune con integrazioni, anche solo marginali.

²¹ *The "Donatz Proensals"*... cit., p. 152, ll. 775-77.

²² Gresti, *Osservazioni sul rimario*... cit., p. 90.

²³ *The "Donatz Proensals"*... cit., p. 100, ll. 140-41.

²⁴ *The "Donatz Proensals"*... cit., p. 36.

²⁵ Cito da D (identico testo in d¹ e d²); le differenze di L, comunque minime, non sono rilevanti:

Incipit liber quem composuit Ugo Faiditus precibus Jacobi de Mora et domini Conradi de Sterleto, ad dandam doctrinam vulgaris provincialis et ad discernendum inter verum et falsum vulgare.

Per quanto riguarda il resto della tradizione manoscritta, il solo testimone A contiene il nome dell'autore, però nell'*explicit*; vale la pena di riportare l'intero passo²⁶:

Et hec de ritimis dicta sufficiant, non quod plures adhuc nequeant inveniri, sed ad vitandum lectoris fastidium. Finem operi modo volo imponere, sciens procul dubio librum meum emulorum vocibus lacerandum, quorum est proprium reprehendere qui ignorant. Sed si quis invidiorum in mei presentia hoc opus redarguere presumpserit, de scientia mea tantum confido quod ipsum convincam coram omnibus manifeste; sciens quod nullus ante me tractavit ita perfecte super his nec ad unguem ita singula declaravit. Ugo Faiditus nominor qui librum composui, precibus Jacobi de Mora et domini Corașchuchii de Sterleto, ad dandam doctrinam vulgaris provincialis et ad discernendum verum a falso in dicto vulgare. Explicit liber Donati Provincialis.

Il problema della firma del *Donat* è ancora aperto, e affrontarlo qui ci allontanerebbe troppo dall'oggetto di queste pagine. Mi limito a ricordare che l'*Ugo Faiditus nominor* dell'edizione è il frutto di un intervento editoriale, giacché A, testimone unico per questa parte, legge *cuius ugo nominor*²⁷.

In vari luoghi dell'opera, nell'esemplificazione, ci sono discrepanze tra Dd¹d² e il resto della tradizione:

al § 4.2 la frase «feminis es aqels qe perte a las causas feminils solamen» non è seguita dagli aggettivi *bona, bela, mala* e *falsa*²⁸;

al § 4.4, dove si parla dei participi usati come aggettivi che hanno un'unica uscita per il maschile e il femminile, in Dd¹d² mancano gli esempi con *prezans*;

al § 7.4, dove si parla dei sostantivi che non vogliono la *s* al caso soggetto singolare, ci sono alcune discrepanze tra Dd¹d² e il resto della tradizione: in particolare Dd¹d² omettono *radeire* e *tondeire*. Non mancano del resto le differenze tra D e le due traduzioni: *Peire, beveire, doneire, penheire* (D), *Peire, deveire, doneire, penheire* (d¹), *Peire, doneire, penheire, fenheire* (d²);

al § 7.6, dove c'è un'altra lista di sostantivi che non hanno la *-s* al caso soggetto singolare, mancano *maier* e *gençer*;

i due *incipit* sono editi anche nell'edizione curata da Marshall, p. 88, apparato.

²⁶ Il testo è tratto da *The "Donatz Proensals"*... cit., p. 255; il testimone B ha un *explicit* solo parziale.

²⁷ Si veda, per le ipotesi correttive formulate a partire dalla metà del XIX secolo, e per una possibile, ma non del tutto convincente, soluzione Saverio Guida, *Primi approcci a Uc de Saint Circ*, Soveria Mannelli 1996, pp. 145-70.

²⁸ Cfr. *The "Donatz Proensals"*... cit., p. 88, l. 17.

al § 16 nella coniugazione del *preterit perfet* mancano la seconda e la terza persona plurale;

al § 16^{bis} Dd¹d² omettono tutti gli esempi che seguono alla frase *El preterit plus que perfet*²⁹;

al § 18.2 vengono omesse le forme verbali *cavalguen, anen, troten*;

al § 41, dove si parla dei verbi che escono in *et larg* al *preterit perfet*, D confonde *et* con *er*, e infatti scrive *In “er” larc* (ma d¹d² sono corretti)³⁰, e inoltre la successione degli esempi non è la stessa di A, e presenta, rispetto al testimone-base dell’edizione, anche alcune lacune; d¹d² seguono D³¹;

al § 56 la lista delle forme verbali in Dd¹d² è leggermente diversa da quella degli altri testimoni (d¹ ha anche alcune letture *singulares*).

Vediamo altri casi interessanti:

al § 4.3 nella frase «mas aici no sec lo vulgars la gramatica els neutris substantius»³² D non capisce *sec*, probabilmente per un problema dell’anti-grafo, e in questo testimone la frase suona: «mas aici no *scib* vulgaris els neutris substantius»³³. Le due traduzioni si allontanano da D, e tentano una correzione: «ma qui non saranno [*seranno* d²] vulgari ne’ neutri sustantivi [*nel neutrale sostantivo* d²]». Non è escluso che l’artefice del tentativo di sistemazione del testo – che peraltro non raggiunge l’obiettivo, giacché neppure le due traduzioni danno senso – sia il traduttore di d¹, al quale d² può poi essersi ispirato³⁴;

al § 9.1 il testo dell’edizione si presenta così³⁵:

e tuit li nom provincial que fenissen in *-es*, si cum *Frances, Angles, Genoes, Polhes* (e tut aquest sobredit fenissen in *-es estreit*); d’aquelz que fenissen in *-es larg: confes*.

D passa, dopo il secondo *fenissen*, direttamente a *in “-es” larc*; d¹ e d² si comportano allo stesso modo: pur trattandosi di un evidente *saut du même au même*, la congruenza non sembrerebbe essere priva di significato;

al § 9.2 Uc Faidit enumera i sostantivi e gli aggettivi che non si declinano; qui c’è una certa confusione in tutti i testimoni, visto che vengono mescolati

²⁹ Anzi, d¹ omette anche la frase introduttiva, che invece è presente in d²: «Nel preterito più che perfetto».

³⁰ d¹ commette un errore analogo ai §§ 35 e 39: si veda l’edizione.

³¹ d¹ non ha *pendet* tra *battet* e *fendet*, ma è un errore individuale. Queste omissioni sono piuttosto diffuse nelle liste di esempi, soprattutto nella morfologia verbale.

³² *The “Donatz Proensals”*... cit., p. 38; per il testo cfr. p. 90, l. 20.

³³ La scrittura di *scib* è chiara; la *b* è stata poi corretta: l’asta è stata cancellata (ve n’è ancora una traccia) e sopra l’occhiello è stato vergato un segno, una specie di piccolo semicerchio aperto verso sinistra.

³⁴ Sull’ipotesi che d² possa avere avuto sott’occhio d¹, già avanzata da Debenedetti e poi ribadita da Marshall, si veda più avanti.

³⁵ *The “Donatz Proensals”*... cit., p. 100, ll. 149-53.

aggettivi e sostantivi con terminazioni diverse, nonostante si tenti una suddivisione (*in* “-ers” larg; *in* “-ers” estreit; *in* “-ors” larg). Dd¹d² omettono alcuni lemmi, scrivono solo *estreit* in luogo di *in* “-ers” *estreit*, tralasciano la ‘didascalia’ *in* “-ors” larg;

al § 12.6 l’edizione ha³⁶: «E chascun dels .v. modi q’eu ai dit desus deu aver .v. tems: presen, preterit non perfeit ecc.». D omette il .v. prima di *tems*, e così anche le due traduzioni (d² traduce *tems* con *tempo*, mentre d¹ ha il plurale);

al § 33, dove si parla del preterito perfetto dei verbi della seconda e della terza coniugazione, il trattatista scrive: «el singular si cum li autre, trait la terça persona que ditz ag»³⁷. D omette *ag*, le due traduzioni si fermano a *la terza persona*;

al § 39 vengono elencati alcuni esempi di preterito perfetto in *-enc*, ma Dd¹d², che pure hanno gli stessi verbi del resto della tradizione, introducono con l’erroneo «In -ec larc» («In -ec largo», d¹d²), anziché con il corretto «In -enc estreit»;

al § 52 la situazione è poco chiara. Il passo è trasmesso da ACDL; l’edizione, basata su A, legge: «In -os estreit: *escos, escos, escos, ros*», e Marshall scrive in apparato: «third *escos*, with its translation, added in margin, with insertion-mark»³⁸. La traduzione latina di A legge: «Hac sillaba: *excussit predam, excussit segues, abscondit, rodit*»; L ha: «*escos* abscondit predaz [sic] *ros* rosit *escos* subiecte esconxit»; la lezione di C, infine, è: «*escos* .i. excussit, *ros* .i. rodit, *escos* .i. abscondit»³⁹. Dd¹d² hanno: «In -os estreit: *escos, rescos*».

Un’altra situazione poco chiara è al § 35. Abbiamo qui un’altra lista di preteriti perfetti, quelli «in -ec estreit», che nell’edizione si presenta così: «In -ec estreit: *parec, aparec, crec, bec, lec, sec, tec, dec*». La lista che precede è quella dei preteriti perfetti in -oc («*poc, noc, moc*, e l’*quarz es ploc*). Curiosamente, subito dopo, ma prima delle forme in -ec, ci sono, isolati, *decaçez, caçez, escaçez*; Marshall parla in nota di «unusual 3rd sg. pret. forms, for which the much commoner forms in -ec have been substituted in D (for all three verbs) and in L (for the last two only)»⁴⁰. È strano, però, che solo per questa forma di preterito perfetto manchi la “didascalia” che introduce gli

³⁶ The “Donatz Proensals”... cit., p. 106, ll. 232-33.

³⁷ The “Donatz Proensals”... cit., p. 134, l. 570.

³⁸ The “Donatz Proensals”... cit., p. 138, ll. 632-33 e apparato.

³⁹ Cfr. The “Donatz Proensals”... cit., p. 364. La traduzione di Benedetto Varchi, basata come detto su C, ha «*escos excussit scosse, ros rudit rose, escos abscondit nascose*». L’edizione di Edmund Stengel legge (p. 23, colonna del testo di A): «In *os* estreit *escos* .i. excussit, *escos* .i. abscondit, *ros* .i. segetem totondit» (*Die beiden provenzalischen Grammatiken “Lo Donatz proensals” und “Las rasos de trobar”* [...], herausgegeben von Edmund Stengel, Marburg 1878).

⁴⁰ The “Donatz Proensals”... cit., p. 272.

esempi con regolarità in questa zona del trattato. In ogni caso, Dd¹d² leggono: «In -ec estreit: *decazec, cazec, parec, bec, lec, sec, dec*». Oltre all'inserzione in questa serie di *cazer* e dei suoi derivati, si noterà l'assenza di *aparec, crec, tec*.

Al § 73, dove si parla dell'avverbio, in Dd¹d² sono omesse, dopo le frasi di esempio «eu dic veramen», «si tu non vais tost», «eu te batrei malamen» (grafia di D), le spiegazioni, che invece sono presenti in A e B:

Dic es verbum, *veramen* adverbium afirmandi; *vas* es verbe, *batrei* verbum, *tost, malemen* adverbia qualitatis⁴¹

Nei paragrafi successivi, nei quali vengono elencati vari tipi di avverbi, mancano «l'autre interrogativa: *per que*» (dopo il § 73.6), e «l'autre comparatio, si cum: *plus, mais, maiormen*» (dopo il § 73.7).

2.1. D e d¹

Da ciò che si è detto finora si potrebbe ricavare l'idea che le due traduzioni possano dipendere da D, oppure che i tre testimoni derivino da un unico interposito. Per quanto riguarda d¹ si può certamente escludere la derivazione diretta da D, come testimoniano molto chiaramente i §§ 10 e 11.

Il primo si presenta così⁴²:

D

E per zo es diz “pausaz en loc de propri nom”, qe s'eu dic «eu sui venguz» no mi bisogna dir «eu vei qe tu Petre es venguz». S'eu dic «aïcel es venguz», e'l mostri ab la man o ab l'oïll, no'm mi besogna dir «Joans es venguz».

d¹

Et per ciò è detto “posto in luogo di proprio nome”, che se io dico «eu sui venguz», non mi bisogna dire «eu Uc sui venguz»; et se io dico «eu vei qe tu es venguz» non mi bisogna dire «eu vei qe tu Peire es venguz». E se io dico «aïcel es venguz», et il mostri con la mano o con l'occhio, non mi bisogna dire «Joans es venguz».

È chiaro che la lacuna di D è originata da un *saut du même au même*, ma d'altra parte d¹ non può aver colmato tale lacuna per congettura.

⁴¹ *The “Donatz Proensals”*... cit., p. 180, ll. 1468-70. In C viene spiegata solo la prima delle due frasi: «Veetz cum aquella dicios, zo es *dic*, es verbs et aquella dicios, zo es *veramen*, es adverbium, car es pauzada justa aquella dicios, zo es *dic*, que es verbs» (*The “Donatz Proensals”*... cit., p. 369).

⁴² Corrisponde alle ll. 214-18 dell'edizione (*The “Donatz Proensals”*... cit., p. 106).

Al § 11 la situazione è la seguente⁴³:

D	d ¹
Verbum es apellaz car es cum modis et formis et temporibus, e significa alcuna causa s'eu sui batuz eu soffre alcuna causa.	Verbum è appellato perciò che è cum modis et formis et temporibus et significat <i>fare o patire alcuna cosa come s'eu bat, io fo alcuna cosa</i> , s'eu sui batuz io patisco alcuna cosa.

Anche in questo caso la lacuna di D è dovuta a un *saut du même au même*, e anche in questo caso è impossibile che d¹ abbia colmato tale mancanza in modo autonomo. Questi due esempi dimostrano che d¹ deriva «from D's source (δ)»⁴⁴. In realtà il secondo caso citato offre qualche spunto di riflessione in più. In d¹ gli infiniti *fare o patire* sono tra parentesi tonde; questo significherebbe, secondo Marshall, che la lacuna era già in δ, giacché d¹ «uses brackets elsewhere to indicate suppletion of omissions»⁴⁵. Gli altri casi illustrati dallo studioso, che sono in realtà anche gli unici presenti nel testo, si trovano al § 4.3 (l. 22) e al § 60.2 (l. 671); nel primo caso d¹ integra un esempio in lingua originale, *grans (es)*, nel secondo *si trahe (ancora)* traduce il semplice *trait* del provenzale, del resto condiviso, stando al testo e all'apparato di Marshall, dall'intera tradizione. Questi due esempi sono però molto dissimili da quello del § 11 che stiamo analizzando. L'aggiunta di *es* nel primo può essere stata banalmente suggerita dall'esempio che segue a pochissima distanza, dove c'è un altro *grans es* anche in D; l'espansione *ancora* del secondo esempio, invece, riprende semplicemente una formula presente anche altrove nel testo: si veda, per fare un solo esempio, il § 7.6 *voglio ancora trarre fuori* che traduce *voill encar traire fors* di D. Se fosse vero quanto sostiene Marshall, cioè che le parentesi di d¹ segnalano le omissioni in δ, e quindi che, nel caso in oggetto, «δ already lacked *far o soffrir*»⁴⁶, allora non si possono fare che due ipotesi: o il traduttore di d¹ ha integrato *ope ingenii*, oppure egli aveva a disposizione un esemplare di controllo diverso da δ (magari sotto forma di *marginalia*). Mi sembra che siano entrambe ipotesi onerose; penso che sia assai improbabile che il traduttore di d¹ fosse tanto abile nell'arte della congettura da integrare qui due verbi che riproducono esattamente la lezione del resto della tradizione; e del resto, qualora egli avesse invece avuto a sua disposizione un esemplare di controllo extra-stemmatico, perché usarlo tanto sporadicamente? Mi pare, nel complesso, che l'ipotesi di

⁴³ Corrisponde alle ll. 220-23 dell'edizione (*The "Donatz Proensals" ... cit.*, p. 106).

⁴⁴ *The "Donatz Proensals" ... cit.*, p. 36.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

Marshall non abbia una sufficiente base dimostrativa, e che, anzi, sia eccessivamente impegnativa, come detto, per le conseguenze che implica. Penso si possa dunque ritenere che le parentesi in d¹ abbiano una diversa, ancorché ancora oscura, funzione.

Una sezione importante per indagare il rapporto tra D e d¹ è l'elenco dei verbi. Qui il testimone D procede come il resto della tradizione che trasmette il *Donat proensal* (ABL), a parte qualche inevitabile incidente di percorso, sul quale tornerò in séguito. Per i verbi della prima coniugazione l'ordine è grossomodo alfabetico, limitatamente, almeno, alla lettera iniziale ed eventualmente alla seconda; tuttavia si nota già in questa sezione una serie di cedimenti a favore di un ordinamento differente, basato sull'affinità tra lemmi, per cui vengono accostati verbi sinonimi (dopo *albergar* c'è *ostallar*)⁴⁷, o comunque appartenenti alla medesima area semantica (dopo *arpar* troviamo *citolar*, *mandurar*, *organar*, *cornar*, *tronbar*, *caramelar*), oppure che hanno legami di tipo etimologico (*entaular* è dopo *taular*, *entraversar* segue *traversar* ecc.).

Passando ai verbi in *-er* e in *-re*, l'ordine alfabetico cede decisamente il passo, tanto che si ha la sensazione che il trattatista proceda, nell'elencare le forme, in modo casuale. Si tenga conto che non c'è una netta distinzione tra le due categorie di infiniti, e dunque dopo una serie di verbi in *-re* possiamo trovare ancora verbi in *-er*, anche se spesso si tratta di casi con doppia coniugazione: *querer* e *conquerer* (in AL, perché in BD c'è *querre* e *conquerre*), seguiti da *vezzer*. L'elenco si apre comunque con *aver* e *asezer*, seguiti incongruamente da *cabber*, *saver*, *dever*; ma, subito dopo, a *tener* si accodano i derivati *retener*, *abstener*, *pertener*, *mantener*. Tutta la lista alterna singoli verbi a blocchi di infiniti legati tra loro per lo più da ragioni etimologiche.

In linea di massima il procedimento non cambia per i verbi in *-ir*, anche se in questa sezione sembra riprendere il sopravvento, almeno come andamento di base, l'ordine alfabetico.

Come si diceva, D non si distingue dal resto della tradizione per l'impianto generale, ma per alcune anomalie che gli sono proprie. È inutile soffermarsi in questa sede sui casi di inclusione o esclusione di singoli verbi, o sugli errori che possono facilmente essere rubricati come sviste e incomprensioni da addebitare al copista di D, o dovuti alla poca chiarezza dell'antecedente: si sa che la trascrizione degli elenchi è sempre provvida di trabocchetti per i copisti, e non solo per loro. Ma in un caso, almeno, D si allontana in modo vistoso, e apparentemente inspiegabile, dal resto della tradizione. Dopo *afiar* questo testimone ha un blocco di verbi che cominciano con *e* che negli altri codici che trasmettono il *Donat* si trova, invece, dopo *enviar*, dunque in zona alfabeticamente più congrua. I verbi sono i seguenti: *essaiar*, *effreidar*, *esforzar*,

⁴⁷ La grafia è sempre quella di D.

encolpar, empegnar, enumerar, enebriar, escampar, escoissar, escorgar, embotar, essaurar, ensanglentar, esmendar. Il primo verbo della lista, in verità, non c'è nel resto della tradizione, dove invece troviamo *essauchar* (A) o *essauzar* (BL).

Sappiamo che, relativamente alle traduzioni, solo d¹ trasmette la lista dei verbi: come si comporta rispetto alla tradizione? Alcune spie spingerebbero a consolidare l'idea che d¹ abbia un antecedente in comune con D: con questo testimone, infatti, d¹ condivide alcune lacune (in entrambi mancano, per fare solo due esempi, i verbi *cagar* e *fadiar*), e alcune incomprensioni (*allevar* dove il resto della tradizione ha *alegrar*; e, a sua volta, *alegrar* per *alargar* ecc.)⁴⁸; ci sono poi degli spostamenti comuni: *amblar* e *ajornar* sono collocati prima di *assaïar*, mentre nel resto della tradizione sono dopo *armar*. Per quanto riguarda il blocco di verbi ricordato sopra, d¹ condivide con D la presenza dell'infinito *essaïar*, ma non la posizione del gruppo, che comunque neppure nella traduzione coincide con quella di ABL, visto che si trova dopo *durar*, proprio in apertura della sezione dei verbi che cominciano con *e* (in una posizione, dunque, che possiamo considerare corretta sotto il profilo alfabetico).

Ma la caratteristica più significativa di d¹ è che il suo autore si distacca nettamente da D e dal resto della tradizione del *Donat* perché segue sempre con rigore l'ordine alfabetico (almeno per la vocale iniziale), senza alcun cedimento a favore di similarità semantica o di parentela etimologica. È probabile che questo lavoro sistematico di ricollocazione alfabetica degli infiniti per tutta la lunghezza dell'elenco sia da attribuire – se si vuole escludere una fonte alternativa – al traduttore, che verosimilmente attinge a una fonte condivisa con D (il δ di Marshall); non si può escludere a priori l'esistenza di un interposito che, pur conservando alcune caratteristiche dell'antecedente comune a D e d¹, presenti già i verbi in ordine alfabetico; ma ipotizzare l'esistenza di siffatto esemplare mi pare, tutto sommato, superfluo.

Il Revisore che interviene più volte su d¹ mostra la sua mano anche nella lista dei verbi, e l'impressione è che il controllo sia effettuato, come si è detto in nota, su D. Non sono significativi casi come, per esempio, *gaudir* di d¹, sopra la cui *u* viene trascritta una *n*, trasformando il verbo in *gandir*, come nel resto della tradizione⁴⁹; o come *batezar* di d¹ che viene cancellato con un

⁴⁸ Non si può includere qui l'errore, apparentemente determinante, di *vulgar* per *viular*. Il verbo *viular* è collocato tra *alegrar* e *arpar* in tutta la tradizione del *Donat*, e apre dunque la sezione dei verbi che significano "suonare uno strumento" (*arpar, citolar, mandurar* ecc.). In D, però, *viular* diventa *vulgar* (per incomprensione del copista o perché già così nel suo esemplare), e così lo troviamo anche in d¹, in quella medesima posizione, ma aggiunto da altra mano, quella del Revisore, evidentemente dopo un controllo su D, avvenuto probabilmente nell'*atelier* di Pinelli.

⁴⁹ Qui più che una correzione sembra un suggerimento, giacché la lettera che deve essere sostituita (la *u*) non è depennata, come invece in altri casi avviene: per esempio *auglonar* di d¹ diventa *agulonar*, mediante cancellazione della *u* che viene poi soprascritta tra la *g* e la *l*, con segno d'inserzione.

rigo e sostituito con *brazear* soprascritto, perché anche qui l'intervento è in linea con tutta la tradizione manoscritta. Decisamente più interessanti sono invece i casi di *vulgar* per *viular*, già visto, e di *devinar* che diventa – anche qui con un intervento che sembra in realtà più che altro un suggerimento – *dedivinar*, che è solo di D. Merita una riflessione, a questo punto, il caso di *izalar*. In d¹ troviamo, in chiusura della sezione dei verbi che cominciano con la *i*, *iular* o *izalar*: ma la prima *a* di *izalar* è in realtà soprascritta alla *z*. È certo difficile stabilire se la mano alla quale si deve tale inserzione sia quella del copista o quella del correttore, ma l'inchiostro è più scuro rispetto a quello usato per il testo, e sembra della stessa tonalità degli altri interventi. Il problema, però, è che *izalar* non c'è né in D né negli altri testimoni del *Donat*, benché sia un verbo presente nel lessico occitanico⁵⁰.

2.2. La posizione di d²

Secondo Santorre Debenedetti, il responsabile di d² «ebbe innanzi la [traduzione] precedente, e intese semplicemente di copiarla, migliorandola per ciò che concerne la lingua [...]». Le due versioni si riducono pertanto ad una sola originaria, rispecchiata nella copia n° 27 [= d¹]⁵¹. In realtà d² sembrerebbe dipendere direttamente da D; alla fine del § 74, infatti, d² aggiunge il commento: «Qui parla defettivo, perché vi sono altre desinentie di participi, come appare a carte .8.»⁵². Commenta Marshall: «the reference here is to the passage on the pluperfect indicative [...], which contains a more detailed treatment of past participles, and which in *D* falls precisely on ff. 8^r and 8^v» (c. 316 della numerazione moderna)⁵³. È difficile che si tratti di una pura coincidenza, cioè che d² dipenda da un antecedente di D che aveva la stessa foliazione. Non si può escludere che su d² sia stato fatto un lavoro “filologico” (come attesterebbero gli asterischi di cui si è parlato, nonché altre annotazioni sulla mancanza di parte della trattazione), e dunque si può pensare che il copista, istruito eventualmente da Pinelli, arrivato a questo punto abbia adeguato il rinvio alla carta del testimone effettivamente presente in biblioteca, cioè D. Come si vedrà, però, sembra in alcuni casi che d² si sia avvalso di d¹;

⁵⁰ Si veda, per esempio, Emil Levy, *Petit dictionnaire Provençal-Français*, Heidelberg 1909.

⁵¹ Debenedetti, *Gli studi provenzali...* cit., p. 82.

⁵² D 465 inf., c. 334r, c. 8 della numerazione antica, quando le varie unità che oggi compongono la miscellanea erano ancora sciolte. La mano è quella del copista, ma escluderei che l'osservazione sia sua: dunque l'annotazione si trovava presumibilmente già nell'esemplare usato come modello. Ma altre ipotesi sono possibili, come si vedrà tra poco.

⁵³ *The “Donatz Proensals”* ... cit., p. 37; i participi sono soprattutto alla c. 8v, dove compaiono le desinenze *-eit*, *-oit*, *-es* accanto a *-ut*, *-at*, *-it* (§§ 60.1 e 60.2). L'annotazione non può riferirsi a d¹ stesso perché questa parte di testo in quella traduzione è a c. 7v della numerazione antica.

questa ipotesi, se vera, potrebbe spingere a supporre che d^2 sia un prodotto dell'*atelier* di Pinelli: si spiegherebbero così forse più facilmente sia il rinvio preciso a D, sia, appunto, l'eventuale ricorso a d^1 , da immaginare già presente nella biblioteca, sia anche l'assenza della lista dei verbi in d^2 , già presente negli altri esemplari a disposizione. Se avesse ragione Debenedetti, che cioè d^2 non è altro che una ripulitura di d^1 , prenderebbe consistenza l'ipotesi che il primo sia stato *fatto*, e non solo copiato, nello studio di Pinelli. L'impresione, però, è che l'autore di d^2 non si preoccupi solo della forma italiana, ma cerchi nel complesso di essere più fedele al testo occitanico: se anche si trattasse solo di una ripulitura, e non di una traduzione *ex novo*, chi si è assunto l'onere del lavoro doveva essere persona esperta di lingua d'oc, almeno quel tanto che bastava a comprendere correttamente il *Donat*. Ma chi tra i pur dotti frequentatori del cenacolo pinelliano, avrebbe potuto avere tale consapevolezza linguistica? Troppo poco ne sappiamo, probabilmente, per scartare a priori l'ipotesi, perché se è vero che i provenzalisti italiani del Cinquecento avevano, di fatto, tranne pochissimi, scarsa dimestichezza reale con la lingua della Francia del sud⁵⁴, è pur vero anche che qualche provenzale di passaggio a Padova avrebbe potuto fornire il lavoro a Pinelli⁵⁵. Se fosse lecito interpretare in senso cronologico le antiche segnature dei fascicoli che contengono D d^1 d^2 , si dovrebbe dedurre che d^1 è arrivata nella biblioteca di Pinelli prima di D e di d^2 . E dunque, in tal caso, la domanda sarebbe: le imprecisioni di d^1 , già presente in biblioteca, sarebbero bastate per giustificare un nuovo lavoro di traduzione del trattato di Uc Faidit, o di ripulitura di una

⁵⁴ Si veda Cesare Segre, *La nascita della Filologia romanza*, in *Storia della letteratura italiana*. Diretta da E. Malato, vol. XI: *La critica letteraria dal Due al Novecento*. Coordinato da P. Orvieto, Roma 2003, pp. 437-49. Per Santorre Debenedetti i nostri provenzalisti del Cinquecento erano dei «dilettanti curiosi» (cfr. Debenedetti, *Gli studi provenzali...* cit., p. 362). Per fare un solo esempio Pinelli, in una lettera a Fulvio Orsini (22 giugno 1582), chiama *Thesoretto* il *Trésor* di Brunetto Latini, e dice l'opera scritta in provenzale (cfr. Pierre de Nolhac, *La bibliothèque de Fulvio Orsini*, Paris 1887, p. 421). È da scartare l'ipotesi che la mente che presiede a d^2 sia quella dello stesso Pinelli, perché nulla ci conforta nell'idea che l'erudito avesse una sufficiente conoscenza del provenzale, nonostante il suo interesse per le lingue galloromanze, testimoniato per esempio, dal codice P 205 sup., che contiene un abbozzo autografo di grammatica francese: si tratta peraltro della lingua moderna (si veda Anna Maria Raugei, *Un abbozzo di grammatica francese del '500. Le note di Gian Vincenzo Pinelli*, Fasano-Paris 1984).

⁵⁵ Non penso ovviamente a Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, che frequentò Pinelli negli ultimissimi anni di vita dell'erudito: si veda Angela Nuovo, *Ritratto di un collezionista da giovane: Peiresc a casa Pinelli* e Anna Maria Raugei, «*Amor libri*». *Peiresc e la biblioteca di Gian Vincenzo Pinelli*, entrambi in *Peiresc et l'Italie*. Actes du colloque international, Naples le 23 et le 24 juin 2006, sous la direction de Marc Fumaroli, Paris 2009, rispettivamente pp. 1-17 e pp. 19-29. Verso la metà degli anni Trenta del XVI secolo un vocabolario e un prontuario di fonetica provenzali furono approntati per Alfonso d'Avalos da Onorato Drago, originario del nizzardo; i documenti sono presenti, in attestazione unica, proprio nella miscellanea ambrosiana D 465 inf., cc. 231-244 e 258-261: si veda Pio Rajna, *Un vocabolario e un trattatello di fonetica provenzale del sec. XVI*, «Giornale di Filologia romanza», 3 (1880), pp. 34-50; Carla Maria Marinoni, *Il glossario provenzale-italiano di Onorato Drago*, Fasano 1989; Paolo Gresti, *La fonetica provenzale di Luigi Onorato Drago*, «Vox Romanica», 75 (2016), pp. 210-23.

precedente traduzione? Temo che non si possa dare una risposta definitiva, perché troppo poco sappiamo del mondo che girava attorno a Pinelli, e dei meccanismi che presiedevano all'accesso delle opere ch'egli possedeva. È accertato quanto Gian Vincenzo fosse culturalmente onnivoro, curioso di tutto, e d'altra parte non sono rari i casi di doppioni tra i materiali conservati sugli scaffali della sua biblioteca: sfugge, spesso, il motivo della loro presenza, che può essere semplicistico spiegare con la bulimia libraria che affligge generalmente i bibliofili. Sarei per il momento propenso a ritenere troppo onerosa l'ipotesi della confezione di d^2 nell'*atelier* di Pinelli, benché le ragioni che ci spingono in questa direzione possano sembrare tutto sommato valide. L'idea merita attenzione, ma avrebbe bisogno di prove, o almeno di indizi d'appoggio meno incerti di quelli che abbiamo.

Vi sono altri passaggi che dimostrerebbero in misura più o meno sicura la dipendenza diretta di d^2 da D : non si tratta però di errori probatori; eccone una lista:

§ 8.5 *sariensa* Dd^2 vs *sariesa* d^1 + ediz.

§ 10 *Petre* Dd^2 vs *Peire* d^1 + ediz.

§ 20 dopo *cantassen*, om. o "*cantasson*" Dd^2

tu amesses Dd^2 vs *tu ames* d^1 + ediz.

§ 32 *eu scrissi* Dd^2 vs *eu escrissi* d^1 + ediz.

eu dis, *eu escris*, *eu teing*, *eu dormi* Dd^2 vs *cel dis* ecc. d^1

Qui gli esempi sono introdotti dalla frase: «Mas en la terça persona del singular sun mot divers, si cum...» (*The "Donatz Proensals"*..., cit., p. 132, l. 560). A differenza degli altri testimoni (vedi l'edizione), D esprime il pronome anche per la terza persona, ma sbaglia riproponendo *eu*. È possibile che in questo caso d^1 abbia corretto in modo autonomo.

§ 32.1 *et in "uz"* Dd^2 vs "*itz*" d^1 + ediz.

§ 39 *matenc* Dd^2 vs *mantenc* d^1 + ediz.

§ 59 in "*a*" Dd^2 vs in "*ia*" d^1 + ediz.

§ 60.1 e "*vezer*" *muda* "*at*" in "*ist*" Dd^2 vs "*e vezer*, mutata *at* in *ist*" d^1 + ediz.

Nella tabella XXI di p. 36, Marshall allega anche un esempio dal § 73.3, dove si parla degli avverbi di tempo: nell'elenco, il testimone base dell'edizione, A , legge ...*deman*, *ja*..., come L , mentre, secondo Marshall, Dd^2 leggerebbero *demain*, d^1 *demaia*, con B . Scrive lo studioso: «the error *demaia* (for *demā ia*), shared with B , must have been δ 's reading, for which D attempted a correction»⁵⁶. In realtà *demaia* è lettura condivisa da D , d^1 e B , mentre d^2 ha la forma francese *demain*⁵⁷.

Alla luce degli esempi appena visti, mi parrebbe debole, anche se non del tutto irragionevole, l'ipotesi di Debenedetti della semplice ripulitura di d^1 da

⁵⁶ *The "Donatz Proensals"* ... cit., p. 36.

⁵⁷ D'altra parte l'errata comprensione di *deman ja* a favore di *demaia* ha caratteristiche poligenetiche, come dimostrerebbe la sua presenza in B .

parte di d^2 : anche se le coincidenze tra le due traduzioni illustrate qui al paragrafo 2.3 farebbero pensare a una consultazione non desultoria di d^1 da parte di d^2 .

Ma come si comporta d^2 ai §§ 10 e 11, che permettono di postulare, come abbiamo visto, l'indipendenza di d^1 da D ? Per il § 10 la lettura di d^2 è la seguente:

Et per ciò è detto esser posto in luogo di proprio nome, perché se io dico «eu sui venguz» non mi bisogna dire «eu *Ioans* sui venguz»; et se io dico «tu es venguz», non mi fa bisogno dire «tu *Peire* es venguz». E se io dico «aïcel es venguz», e lo mostri con la mano o con l'occhio, non mi bisogna dire «*Joans* es venguz».

Se si confronta questa lezione con quelle di D e d^1 sopra riportate, ci si accorge che d^2 non condivide la lacuna con D , e non si può certo pensare, d'altra parte, che il traduttore di d^2 l'abbia colmata per congettura. Chiosa Marshall: «It is possible (...) that d^2 did in fact make some sporadic use of d^1 »⁵⁸. Ma se il traduttore di d^2 ha sotto mano d^1 , o se d^2 è solo un miglioramento di d^1 , perché *Uc*, che è – come visto – la lezione di d^1 , diventa *Ioans*?⁵⁹. Tanto L quanto C hanno lo stesso nome di d^1 («eo *Ugo* soi venguz» L , «eu *N'Uqz* sui vengutz», C); la versione latina trasmessa da A ha *Iacobus*, mentre quella trasmessa da B ha *Petrus*. Secondo Francesco D'Ovidio *Jacme* di A sarebbe il nome di uno dei mecenati dell'autore del trattato, Giacomo da Morra («Incipit liber quem composuit Ugo Faiditus precibus Iacobi de Mora et domini Conradi de Sterleto...» si legge, come visto, nella rubrica di D e di L , con qualche minima differenza che qui non importa)⁶⁰, mentre per Leandro Biadene il fatto che i testimoni C ed L (D è lacunoso, come si è visto) abbiano *Uc* significa che l'autore del trattato ha voluto inserire il proprio nome laddove si esemplificava con il pronome personale di prima persona⁶¹.

Non si può escludere che il *Ioans* di d^2 sia banalmente un errore di anticipo (*Joans es venguth*), e d'altra parte si sa che lo scambio di nomi può non essere di per sé significativo, soprattutto nelle esemplificazioni grammati-

⁵⁸ The “Donatz Proensals” ... cit., p. 37. Vedremo in séguito tutti i casi in cui d^1 e d^2 si accordano.

⁵⁹ Inoltre: se d^2 può disporre di d^1 , ne consegue che la seconda traduzione è stata fatta in un luogo dove era disponibile anche la prima: come abbiamo visto, questo luogo potrebbe essere lo studio di Pinelli, ma si tratta di un'ipotesi per il momento indimostrabile. Per questa parte si veda anche Gresti, *Osservazioni sul rimario...*, cit., pp. 87-88.

⁶⁰ Francesco D'Ovidio, *Che il Donato provenzale sia stato scritto in Italia e nella seconda metà del XIII secolo*, «Giornale storico della letteratura italiana», 2 (1883), pp. 1-27, p. 11, n. 1: «Noto qui una inezia. Esemplificando i pronomi, il grammatico foggia quest'esempio: “eu Jacm [così legge A] sui vengutz”. Avrà prescelto questo nome fra i tanti altri possibili, sol perché egli aveva in mente quello d'uno dei suoi mecenati, il Mora? Vattel a pesca!».

⁶¹ Leandro Biadene, *Las Razos de Trobar e Lo Donatz Proensals secondo la lezione del ms. Landau*, «Studj di Filologia romanza», 1 (1885), pp. 335-402, a p. 354, n. 1.

cali⁶². Tuttavia è forse possibile fornire un'altra spiegazione. Quando dunque l'autore di d¹ usa il nome *Uc*, non fa che riprodurre ciò che verosimilmente trova nell'esemplare in lingua d'oc usato come base per la traduzione: *Uc* Faidit si mette in gioco in prima persona; il traduttore di d², in presenza della lacuna in D, potrebbe aver scelto di adeguarsi a d¹, ma "personalizzando" l'esempio con l'inserzione del proprio nome: *Ioans*, quindi Giovanni (Maria Barbieri?)⁶³. Si tratta solo di un indizio debole, anzi debolissimo, e forse nemmeno rubricabile come indizio; tuttavia credo che non sia superfluo domandarsi perché proprio qui, dove l'autore dice *eu*, ci sia questo cambio di nome, perché davanti alla lacuna del proprio esemplare di riferimento il traduttore di d² non si sia semplicemente adeguato in tutto e per tutto a d¹, riproducendo tra l'altro il nome che anch'egli ha nella rubrica iniziale. Il sospetto, insomma, è che il responsabile di d², traduttore o ripulitore, abbia voluto firmare il proprio lavoro.

E ancora: perché d² non scrive *eu vei qe tu Peire es venguz*, come D e d¹, ma semplicemente *tu Peire es venguz* (come C)? Il traduttore di d² è sempre molto attento al testo, e si accorge, in genere, delle mancanze del proprio esemplare di riferimento in lingua d'oc. Non stupisce, dunque, che il brusco passaggio di D da un esempio con *eu* a un esempio con *tu* lo abbia messo in allarme. Ma egli avrà avuto a sua disposizione davvero solo D e d¹, oppure anche un altro esemplare in occitanico? La domanda è lecita, ma è impossibile rispondere.

Al § 11 d² legge:

Verbum è detto perché egli è cum modis, formis et temporibus, et significat fare o soffrire alcuna cosa.

Il testo provenzale ha⁶⁴:

⁶² Lo *Jacme* di A (da cui lo *Iacobus* latino), il *Petrus* di B e il *Ioans* di d² sono, oltretutto, i primi discepoli di Cristo, e questo potrebbe essere il motivo della scelta di tali nomi.

⁶³ Non entro qui nel merito della questione, sulla quale tornerò; ma vale la pena di ricordare che, in base alla testimonianza di Ludovico Barbieri, figlio di Giovanni Maria, Pinelli doveva possedere una traduzione della grammatica provenzale *volgarizzata* dall'erudito modenese (*Vita di Giovanni Maria Barbieri modenese*. Scritta dal figliuolo di lui Ludovico [...], in Filippo Cavazzoni-Pederzini, *Guerra d'Attila*, Parma 1843, pp. XIII-XIV). È chiaro che qualora la traduzione d² sia stata confezionata presso Pinelli – ipotesi, come s'è visto, in realtà poco percorribile, benché non del tutto priva di senso – questo *Ioans*, se si trattasse davvero del nome del traduttore, non potrebbe essere Barbieri. Anche Pinelli si chiamava Giovanni, ma l'ipotesi che sia lui a nascondersi dietro il *Ioans* di d² è, ancorché affascinante, troppo lontana da qualsiasi possibilità di essere dimostrata. Del resto, a quanto ho visto, Pinelli nella corrispondenza usava sempre i due prenomi.

⁶⁴ *The "Donatz Proensals"*... cit., p. 106, ll. 220-23. Il passo è comunque problematico, giacché anche il testimone base dell'edizione, A, omette, per evidente omeoteleuto, la frase *s'eu bate eu faz alcuna causa, s'eu sui batuz*, e così anche è anche L. In pratica, l'unico testimone che trasmette questa parte (in B tace il testo provenzale) è C, che però legge: «s'eu bate eu faz alcuna causa, si Martis es batuz el sofre alcuna causa» (*The "Donatz Proensals"*... cit., p. 350).

Verbes es apelatz quar es cum modis et formis et temporibus e significa alcuna causa far o soffrir, si cum *eu bate*, *eu sui batutz*. S'eu bate, eu faz alcuna causa, s'eu sui batutz eu sofre alcuna causa

Marshall commenta: «The reading of *d*² shows intelligent conjecture, as is indicated by its omission of any equivalent of *D*'s *s'eu sui batutz eu soffre alcuna causa*»⁶⁵. Mi pare difficile che il traduttore di *d*² integri per congettura nello stesso modo di *d*¹ (ricordiamo che per Marshall *fare o patire* di *d*¹ sarebbe integrazione di una lacuna di δ). Anche in questo caso, dunque, sembra che l'autore di *d*² intuisca che il testo di *D* è *defettivo*, ma d'altra parte non colma la mancanza usando *d*¹, se non parzialmente. Perché? È soltanto trascuratezza del copista?

2.3. *d*¹ e *d*² in opposizione a *D*

Ci sono alcuni casi in cui *d*¹*d*² si oppongono a *D*:

§	D	<i>d</i> ¹ <i>d</i> ²
1	nomen, verbum	nomen, pronomen, verbum
7.2	on lo vocatius non a "s" en la fin	ove [<i>dove</i> <i>d</i> ²] il vocativo non ha "s"
7.3	que'l nominatius cas vol "s" en la fin	che il nominativo caso [<i>om.</i> <i>d</i> ²] non vuole "s" nella fine
9.2	"guezs"	"guers" [= ediz.]
14	mas	in "as"
14.2	"eu dic" o "eu diczi"	"eu dizi" o "eu dic" [= ediz.]
16	"amei", "amest", "amem", "amet"	"amei", "amest", "amet", "amem" [= ediz.]
19.6 ^a	I ue	Ché [<i>que</i> , ediz.]
19.6 ^b	"auria" o "agra" [= ediz.]	"agra" o "auria"
	"beura" o "beuria"	"begra" o "beuria" [= ediz.] ⁶⁶
20	Et el preterit	et nel preterito
22	"s'eu te dona mil marcs"	"s'eu te donava mil marcs"
27.4	"eu seria amaz"	"eu sarai [<i>serai</i> <i>d</i> ²] amaz [<i>amat</i> <i>d</i> ²] ⁶⁷
60.2	prendre [= ediz.]	pendre ⁶⁸
69	<i>om.</i>	"tu aras tengut"
75.5	"tu"	"ni" [= ediz.]

Dal § 60 in poi si susseguono gli errori di desinenza verbale commessi da *D*, che possono essere stati corretti in modo indipendente da *d*¹*d*²; lo stesso vale forse anche per i §§ 9.2, 14, 19.6^a, 22, 27.4, e per il § 75.5, dove il *tu* di

⁶⁵ *The "Donatz Proensals"*... cit., p. 36.

⁶⁶ Tranne che per il caso *auria/agra*, nell'ediz. precede sempre la forma sintetica, come in *d*¹*d*².

⁶⁷ In *d*¹ *sarai* è correzione su un originario *saria*.

⁶⁸ In *d*¹ poi corretto in *prendre* dal Revisore.

D non ha senso. La lacuna di D al § 1 potrebbe essere stata colmata da d² in modo autonomo, vista la consapevolezza grammaticale di questo traduttore (che alla fine del trattato si accorge, a differenza di D e d¹ che mancano le parti relative alle preposizioni e alle interiezioni): l'inserzione di *pronomen* tra *nomen* e *verbum* può essere considerata quasi automatica, anche perché riproduce la successione dell'*Ars minor* di Donato, grammatica di riferimento per l'autore del *Donat proensal*, ma probabilmente ben presente anche al traduttore di d². Di poco conto, credo, la soppressione di *en la fin* al § 7.2, mentre è più interessante che al § 7.3 d² abbia la negazione, assente in D: abilità del traduttore in presenza di un errore dell'esemplare di riferimento, oppure consultazione di d¹ e conseguente integrazione di *non*? Anche prendendo in considerazione la seconda ipotesi, non può non sorprendere la prontezza di riflessi del traduttore di d² nell'accorgersi della mancanza di una negazione, a meno di non supporre una consultazione continuata di d¹. Si annoti per inciso che la negazione manca anche nella versione latina del *Donat* trasmessa da A⁶⁹.

I §§ 20, 61 e 69 meritano una riflessione in più. Al § 20 si parla del *preterit plus que parfait del optatiu*; nell'edizione di Marshall leggiamo⁷⁰:

...et aquelh solamen que fenissen lor infinitiu in *-endre* et in *-iure*, si cum *viure*, *pren-dre*, *tendre*, que sun scenblan en aquest loc a la prima conjugazo, et el preterit perfect et el preterit non perfect...

In D il testo è pasticciato: dopo *prima conjugazo* c'è punto, poi c'è un a capo, con la *e* di *et* maiuscola. Le due traduzioni, invece, seguono l'andamento corretto del periodo. L'errore di D sembra imputabile al copista dell'apografo, e dunque non sorprende la corretta sintassi di d¹; per quanto riguarda d², il senso del discorso può aver spinto l'intelligente autore di questa traduzione, il quale «showed considerable critical spirit in his work»⁷¹, a distaccarsi autonomamente dal suo testo di riferimento, o quanto meno a verificare la correttezza del dettato in d¹.

Nell'edizione il § 61 si presenta nel modo seguente⁷²:

El futur del indicatiu sun scenblans totas las quatre conjugazos: “-rai”, “-ras”, “-ra”, “-rem”, “-retz”, “-ran” vel “-rau”

In D abbiamo:

El futur del indicatiu sum semblans las quatres coniugacions: “amarai”, “amara”, “amarem” vel “amarau”

⁶⁹ *The “Donatz Proensals”*... cit., p. 95, l. 2.

⁷⁰ *The “Donatz Proensals”*... cit., p. 118, ll. 365-67.

⁷¹ *The “Donatz Proensals”*... cit., p. 38.

⁷² *The “Donatz Proensals”*... cit., p. 142, ll. 685-87.

In d¹:

Nel futuro dello indicativo sono simiglianti le quattro coniugazioni

Infine, il responsabile di d² scrive:

Nel futuro dello indicativo sono d'una guisa tutte quattro le coniugazioni et vanno al modo di "amarai"

Qui, come avviene spesso nell'esemplificazione verbale, il testimone-base dell'edizione Marshall riporta solo le desinenze, al contrario di D, che preferisce le forme verbali piene; ma d'altra parte questo secondo testimone non solo è lacunoso – visto che mancano la seconda persona singolare e plurale (*amaras* e *amaretz*) –, ma commette anche l'errore di abbinare la seconda possibilità (*amarau*) alla prima persona plurale, e non, come sarebbe corretto, alla terza. Il pasticcio potrebbe essere già nell'antigrafo, e d¹, forse capendo che c'è qualcosa che non va, rinuncia a qualsivoglia esemplificazione. È sorprendente d², il quale, anziché adeguarsi al proprio testo di riferimento, o eventualmente affidarsi a d¹, innova aggiungendo la frase *et vanno al modo di*, limitando nel contempo l'esemplificazione alla prima persona singolare. Ha capito che c'era un problema in D e non è rimasto soddisfatto della soluzione abbreviata di d¹?

Anche il § 69 è interessante per i rapporti tra D e le due traduzioni. Si parla del futuro anteriore, e negli esempi il testimone ambrosiano del testo occitanico omette *tu auras tengut*, che invece è presente in d¹d²: è possibile in effetti che il secondo traduttore si sia accorto della lacuna del testo di riferimento, e l'abbia colmata grazie alla consultazione di d¹, ma è anche possibile, per un traduttore esperto di provenzale come sembra essere quello di d², ipotizzare un intervento autonomo.

Un luogo in cui d¹d² si accordano in errore – oltre al caso già discusso del § 4.3, ma questa volta a fronte di una lezione corretta di D – è al § 64: l'autore del *Donat* dice che tutti i *preterit plus que perfeit* sono formati come quello dell'indicativo, e rinvia a ciò che ha già detto a questo proposito con la frase «si cum se conte plus pleneiramen desus» (grafia di D); tanto d¹ quanto d² traducono il *se conte* con "si conta", perché sicuramente leggono la voce verbale con l'accento sulla *o*, anziché sulla *e* (il traduttore latino interpreta correttamente con *continetur*). In questo caso potrebbe avere ragione Marshall, che sostiene trattarsi, con ogni verosimiglianza, di una coincidenza involontaria tra le due traduzioni⁷³, una incomprensione banalizzante, e perciò stesso forse poligenetica.

⁷³ The "Donatz Proensals"... cit., p. 39.

2.4. *Lecture indipendenti di d²*

Nonostante il più che probabile legame con D, e la possibile vicinanza a d¹, non mancano in d² lecture indipendenti, di sostanza e di stile, come non mancano errori e omissioni. Cominciamo dalle differenze sostanziali, limitandoci ai casi più rilevanti⁷⁴:

§	Dd ¹	d ²
7.5	en “doz” D, in “der” d ¹	in “dor” [= ediz.]
8.5	es D, è d ¹	sono
9	e “cortes” sec aquela regla meesma e “pes” D, et “cortes” segue quella regola meesma e “pes” d ¹	Et questa regola seguono “cortes”, meesma e “pes” ⁷⁵
9	“des”, “bles”	“dobles”
12.1	es apellaz D, è appellato d ¹	om.
14	Aici fenissen las tres personas el singular des tems presen del indicatiu D, Così finiscono le tre persone nel singolare del tempo presente dello indicativo d ¹	om.
19.4	In plurali in “ram” vel in “iriam”: “dormiram”, “dormiriam” D, Nel plurale in “iram” o in “iriam”: “dormiram”, “dormiriam” d ¹	Nel plurale “dormiram”, “dormiriam” ⁷⁶
19.6	Que “voler” fenis la prima persona eu “volgra” vel “volria” del optatiu D, Che “voler” finisce la prima persona del optatiu in “volgra” o “volria” d ¹	Che “voler” fa “volgra” o “volria”
27.7	“cel agues estat amat”	om.
27.8	“Deus voilla qe tu”	om. ⁷⁷
27.9	lai on diz “per mon voler” D, là dove dice “per mon voler” d ¹	om.

⁷⁴ Tralascio i §§ 10 e 11, dei quali ho già parlato.

⁷⁵ L'edizione ha: «e cortes sec aquela regla meçesma e pes»: *The “Donatz Proensals”*... cit., p. 100, l. 140. Ma si ricordi che qui Dd¹d² leggono, unanimi, *mees maepes*, indice di una probabile non comprensione del testo, come già s'è visto al paragrafo 2.

⁷⁶ Nell'edizione (*The “Donatz Proensals”*... cit., p. 114, ll. 327-33) *dormir* viene usato come esempio («si cum dormir»), ma non viene coniugato, perché nel testimone-base A si esemplifica con le sole desinenze, senza nemmeno la distinzione esplicita né tra le persone né tra singolare e plurale.

⁷⁷ La frase *Deus voilla* c'è solo per la prima persona del singolare e del plurale.

28.2	E degra dir D, E dovrei dire d ¹	E doveva prima dire
33	“dissem”, “dissez”, “dissen” vel “disson”	om.
35-36		§§ invertiti
43	Pero tuit aquist seis sobre dit D, Nondimeno tutti questi sei sopra- detti d ¹	Nondimeno questi sette sopradetti ⁷⁸
60	“metre” compost D, “metre” et i composti d ¹	om.
60.2	“tengner”, “teingner”, “ceingner”	“tengner”, “ceingner” [= ediz.]
63	Lo presens de optatiu vol en totas coniugasons generalmen fenir en “a”, en “rias”, et en “na” et en “nam”, en “natz”, en “rien” vel “no” D, Il presente del optativo vuole in tutte le coniugationi gene- ralmente finire in “a”, in “rias” et in “a”, in “am”, in “ats”, in “rion” o “rio” d ¹	Il presente del optativo vuole in tutte le con- giugationi generalmente finire in “a”, o in “ia”, in “as” o in “ias”, in “a” o in “ia”, in “am” o in “iam”, in “az” o in “iaz”, in “en” o in “ien”, ovvero in “on” et “ion”
73	“batrei”	“batrai”
73.3	“ser”	om.
73.7	“amon”, “aval”, “sus”, “ios”	“sus”, “ios”, “amon”, “aval”

Inoltre, al § 9.2, dove c'è una lunga lista di sostantivi, d² presenta alcune omissioni, inversioni e incomprensioni, che però saranno, almeno in parte, da addebitare al copista.

Poco significative anche altre divergenze, che possono essere imputate al copista: § 35: «decazec, cazec» Dd¹, «cazec, decazec» d²; § 41: «respondet, tondet» Dd¹, «tondet» d².

Al § 14.2 d² aggiunge la frase «Adunque si può dire “ama-” e “ame-”, se ben egli nol dice»: si tratta verosimilmente di una considerazione del traduttore, da affiancare a quella che compare alla fine della trattazione circa la mancanza delle parti relative a preposizioni e interiezioni. Stessa cosa si potrà affermare per la frase «Non pone le 3^e sing. quando sono simili alla prima», che compare solo in d² al § 19.6. Quest'ultima frase è racchiusa entro parentesi tonde, come del resto anche quella del § 14.2.

⁷⁸ Nell'edizione (cfr. *The “Donatz Proensals”*... cit., p. 138, l. 610) c'è *seis*, perché lì i participi elencati sono appunto sei; l'antigrafo comune a Dd¹d² ne aggiunge uno, *conquis*, ma d² è l'unico che aggiorna il numero: è una prova ulteriore dell'attenzione con la quale lavora il traduttore di d².

3. Edizione di d^1 e d^2

Il testo base è quello di d^1 . Il corsivo segnala le diversità tra d^1 e d^2 , il grassetto le parole o le frasi presenti in una sola delle due traduzioni (nel testo-base la mancanza di tali parti è segnalata da *). Sono intervenuto correggendo il testo di d^1 solo nei casi di errori evidenti, addebitabili con sicurezza a cattiva comprensione o a distrazione da parte del copista: ho raggruppato questi interventi alla fine del cappello introduttivo per non appesantire le note. Per quanto riguarda la veste grafica, si è mantenuta quanto più possibile quella originaria dei due testi: sono state sciolte tutte le abbreviazioni senza darne indicazione, la punteggiatura è moderna, e solo in alcuni casi coincide con quella del manoscritto; anche la grafia è stata moderatamente modernizzata (distinzione *u/v*, maiuscole/minuscole, accenti); le differenze grafiche tra le due traduzioni (per esempio ò, à, fâ vs o, a, fa) non vengono di norma segnalate. Non sono segnalate nemmeno le parole che nelle due traduzioni differiscono costantemente, o quasi; se ne dà qui un elenco (il rinvio al paragrafo, tra parentesi quadre, segnala un'occorrenza, di solito la prima che si incontra nel testo, della divergenza grafica)⁷⁹:

d^1	d^2
<i>gramatica</i>	<i>grammatica</i> [1]
<i>propria</i>	<i>propia</i> [2]
<i>luogo</i>	<i>loco</i> [3] ⁸⁰
<i>fussero</i>	<i>fossero</i> [4.3]
<i>comuni</i>	<i>communi</i> [4.4]
<i>apertengono</i>	<i>appertengono</i> [4.4]
<i>participi</i>	<i>partecipi</i> [4.4]
<i>singulare</i>	<i>singolare</i> [5]
<i>somigliante</i>	<i>simigliante</i> [7.2]
<i>adiectivi</i>	<i>adiettivi</i> [7.6] ⁸¹
<i>seconda</i>	<i>segonda</i> [8.6]
<i>sieno</i>	<i>siano</i> [9]
<i>soi</i>	<i>sui</i> [12.4]
<i>soggiuntivo</i>	<i>soggiontivo</i> [22] ⁸²

Come formula introduttiva degli esempi d^1 preferisce *sì come*, d^2 semplicemente *come*: anche se tale divergenza non è costante (c'è qualche caso di *sì come* anche in d^2) ho preferito non segnalare la cosa, per non appesantire il testo base.

⁷⁹ Non segnalo i *che* o i *si* eventualmente apocopati (*ch'io* vs *che io*, *s'io* vs *se io* ecc.); per l'articolo maschile plurale d^1 predilige, di norma, *i*, contro il *li* di d^2 .

⁸⁰ Al § 3 d^1 ha *logo*.

⁸¹ In d^2 a volte si trova *adgettivi*.

⁸² In d^2 ci sono due occorrenze di *subiuntivo*, ai §§ 20 e 21.

Nelle note vengono segnalati tutti gli interventi che sono nel manoscritto, da quelli minimi (correzione, o semplice eliminazione con un tratto, di una lettera) a quelli più consistenti (inserzione a margine o nell'interlinea di intere parole o gruppi di parole), nonché le annotazioni marginali di commento. La maggior parte di questi interventi sembra dovuta a una sola mano, che ho chiamato, nei casi in cui fosse possibile identificarla, Revisore (probabilmente Gian Vincenzo Pinelli).

Infine, ecco la lista degli errori commessi dal copista di d¹ che sono stati corretti nell'edizione:

- 4.1 maschili cose] maschi cose
- 4.2 Feminile] feminine
- 4.3 que m'es] que mens (*peraltro integrato sul margine*)
- 7 aquestz destriers] aquestz destries (*con "i" corretta da altra lettera, probabilmente una "r"*)
- 7.5 "dor"] der
- 8.2 seguono] segono
- 8.3 plurale] plurali
- 8.6 maestre] muestre
- 8.8 declinationi] declarationi
- 9.2 ais] ars; meillz] merllaz (*la "a" sembra cancellata con un tratto verticale*).
- 12.4 fortmen] fart men
- 26 presente] preterito (*errore di anticipo*)
- 27.2 om] som
- 27.7 nos] noi (*per evidente italianismo*)
- 29 "ia" ... "ias" ... "iatz" ... "ien"] "la" ... "las" ... "latz" ... "len"
- 32.1 che non] que non
- 38 estreis] esteis
- 46 ers] es
- 58 "i"] s (*è un evidente errore del copista per distrazione o per fraintendimento; alla c. 251v [§ 32.1] c'è, in un contesto analogo, una chiarissima "i"*)
- 75 Congiuntione] Congiugatione

(c. 245r) Incipit liber quem composuit Ugo Faiditus (c. 327r)
 precibus Iacobi de Mora et Domini Conradi de Sterleto
 ad dandam doctrinam vulgaris Provincialis et ad di-
 scernendum inter verum et falsum vulgare⁸³.

[1] Le otto parti che si trovano in gramatica *si trovano* *si trovano ancora nel volgare*
in vulgar provenzale, ciò è: nomen, pronomen, verbum,
 adverbium, participium, coniunctio, praepositio, inte-
 riectio.

[2] Nomen è *appellato* perciò che significa sostantia, *chiamato*

⁸³ Nel margine destro, accanto all'incipit, di mano più tarda: «L'Originale l in lingua l Provenzale l al n. 35».

con propria qualità, o con⁸⁴ commune; et largamente tutte le cose alle quali *Adam* pose nome possono essere nomi *chiamati*. [2.1] Nel nome sono cinque cose: species, genus, numerus, figura, casus.

*Adamo
appellate*

[3] Species⁸⁵ è primitiva o derivativa. Primitivo è *appellato* il nome che è per sé, et non è venuto da alcun nome, né da alcun verbo, sì come è “bontatz”. Derivativo nome è quello che viene da altro logo, sì come “bons”, che viene da “bontatz”; ché “bons” non può l’**huomo** essere senza “bontatz”.

detto

*bontat – buono
bontà*

[4] Genus è di cinque maniere: *maschile, femenile, neutrale, comune, totale*. [4.1] Maschile è quello * che appartiene⁸⁶ alle *maschili cose* solamente, sì come: “bons”, “mals”, “fals”. [4.2] Femenile è quello che appartiene alle cose femminili solamente. [4.3] Neutrale è quello che non appartiene * all’uno né all’altro sì come “gaugz” et “bens”. Ma qui non saranno vulgari *ne’ neutri sustantivi*, anzi si dicono **così** come se fossero maschili, sì come qui: “granz es⁸⁷ lo⁸⁸ bens que aquest m’a fait”; e “granz es lo mals que m’es⁸⁹ venguz de lui”. [4.4] Comuni sono quelli che apertengono al maschio et alla femina insieme sì come sono i participi che, **o** finiscono in “ans”, o in “ens”; ché io posso dire: “aquestz cavalliers es avinens”, “aquesta domna es avinens”. Ma nel nominativo *del più* si cambia di tanto che *convien* dire: “aquell cavaillier son avinen”, * “aquellas domnas son avinienz”. (c. 245v) [4.5] *Totale* è quello che appartiene *al maschio et alla femina et al neutro* insieme, ché io posso dire: “aquestz cavalliers es plazenz”, “aquesta domna es plazenz”, “aquestz bens m’es plazenz”.

*masculini, feminini, neutri,
communis, omnis – quel – nome
cose maschili*

*né – gangz
nel neutrale sostantivo*

*plurale
convienzi – aqueill
et poi – avinenz
omnis – à tutte tre*

[5] Numerus è singulare o *del più*; quando parla di una cosa solamente è singulare, quando * di due è plurale.

(c. 327v) *plurale
parla*

[6] Figura o è semplice, o composta. Semplice sì come “coms”, composta sì come “rescoms”, *che è parte composta, cioè fatta* di “vez” et di “coms”.

rescmos – ch’è composto

⁸⁴ *Co(n)* è inserito nell’interlinea con segno ^ dallo stesso copista.

⁸⁵ Ci sono due piccoli tratti di penna a separare con chiarezza *species* da è; l’intervento è posteriore alla scrittura (l’inchiostro è più scuro), e probabilmente è del Revisore.

⁸⁶ Nel ms. c’è *appertetiene*, con la sillaba *te* cancellata.

⁸⁷ *Es* è scritto tra parentesi tonde.

⁸⁸ In origine, qui e nell’esempio successivo, c’era *los*, ma la -s è stata poi cancellata con un tratto obliquo (l’inchiostro è un po’ più scuro).

⁸⁹ Nel ms. c’è *que mens*, scritto sul margine dalla stessa mano che ha vergato le annotazioni marginali ai §§ 16, 18.2 e 67.

[7] I casi son sei: *nominativus, genitivus, dativus, accusativus, vocativus, ablativus*. Il nominativo si conosce per “lo”, sì come “lo Reis es venguz”. Il genitivo per “de”, sì come “*aquestz destriers es del Rei*”. Il dativo per “al”, sì come “mena lo destrier al Rei”. Lo accusativo per “lo”, sì come “*eu vei lo Rei armat*”.

nominativo, genitivo, dativo, accusativo, vocativo, ablativo

aquest – destrier

tu vei

[7.1] Et non si può conoscere né *discernere* l'accusativo *del* nominativo, se non perciò, che il nominativo singolare, quandoè maschile, vuole “s” *nella* fine, et gli altri casi nol vogliono. *Nel* nominativo *del più* non lo vuole, et tutti gli altri casi *lo vogliono nel plurale*.

discernere

dal

nel

Et – il plurale

plurali lo vogliono

[7.2] **Nondimeno** il vocativo dee *rassomigliare* il nominativo in tutte le *voci* che finiscono in “ors” et nelle *altre voci* che io vi dirò qui *: “deus”, “reis”, “franceis”, “pros”, “bons”, “cavalliers”, “cansons”. Et negli altri luoghi, *ove* il vocativo non ha “s”, * è * somigliante al⁹⁰ nominativo almeno in sillabe et in lettere, *che* dee avere tali e tante come il nominativo, *tratto* solo * “s” nella fine.

essere sinigliante al

parole

parole – cioè

dove – sì – egli

le, quali

trattone – l'

[7.3] **Nondimeno** della regola, *nella quale* fu *detta* di sopra che il nominativo **caso** non vuole “s” nella fine quando * è di numero plurale, *si* * deono *trarre* fuori tutti li * femminili, che * non è detto (c. 247r)⁹¹ se non **solamente** *de'* maschili, et **de'** neutrali, *li quali* sono simiglianti nel plurale per tutti *i luoghi*, **con** tutto che * sia contra grammatica.

dove – detto

egli – *se – ne – trar*

nomi – *ciò – fu*

per gli – et questi

li casi

ciò

[7.4] Et là ove fu detto *del* nominativo singulare, **che** vuole “s” per tutto *alla* fine, * voglio *trar fuori quelli*⁹² che finiscono in “aire”, sì come: “empeaire”, “amaire”; et in “eire”, sì come: “Peire”, “**deveire**”, “doneire”⁹³, “penheire”, “bateire”, “foteire”, “prendeire”, “teneire”; et in “ire”, sì come: “traire”, “consentire”, “escarnire”, “escremire”, “ferire”, “gronire”. Ma “albiros” vuole *es*, et “consires” et “desires”: questi tre *sono tratti* della regola.

che il

nel – ne – trare tutti li nomi

s

si traggono

⁹⁰ Sembra che sia stato posto un puntino (inchiostro più scuro) sopra la *a*, come se si dovesse leggere *il* (cfr. sopra: *rassomigliare il*)

⁹¹ Nella numerazione moderna del manoscritto salta il 246. O meglio: il numero 246 figura su un foglietto che nell'odierna legatura, che ovviamente non è originale (nella biblioteca di Pinelli probabilmente i fascicoli erano sciolti), è collocato dopo la c. 242, e che porta anche la numerazione 242bis, sempre moderna e sempre a matita, benché ripassata in penna. Si veda anche P. Gresti, *La fonetica provenzale di Luigi Onorato Drago*, cit., p. 211, n. 5.

⁹² *quelli* è ripetuto, ma il secondo è cancellato.

⁹³ Sopra *doneire*, nell'interlinea, è scritto *als dondeire*, con la seconda *d* sottolineata (Revisore).

[7.5] Et dovete sapere che tutti *quelli* che io vi ho detti, de' quali il nominativo singulare finisce in "aire" et in "eire", et in "ire"⁹⁴, finiscono tutti i lor casi singolari in "dor", tratto il vocativo, che somiglia il nominativo, sì come è detto di sopra.

(c. 328r) *quei nomi – detto che fanno in "aire", et in "eire", et in "ire" nel nominativo sing., fanno in tutti gli altri casi in "dor" trattone – di sopra è detto*

[7.6] Della regola del nominativo singulare, che vuole "s" alla fine, voglio ancora trarre fuori: "maestre", "pestre", "pastre", "seinguer", "meiller", "peier", "sordier", "menre", "sor", "bar", "leuger", "greuger"; et tutti gli adiectivi neutrali, quando sono posti senza sostantivo, sì come: "mal m'es, greu m'es, fer m'es, esqui"⁹⁵ m'es, estraing⁹⁶ * qu'el aia dit mal de me". Et ne voglio trarre fuori ancora de' pronomi alcuni, sì come: "eu", "tu", "el", "cui", "aquell", "ill", "cel", "aiceill", "aqueste", "nostre", "vostre", che non vogliono "s" nella fine et sono del nominativo singolare.

dalla
nel – trar fuori ancora
seigner – meiler – sordeier
lenger, grenger

gren
esquin – m'es
vogliono anchora trarre alcuni
de i pronomi

nel

[8] Tre declinationi sono.

Sono tre declinationi

[8.1] Il nominativo caso⁹⁷ della primera finisce in "a", et tutti gli altri casi medesimamente, del singulare dovete intendere. Quanto al plurale, vogliono i casi "s" nella fine in tutti.

Il nominativo della prima declinatione finisce in "a", et tutti gli altri casi parimente, et ciò del singulare dovete intendere. Quanto al plurale tutti li casi vogliono "s" nel fine.

[8.2] Tutti gli adiectivi feminili de' quali il nominativo singulare finisce in "a", sì come è "bona", "bella", "cointa", "gaia", seguono quella me (c. 247v) desima regola.

sono

[8.3] Et tutti quelli della prima declinatione sono feminili trattone "propheta", "gaita", "papa"⁹⁸. Non dimeno "propheta" et "papa" non vogliono "s"⁹⁹ nel nominativo plurale, ma in tutti gli altri casi lo vogliono.

primiera
fuor che

[8.4] Quelli che finiscono in "ans" o in "ens", quando s'accostano con feminile sostantivo vogliono nel nomi-

Quei – o vero
a

⁹⁴ La *i* di *ire* è correzione da altra lettera.

⁹⁵ Nel ms. c'è *esqui*, ma la prima *u* è cancellata.

⁹⁶ *Estraing* è aggiunto nell'interlinea, con il segno ^ (Revisore).

⁹⁷ Qui d¹ legge: «Tre declinationi sono nel nominativo caso ecc.», con un acapo dopo *caso*. Evidentemente è stato male interpretato l'*el* del provenzale, che va inteso come *e'l*.

⁹⁸ Tra *gaita* e *papa* c'è *gli altri casi* cancellato.

⁹⁹ Prima di "s" c'è *es* cancellato.

nativo plurale “s” *alla fine*. Quando s’accostano *con* *vocativo – nel – a*
maschile sostantivo non lo vogliono.

[8.5] Della *prima* declinatione è: “*saviesa*”, “*cortesia*”, *primiera – sono – saviensa*
“*dreitura*”, “*mesura*”, et tutti gli altri che finiscono in *sono*
“a”, siano adiectivi o sostantivi. [8.6] Della seconda *: *seigner – brievemente*
“*Deus*”, “*seingner*”, “*maestre*”, et tutti i nomi *brevemente* che non vogliono “s” nel nominativo plurale, et
sono in tutti gli altri casi lo vogliono. [8.7] Della terza sono
seigner – brievemente tutti i participi che finiscono in “ans” et in “ens”, et
(c. 328v)
tutti i nomi de’ quali il nominativo singulare et il no-
beutatz minativo plurale finiscono in “atz”, et sono femminili sì
come: “*bontatz*”, * “*santatz*”, “*amistatz*”¹⁰⁰, et molti
altri.

[8.8] In volgare non *trovo* se non queste tre maniere di *truovo*
declinationi, che **io** ho detto di sopra.

[9] Et sono * d’altra *mainera* nomi che non si *decli-* *appresso – maniera – pie-*
nano, sì come è “vers”, con tutti * suoi composti; e tutti *gano – li*
gli adiectivi che finiscono in “os”, sì come “*amoros*”,
“*enveios*”, trattone “*pros*” et “*bos*”; * tutti *quelli* che fi- *così – quei nomi*
niscono in “as” largo, o sieno adiectivi, o sieno sostantivi
non si *declinano* né si mutano, sì come “*nas*”, “*pas*”, *piegano*
“*vas*”, “*ras*”; et “**cortes**” *segue quella regola* meesma *Et questa regola seguono*
e “*pes*”, et “*contrapes*”, “*sirventes*”, “*cens*”, “*encens*”,
“*deves*”, “*mes*”, “*borges*”, “*des*”, “*bles*”¹⁰¹, “*marques*”,
“*bres*”, “*gles*”, “*comes*”, “*escomes*”¹⁰², “*pres*”, con tutti
i suoi composti. *dobles*

[9.1] Et tutti i nomi *provenzali* che finiscono in “es” sì *province*
come (c. 248r) “*Frances*”, “*Angles*”, “*Genoves*”, “*Pol-* *Genoes*
les”, et tutti questi sopradetti, finiscono in “es” largo * **come**
“*confes*”. *contes*

[9.2] Ancora di quelli che in “as” largo *finiscono*, non *finiscono in “as” largo*
se ne declinano “*bas*”, “*cas*”, “*gras*”, “*clas*”, “*las*”, *si piegano*
“*mas*”; *tale* è “*mescaps*”, “*acs*”, “*fals*”, “*bauz*”, “*de-* *tali sono – banz*
scauz”, “*cauz*”, “**falz**”, “*encauz*”, “*lanz*”, “*fars*”, *descanz – canz – encanz*
“**ars**”, “*marz*”, “*laz*”, “*glaz*”, “*latz*”, “*patz*”, “*aus*”,
“*clauz*”, composto, “*laus*”, “*raus*”, “*ais*”, “*cais*”, “*fais*”,
“*lais*”, “*tais*”, “*bais*”, “*clavais*”, “*meillz*”, “*fems*”,
“*tems*”, “*rems*”. In “ers” largo: “*guers*”, “*despers*”,

¹⁰⁰ Nell’interlinea, dopo la *t* e con il segno ^, è inserita una *r*. L’inchiostro sembra lo stesso del testo.

¹⁰¹ Nel ms. in realtà è scritto *desbles*, tutto unito, come in D: da qui, forse, il fraintendimento di d² (*The “Donatz Proensals”*... cit., p. 100, l. 145 ha le due parole staccate).

¹⁰² Aggiunto nell’interlinea, sopra *comes* e con il segno ^ (Revisore?).

“beiers”, “lumbers”. In istretto “aer”, “ders”, “aders”, * “gris”, “paradis”, “sanzadanis”, “assis”, “Paris”, “ris”, “viz”, “berbis”, * “obs”, “pols”, “aiolis”, “pouz”¹⁰³, “solz”, “geigons”, “cors”, “mors”, “bis”, “lis”, “alis”, “cors”, “secors”, “ors”, “sors”, “resors”, “croz”, “noz”, “poz”, “bures”, “plus”, “reclus”, “conclus”, “confus”, “pertus”, “Dedalus”, “Tantalus”, “us”, “fus”, “Artus”, “Cerberus”, “pertus”¹⁰⁴.

Stretto – aers

et – Sandenis

bis, lis, alis, buris – aiols

geingons – coms

socors

redus

contus

[9.3] Tutti questi che io ho¹⁰⁵ detto di sopra non si declinano né si mutano, né in singulare, né in plurale, et corrono per tutti i casi *singularmente*.

detti

piegano

egualmente

[10] Pronomen è **così** *appellato* perciò che è in luogo di proprio nome *posto*, e dimostra certa persona sì come “eu”, “tu”, “el”, “cel”, “aikel”, “aquel”, “aquest”, “eu”¹⁰⁶ *mezeis*, “tu eus”, “el esteus”, “eu eis”, “tu eis”¹⁰⁷, “el eis”, “meus”, “tuus”, “nostre”, “vostre”, “seus”. Et per ciò è detto * ‘posto in luogo di proprio nome’, *che* se io dico¹⁰⁸ “eu sui venguz”, non mi bisogna dire¹⁰⁹ “eu *Uc* sui venguz”; et se io dico “**eu vei** **qe** tu es venguz”, non mi *bisogna* dire “**eu vei qe**”¹¹⁰ *tu Peire* es venguz”. E se io dico “aikel es venguz”, et *il* mostri con la mano o con l’occhio, non mi bisogna dire “Joans es venguz”; et perciò sono *appellati* pronomi dimostrativi, *perciò che*¹¹¹ dimostrano certa persona.

(c. 329r) *detto*

si pone

esser

perché

loans

fa bisogno

Petre

lo

detti

perché

[11] Verbum è *appellato* *perciò che* * è cum¹¹² modis **et** formis et temporibus et significat fare o *patire*¹¹³ alcuna cosa **come** s’“eu bat”, **io fo** alcuna cosa, s’“eu sui batuz” **io** patisco alcuna cosa.

detto perché – egli

sofferire

¹⁰³ La lista di parole da *aer* a *pouz* è scritta nel margine superiore della carta, preceduta da un segno d’inserzione che ripete quello presente nel testo dopo *istretto*. La mano potrebbe essere quella del copista.

¹⁰⁴ *Pertus* è corretto su *Petrus* (potrebbe essere un intervento successivo).

¹⁰⁵ In d² *ho* è nell’interlinea con segno d’inserimento; la mano è del copista.

¹⁰⁶ La *u* è corretta da *n*.

¹⁰⁷ Due piccoli tratti di penna, uguali a quelli già visti al § 3, separano *eu* e *tu* da *eis*.

¹⁰⁸ Prima di *dico* c’è *ui* cancellato.

¹⁰⁹ Prima di *dire* c’è *drie* cancellato.

¹¹⁰ Dopo *eu* c’è un *mei* cancellato; questo *qe* e il precedente provengono da *que*: la *u* è depennata, non si può dire se dal copista o dal Revisore.

¹¹¹ *Percioche* scritto nell’interlinea (Revisore?) sopra *perche* cancellato con un tratto.

¹¹² Prima di *cum* era stato scritto qualcos’altro: si distingue una *m* preceduta da un’altra lettera coperta da una macchia; il tutto è eliminato con un tratto di penna orizzontale.

¹¹³ *fare o patire* è tra parentesi nel testo.

- [12] Cinque sono i modi *de' verbi*: indicativo, imperativo, optativo, subiunctivo, *infinitivo*. *del verbo infinito*
- [12.1] Indicativo è **appellato** *perciò che* dimostra il fatto che l'huomo (c. 248v) fa, sì come "eu cant", "eu escriu". *perché*
- [12.2] Imperativo è quello che comanda, sì come è "aporta pan", "aporta *vino*". [12.3] Optativo è **perciò** che desidera, sì come "eu volria amar". *vin*
- [12.4] Subiunctivo è *perciò che* accosta *due ragioni insieme*, sì come **in questo luogo**: "cum eu ame fortmen, torz es¹¹⁴ si no soi amaz". *perché – insieme due sentimenti*
- [12.5] Infinitivo è appellato *perciò che* non pone *termine* né fine a ciò che dice, sì come "eu voill amar". *perché – termino*
- [12.6] Et ciascun *de' detti* modi *che io ho detto di sopra* dee havere *tempi* presente, preterito non perfetto, preterito perfetto, preterito *plusquam* perfetto, futuro. *de i cinque – sopradetti tempo più che*
- [13] *Quattro coniugationi sono*. *Quattro sono le coniugationi*
- [13.1] Tutti *que' verbi* lo infinitivo de' quali *finisce* in "ar", sì come "amar", "cantar", "enseingnar", *son* della prima *coniugatione*. *quelli – esce enseingnar – sono coniugatione*
- [13.2] Delle altre tre *coniugationi* sono tanto confusi *li* infinitivi in volgare, che * *convien lasciar* la grammatica, et *dare* altra regola novella, *perciò che piace*¹¹⁵ *a me* che * *que' verbi*, *li quali il loro infinito fanno finire* in "er" – sì come è "aver", "tener", "dever" – sieno della seconda coniugatione. *coniugationi – gli mi – conviene lasciare darne – onde mi piace tutti – quelli – che fanno finire lo infinito loro – (c. 329v) dover*
- [13.3] Quelli che finiscono in "ire" et **quelli che finiscono** in "endre", sì come "dire", "escrire", "tendre", "contendre", "deffendre", sieno **tutti** della terza.
- [13.4] Quelli che *finiscono* in "ir", sì come "sentir", "durmir", "auzir", sieno de la quarta. *escono anzir*
- [14] Il *presente tempo* **dello indicativo** della prima *coniugatione* si *radoppia* nella prima persona, che *tempo presente coniugatione – dice doppiamente*

¹¹⁴ *torz es*] *terzes* ms., ma in un secondo tempo *terz* è corretto in *torz*.

¹¹⁵ Scritto nell'interlinea (la mano e l'inchiostro sono gli stessi del testo) sopra un *pare* cancellato con un tratto.

posso dire “* ami”, et posso dire “am”, “canti” o “can”, “plori” o “plor”, “soni” o “son”, “brami” o “bram”, “badagli” o “badagl”. La seconda persona in “as” *finisce*, sì come “tu amas”; la terza in “a”, sì come “cel ama”. **Così finiscono le tre persone nel singolare del tempo presente dello indicativo**¹¹⁶.

eu

cant

finisce in “as”

[14.1] *Et il*¹¹⁷ plurale “nos amam”, “vos amaz”, “ceill amen” o “amon”. Et ciò è *general regola*, che la terza persona del plurale si *radoppia* (c. 249r) per tutti *i* verbi e per tutti *i* tempi, *ché pò finire o* in “en”, *o* in “on”.

Nel

regola generale

dice doppiamente – gli gli – et può – o vero

[14.2] * La prima persona si *radoppia* in tutti *i* verbi nel tempo presente dello indicativo solamente, sì come “**eu** senti” o “eu sen”, “eu dizi” o “**eu** dic”. Ma meglio * è¹¹⁸ *dire* il più curto che il più lungo.

Così – ridoppia – li

sì – usare

[15] *Il* preterito non perfetto dello indicativo “amava”, “amavas”, “amava”, “amavam”, “amavaz”, “amaven”¹¹⁹, o “amaron”.

Nel – ava

-avas – -ava – -avam – -avaz

– -aven – -avon

[16] *Il* preterito perfetto “amei”, “amest”, “amet”, “amem”¹²⁰.....

Nel

[16^{bis}] *

Nel preterito più che perfetto

[17] Nel futuro sono *simiglianti* tutti *i* verbi in tutte le coniugazioni, *ché tutti finiscono così*: “amarai”, “amaras”, “amara”, “amarem”, “amarez”, “amaran”.

simili

[18] Nello imperativo tutti *que*¹²¹ della prima coniugazione * in “a” stretto, *sì come* “canta”, “balla”, “viola”: *nella seconda persona intendiate, perciò che lo imperativo non ha prima persona, che l’huomo non può comandare a sé medesimo*.

quelli

finiscono – et dico nella persona seconda, perché lo imperativo non ha prima persona, che l’huomo non può comandare a sé stesso, come: “canta”, “balla”, “viola”

¹¹⁶ Era stato scritto *infinitivo*, poi *finitivo* è stato cancellato con un tratto orizzontale, e di fianco è stato scritto *dicativo*. L’intervento è del copista.

¹¹⁷ *Il* è ricavato da una precedente *in*.

¹¹⁸ In verità sembra che un originario *è* sia stato poi corretto in *à*.

¹¹⁹ La *e* è corretta da una originaria *a*.

¹²⁰ I puntini sono nel manoscritto. Sul margine destro c’è la nota: «manca →». In d² c’è un asterisco dopo *amem*.

¹²¹ *Que* è scritto nell’interlinea sopra un *che* cancellato.

[18.1] Nella terza **persona** finisce sempre in “e”, sì come “dance”, “saute”, “tombe”. [18.2] Nel plurale finisce in “az”, sì come “cavalcaz”, “amaz”, “trot-taz”¹²².

sante
“trotaz”

[19] Nel optativo finiscono tutti i verbi della prima coniugazione in ¹²³ “era” o in “ia”¹²⁴, et di tutte le coniugazioni *comunemente*, sì come “volentiers amera”, “volentiers ameria”¹²⁵. [19.1] Nel plurale “amaram” o “amariam”, “amaraz” o “amariaz”, “amaren”¹²⁶ o “amerien”; * “dissera” o “diria”, “disseras”¹²⁷ o “dirias”, “diceram” o “diriam”, “diseraz” o “diriaz”, “diseren” o “dirien”.

(c. 330r) *Nello*
o vero
communalmente
o “ameria”

(Adunque si può dire “ama-”,
et “ame-”, se ben egli no 'l
dice)

[19.2] **Nondimeno** quelli **che sono** della quarta coniugazione, de' quali *gli infinitivi finiscono* in “ir” **solamente**, sì come “dormir”, *fano l'optativo in “ira” o in “iria” nella prima persona, nella seconda in “iras” o in “irias”*: “dormira”, “dormiria”, “dormiras”, “dormirias”.

lo infinitivo esce
fanno la prima persona “dormirà”
o “dormiria”; la 2.^a “dormiras” o
“dormiriaz”

[19.3] *Nella terza*¹²⁸

La terza

[19.4] Nel plurale **in “iram” o in “iriam”**: “dormiram”, “dormiriam”, “dor (c. 249v) miraz” o “dormiriaz”, “dormiren” o “dormirien”.

[19.5] *Et sono* alcuni altri verbi che sono fuori di questa regola, sì come “voler”, “tener”, “saber”, “haver”, “conoiser”, “dever” “saver”.

Ma

[19.6] Che “voler” *finisce la prima persona del optativo in* “volgra”¹²⁹ o “volria”, *la seconda* “volgras” o “volrias”; nel plurale “volgram” o “volriam”, “volgraz” o “volriaz”, “volgren” o “volrien”. *. “Tengra” o “tenria”, “pogra” o “poria”¹³⁰, “agra” o “auria”,

fa

(Non pone le 3.^e sing. quando
sono simili alla prima)

¹²² Sul margine destro c'è la nota: «manca → la terza»; in d² dopo *trotaz* c'è un asterisco.

¹²³ In realtà nel ms. sembra una *m*, manca anche il consueto puntino sulla *i*.

¹²⁴ *ia* è correzione (Revisore?) su *la*, cfr. anche il § 29.

¹²⁵ Sul margine destro: «ma(n)ca la 2^a et la 3^a». In d² dopo *ameria* c'è un asterisco.

¹²⁶ In d² gli esempi *amaram*, *amariam*, *amaraz*, *amariaz*, *amaren* hanno la seconda *a* sottolineata.

¹²⁷ In d² gli esempi *dissera* e *disseras* hanno la seconda *s* sottolineata.

¹²⁸ Sul margine destro: «ma(n)ca la 3^a →». È interessante notare che qui sia d¹ sia d² vanno a capo, lasciando in sospeso la frase, mentre D prosegue con il futuro, senza soluzione di continuità.

¹²⁹ Prima di “*volgra*” ci sono tre lettere cancellate: si leggono chiaramente solo le prime due, *uo*, mentre la terza potrebbe essere un'altra *o*.

¹³⁰ Il copista aveva scritto *pongria* o *pogria*; ha poi depennato con due tratti obliqui la *n* di *pongria* e ha cancellato con un tratto orizzontale *pongria*.

“conogra” o “conosseria”¹³¹, “degra” o “deuria”, “segra” o “segria”, “plagra” o “plairia”, “pagra” o “paissieria”, “begra” o “beuria”, “colgra” o “colgeria”¹³², “nogra” o “noseria”, “vengra” o “venria”.

Colgaria

[19.7] Et *ciascun* di questi sopradetti *deve* finire in singulare et in plurale *et in persone* * quanto *s'appertiene* al presente dell'optativo sì come è detto di sopra pienamente di “voler”.

ciascuno – dee
nelle – per – si spetta
si è

[20] Nel preterito più che perfetto dell'optativo finiscono tutti in “es” stretto, se sono della prima coniugazione, et quelli solamente che finiscono nel loro *infinitivo* in “endre”, sì come * “pendre”, * “tendre”, che sono simiglianti in questo luogo alla prima coniugazione, et nel preterito perfetto, et nel preterito non perfetto del subiuntivo, sì come potete *vedere* qui: “cum *eu* cantes”, “tu cantes”, “cel cantes”, “nos cantassem”, “vos cantassez”, “*cil*”¹³³ cantassen” o “cantasson”; “cum *eu* entendes”¹³⁴, “tu entendes”, cel entendes”, “nos entendessem”, “vos entendessez”, “*cil* entendessen” o “entendesson”¹³⁵; [20.1] * “cum *eu* ames”, tu ames”, “cel ames”, “nos amassem”, “vos amassez”, “*cil* amassen” o “amasson”.

infinito
sono – et

veder – (c. 330v) en
cantesses
eill – en

item nel preterito non perfetto
en – amesses
son

[21] Nel futuro * optativo *finiscono tutti que' della prima coniugazione* in “e”, sì come **qui**: “Deus voilla q'eu ame”, “tu ames”, “cel ame”; “Deu voilla que nos amem”, “vos amez”, “q'ill amen” o “amon”.

dell' – tutti quelli della prima
coniugazione fanno – volla

#Il presente del soggiuntivo è altro tale. Nondimeno il preterito non perfetto del soggiuntivo è simigliante al preterito¹³⁶ (c. 250r) perfetto¹³⁷ [del subiuntivo, sì come potete veder qui: “cum *eu* cantes”, “tu cantes”, “cel cantes”, “nos cantassem”, “vos cantassez”, “*cil* cantassen” o “cantasson”; “cum *eu* entendes”, “tu entendes”, “cel entendes”; “nos entendessom”, “vos entendessez”, “*cil* entendessen” o entendesson”. “Cum *eu* ames”, “tu ames”, “cel ames”; “nos amassem” “vos amassez”, “*cil* amassen” o “amasson”. Nel futuro op-

¹³¹ La seconda *s* è corretta su altra lettera, probabilmente una *c*.

¹³² La *e* è scritta nell'interlinea, sopra un'altra lettera sottolineata e cancellata; dell'intervento è forse responsabile il Revisore.

¹³³ Prima di *cil* c'è una parola cancellata, forse *cil*, forse *eil*.

¹³⁴ Il copista aveva scritto *entendres*, ma ha poi eliminato la *r* con due tratti obliqui; in d² dopo *entendes* c'è un asterisco.

¹³⁵ La *e* è correzione da una originaria *i*.

¹³⁶ *Preterito* è scritto nell'interlinea sopra *presente* cancellato.

¹³⁷ Prima di *perfetto* c'è *non* cancellato.

tativo finiscono tutti que' della prima coniugatione in "e" sì come qui: "Deus voillia q'eu, tu ames", "cel ame"; "Deu voilla que nos amem", "vos amez", "qu'ill¹³⁸ amen" o "amon".]#¹³⁹

[22] Il presente del soggiuntivo è *altro* tale. *Nondimeno il preterito non perfetto del soggiuntivo è simigliante al preterito non perfetto dello indicativo alcuna volta*, et è * contra grammatica, sì come in questo luogo: "s'eu te donava mil marcs, serias tu mos hom".

tutto – Notisi che 'l preterito non perfetto del soggiuntivo è simile alcuna volta al preterito non perfetto dello indicativo – ciò – parlare

[23] Il preterito perfetto del soggiuntivo: "cum eu aia amat"¹⁴⁰, "nos aiam amat", "vos aiatz amat", "qill"¹⁴¹ aien *"¹⁴² o "aion amat".

Nel Cill amat

[24] Il preterito più che perfetto¹⁴² del soggiuntivo è simigliante a quello *del* optativo.

dell'

[25] Il futuro del soggiuntivo: "cum eu aurai amat", "tu auras amat", "cel aura amat"; "nos haurem amat", "vos aurez amat", "qill"¹⁴³ auran amat".

Nel Cill

[26] Il presente *dello* infinitivo "amar"; il preterito non perfetto "eu volria aver amat".

Nel – dell'infinito – nel

[27] Degli altri tempi dello *infinitivo* non m'impaccio, *perciò che* non hanno luogo in *volgar* se non poco. Né del passivo non mi bisogna dire, *perciò che* per¹⁴⁴ tutto si *diserne* per questo verbo – "sum", "es" – che vuole *nominativo caso* dinanzi da sé et di dietro da sé, sì come: "eu sui amat", "tu es amat", "cel es amat"; "nos em amat", "vos *est* amat", "qill en amat".

infinito – inframetto perché – volgare il quale discerne il caso nominativo es – cill

[27.1] "Eu era amat", "tu eras amat", "cel era amat"; "nos eram amat", "vos eratz amat", "qill eran" o "eron amat".

cill

[27.2] (c. 250v) "Eu fui *amaz*", "tu *fust amaz*", "cel (c. 331r) *amat – fuit amat*

¹³⁸ La *u* è cancellata con un tratto.

¹³⁹ La parte compresa tra # è cancellata con alcuni tratti obliqui; all'interno di questa, la parte tra parentesi quadre è un errore di ripetizione dal § 20: il copista ha iniziato il nuovo paragrafo (si veda l'inizio del § 22), ma poi ha ripetuto una parte del paragrafo precedente.

¹⁴⁰ Dopo *soggiuntivo c'è è simigliante a quello del* cancellato con un tratto di penna: si tratta di un errore di anticipo dal § 24. In d² dopo *amat* c'è un asterisco.

¹⁴¹ Le due *ll* sono ottenute allungando una *u*; l'intervento è probabilmente dello stesso copista.

¹⁴² *Piu che* è introdotto successivamente nell'interlinea con un ^ prima di *perpetto*.

¹⁴³ Le due *ll* sono ottenute prolungando una *u*, come al § 23; anche in questo caso l'intervento sembrerebbe del copista.

¹⁴⁴ Aggiunto nell'interlinea con il segno ^ prima di *tutto*.

fo *amaz*"; "nos fom amat", "vos *fost* amat", "*qill* amat – fos – cill foren" o "foron amat".

[27.3] "Eu avia estat¹⁴⁵ amat", "tu avias estat amat", "*cil*¹⁴⁶ avia estat amat"; "nos *aviem* estat *amatz*", "vos aviaz estat amat", "*qill* avien" o "avion estat amat". *cel – aviam – amat cill*

[27.4] "Eu *sarai*¹⁴⁷ *amaz*", "tu *seraz*¹⁴⁸ *amaz*", "cel sera *amaz*"; "nos *serem* amat", "vos serez amat", "*qill* seran amat". *serai Aamat – seras amat amat – sirem – cill seron*

[27.5] Imperativo: "sias tu *amaz*", "sia cel *amaz*", "siam nos *amaz*", "siaz vos amat"¹⁴⁹, "sien" o "sion *ceill* amat". *amat cill*

[27.6] Nel optativo: "per mon *voler* eu seria *amaz*", "tu serias *amaz*", "cel seria *amaz*"; "nos seriam" o "*serum* amat", "vos seriatz" o "*seratz* amat", "*qill* serien" o "serion amat". *Nell' – vole vel eram cill*

[27.7] Preterito più che perfetto: "*pel* meu voler eu agues estat *amat*", "tu *agues* estat *amaz*"¹⁵⁰, "**cel agues estat *amaz***"; "nos aguessem estat amat", "vos aguessez estat amat", "*qill* aguessen" o "aguesson estat amat". *per amaz – aguesses cill*

[27.8] Nel futuro: "Deus voilla q'eu sia *amaz*"¹⁵¹, "**Deus voilla *qe*** tu sies *amaz*", "**Deus voilla *qe*** *aqels* sia *amaz*"; "Deus voilla *qe* nos siam amat", "que vos siaz amat", "que *aqill* sien" o "sion amat". *cel cill*

[27.9] Il presente del soggiuntivo è *altro* tale, *se mettete dinanzi* * "cum" **là dove dice: "per mon voler"**. *tutto – ponendovi d'avanti il*

[27.10] Il preterito non perfetto del soggiuntivo: "cum eu fos *amaz*", "**cum** tu fosses *amaz*", "**cum** cel fos *amaz*"; "cum nos fossem amat", "**cum** vos *fossez*"¹⁵² *Fosses cill* amat", "**cum** *quill* fossen" o "fosson amat".

[27.11] Nel preterito perfetto: "cum eu aia estat *amaz*", "**cum** * aies estat *amaz*", "**cum** cel aia estat **tu**

¹⁴⁵ La *e*- prostetica, qui e nel successivo *estat*, è aggiunta in un secondo tempo (inchiostro più scuro) con il segno ^.

¹⁴⁶ La *i* è correzione da *e*.

¹⁴⁷ Corretto su *saria*.

¹⁴⁸ La *z* è correzione su *s*.

¹⁴⁹ *Siaz uos amat* è inserito, forse da Revisore, nell'interlinea con segno d'inserzione ^.

¹⁵⁰ In d² c'è un asterisco, quindi si passa alla prima persona plurale.

¹⁵¹ La *z* è corretta su *t*.

¹⁵² La *z* è corretta su *s*.

amaz¹⁵³; “cum nos aiam estat amaz”¹⁵³, “**cum** cill aien” *amat*
o “aion estat amat”.

[27.12] Il preterito più che perfetto del soggiuntivo *ras-somiglia* quello dell’optativo, se *metete*¹⁵⁴ “cum” in luogo di “Deus voilla”.

[27.13] Il futuro: “cum eu aurai estat amaz”, “**cum**”¹⁵⁵ *Nel*
tu auras estat amaz”, “**cum** cel aura estat amaz”; “cum
nos aurem estat amat”, “**cum** vos (c. 251r) auez estat
amat”, “**cum** cill auran estat amat”.

[27.14] *L’infinitivo* del passivo non ha luogo in volgare. *Lo infinito*

[28] I verbi della seconda **et** della terza, et della quarta (c. 331v)

coniugazione, sono molto diversi, sì come: “eu escriu”
o “escrivi”, “tu *escriu*” o “escribes”, “cel *escriu*” o *escrius*

“escriu”; “eu dic” o “disi”, “tu¹⁵⁶ *diz*” o “disis”, “cel
diz”; “eu fenisc” o “fenis”, “tu fenisses”, “*cel fenis*”.

[28.1] Nel plurale fanno tutti in “em”, “etz”, “en”, o *o ver “on”*

vero “o”; et *quelli che ho detti* sono della terza *. *questi che io ho posti – cong.*

[28.2] Et *dovrei* * dire della seconda, sì come “eu ai”, *dovera – prima*

“tu as”, “cel ha”; “eu teing” o “**tein**”, “tu tes” o
“tenes”, “cel te”; “eu *feing*”, “tu *feingni*” o “*feingnes*”,
“cel *feing*”. Altro tale è “*proing*”, “*ceing*”, “*estrein*”,
“*empeing*”. [28.3] Nel plurale *finisce* in “em”, in “etz”,
et in “en”, o vero in “o”. *teing – teigni – teignes – teing*
tali sono – preing – estreing

[29] Nel preterito non perfetto indicativo et futuro, et
nel futuro * optativo, et nel presente * soggiuntivo sono
simiglianti tutti i verbi della seconda et della terza, et
della quarta *coniugazione*, che nel preterito non per-
fetto fanno tutti in “ia”, **et in** “ias”, **et in** “ja”, et in
“iam”, **et in** “iatz” **et in** “ien”¹⁵⁷. Et è del soggiuntivo
alcuna volta quando “si” a¹⁵⁸ *posta dinanzi*, sì come
qui: “s’eu avia mil marcs, eu seria rics hom”. *fanno*
“on”

imperetto, et nel futuro dello
indicativo – **dell’ – del**
simili

coniugazione

che fa per

alle volte – il “si” vi è posto d’avanti
s’en

¹⁵³ In d² dopo *amat* c’è un asterisco.

¹⁵⁴ La *e* di *se* è correzione di una *i*; in *metete* l’ultima sillaba è aggiunta nell’interlinea, con il segno ^; l’inchiostro è più scuro.

¹⁵⁵ Inserito nell’interlinea dal copista stesso.

¹⁵⁶ *Tu* è scritto con inchiostro più scuro nell’interlinea sopra *du* cancellato.

¹⁵⁷ Nel ms. *ia, ias, iatz* e *ien* sono scritti con una *l* iniziale al posto della *i* (*la, las, latz, len*); al § 19 c’è già un errore di questo tipo: *ia* è corretto su un originario *la* (cfr. n. 141 e, di seguito, § 59). La serie delle desinenze in D è: *a, as, ia, iam, iatz, ien*; in d² *ia, ias, iatz* in maiuscolo.

¹⁵⁸ Il ms. ha *sia*, perché probabilmente il copista non ha capito il *si es* del testo (in D, e probabilmente anche nell’esemplare di d¹, scritto *sies*). Al contrario, il copista di d² ha capito benissimo, giacché ha posto il *si* tra due punti, come spesso (ma non sempre) fa in casi simili anche il copista di d¹.

[30] Il futuro dello indicativo: “aurai”, “auras”, *Nel*
 “aura”; “aurem”, “aurez”, “auran”.

[31] Nel futuro dell’optativo, et nel presente del sog-
 giuntivo finiscono in “a”, in “as”, in “a”, in “am”, in
 “atz”, in “an”, *o vero* “o”; si come: “Deus voilla q’eu *o in “on”*
 escriva”, “tu escrivas”, “cel escriva”; “nos escrivam”,
 “vos escrivaz”, “cil escrivan” o “*escrivo*”. “*escrivon*”

[32] Nel preterito perfetto della prima persona * in “i”, *la – esce*
et nella seconda in “ist”, per la maggior parte, sì come:
 “eu *dist*”, “tu dissist”, “eu *escrissi*”, “tu escrisist”, “eu
 tengui”, “tu tenguist”, “eu dormi”, “tu dormist”, “eu
 fezi” o “fi”, “tu fezist”, “eu feissi”, “tu feissist”. Ma
 nella 3.^a persona singolare sono molto diversi, sì come:
 “cel dis”, (c. 251v) “*cel* escriis”, “*cel* teing”, “*cel*
 dormi”. [32.1] Et tutti *que* * de’ *quali* lo infinitivo fi-
 nisse in “ir” *solamente*, sì come “auzir”, “sentir”, “cu-
 brir” “soffrir”, che non si possono *raddoppiare* (sì
 come *radoppia* “dir” – “dire”, “escriir” – “escriire”),
 fanno la prima persona et la terza in “i”, et la seconda
 in “ist” nel preterito perfetto dello indicativo; **et** nel
 plurale * in “im”, * “iz”¹⁵⁹, in “iren” o in “iro”.
la – eu – eu – eu
terza
eu – eu – eu – eu
quei – verbi – quai
solamente finisce in “ir”
dir doppiamente
si dicono
 (c. 332r)
fanno – in – uz – o vero “iron”

[33] * Gli altri che non sono di questa *forma* fanno in
 “em”, * “ez”, * “en”, o vero “o”, sieno della seconda o
 della terza coniugatione; sì come: “aguem”, “aguez”,
 “agren” o “agron”. Nel singulare fanno come gli altri,
trattone la terza persona: “dissem”, “dissez”, “dis-
 sen”¹⁶⁰, o vero “disson”.

Et – *guisa*
in – in – “on”
overo
trattane

[34] Tre sono che fanno la terza persona in “oc” *nel*
singolare *: “poc”, “moc”, “noc”, et *il quarto* è “ploc”.
del sing. nel preterito perfetto in “oc”
cioè – per quarto

[35] In “ec” stretto: “decazec”, “cazec”, “parec”,
 “bec”, “lec”, “sec”¹⁶¹, “dec”¹⁶².
 “cazec”, “decazec”

[36] In “eup”: “deceup”, “conceup”, “ereup”, “es-
 treup”¹⁶³.

[37] In “aup”: “saup”, “caup”.

¹⁵⁹ In Dd² c’è uz.

¹⁶⁰ Prima di *dissen* era stata scritta un’altra parola, poi erasa.

¹⁶¹ Prima di *sec* ci sono delle lettere cancellate.

¹⁶² Tutte le *c* finali sono corrette da *r*, anche quella di “ec”.

¹⁶³ In d² la serie in *eup* precede quella in *ec*.

[38] In “eis”: “teis”, “seis”, * “peis”, “empeis”, “es-
treis”, “destreis”, “esteis”, “costreis”, “ateis”. **feis**

[39] In “ec”¹⁶⁴ largo: “sovinc”, “vinc”, “avinc”, “ma-
tenc”¹⁶⁵, “sostenc”.

[40] In “es” stretto: “mes” *et i suoi composti*, “pres” *et
i suoi composti*, “ques” *et i composti*¹⁶⁶. *composto*
compost – compost

[41] In “et” largo: “tendet” *et i composti*, “battet” *et i
composti*, * “fendet” *et i composti*, “vendet”¹⁶⁷, “ven-
quet”, “seguet”, “perseguet”, “conseguet”, “mesdet”,
“respondet”, “perdet”, “fotet”, che fanno tutti i prete-
riti perfetti intieramente, sì come i verbi della prima
coniugatione, et si sono *egli*no della seconda; et “**ri-
spondet**”, “tondet” *seguono*¹⁶⁸ quella *medesima* re-
gola. *composto – comp.*
pendet comp. – comp.
quei
seguo – stessa

[42] In “ac”: “plac”, “mentac”, “pac”, “ac”.

[43] In “is”: “assis”, “escris”, “dis”, “ris”, “subris”,
“enquis”, “conquis”¹⁶⁹. Nondimeno **tutti** questi *sei* so-
pradetti possono essere *simiglianti* nella (c. 252r)
prima *persona et nella 3.^a* nel preterito perfetto. *sette*
simili
et terza persona del

[44] In “erc”: “sofferc” o “soffri”, “uberc” o “obri”,
“cuberc” o “cobri”. *o vero*

[45] In “ers” largo: “esters”, “ters”.

[46] In “ers” stretto: “ders”, “aders”, “aers”.

[47] In “ars”: “espars”, “ars”.

[48] In “hoc” stretto: “conoc”, “desconoc”, “reconoc”.

[49] In “ois” stretto: “ois”, “pois”, “iois”.

¹⁶⁴ La *c* è correzione da *r* (cfr. § 35).

¹⁶⁵ In un primo tempo è stato scritto *mantenc*, ma poi la prima *n* è stata cancellata.

¹⁶⁶ Prima di *composti* c'è *suoi* cancellato.

¹⁶⁷ Il copista aveva scritto *uendet*, ma un intervento successivo (inchiostro più scuro: Revisore?) corregge la *u* in *f*; si ripete così il *fendet* che precede. L'autore della correzione aggiunge nell'interlinea, sopra questo *fendet*, «et i composti uendet». Poiché in questo caso chi interviene sembra incorrere in una svista, preferisco lasciare ciò che aveva scritto il copista, che del resto riproduce D, a parte la dimenticanza di *pendet* (cfr. d²).

¹⁶⁸ La *u* è correzione da *n*.

¹⁶⁹ La *u* sembra cancellata con un tratto obliquo.

[50] In “olc” largo: “volc”, “tolc”, “colc”, “molc”, “dolc”.

[51] In “os” largo: “fos”, “apos”, “despos”. (c. 332v)

[52] In “os” stretto: “escos”, “rescos”.

[53] In “ols” largo: “sols”, “absols”, “vols”, “revols”.

[54] In “ors” largo: “tors”, “destors”, “restors”, “re-tors”.

[55] In “eus” stretto: “teus”, “preus”

[56] In “ais”: “plais”, “frais”¹⁷⁰, “soffrais”, “trais”, *restrais, afrais,*
 “atrais”, “restrais”, “affrais”, “retrais”, “contrais”, *soffrais, trais, atrais, retrais*
 “pertrais”, “sostrais”, “tais”, “atais”.

[57] In “aus”: “claus”.

[58] Et perciò ho fatto tanto lungo *sermone* della terza persona * del preterito perfetto, *perciò che* maggior confusione *era in quella* che in *tutte le* altre, *perciò che* per la maggior parte la prima persona *finisce in “i”, et la seconda persona in “ist”, del preterito perfetto dello indicativo intendiate, ore* per la maggior parte la prima et la seconda persona¹⁷¹ sono simiglianti. *tenuto – trattato*
singolare – *perché*
si truova in lei – nessuna delle –
conciosiacosa – sing. di questo
preterito dello indicativo finisce
in “i”, et la seconda in “ist”, dove

[59] Nel preterito non perfetto *della* seconda et *della* terza et **della** quarta coniugatione *tutti sono d’una forma, sì come è detto di sopra, in “ia”, in “ias”*¹⁷², in “ia”, in “iam”, in “iatz”, in “ien”¹⁷³ o “io”. *la – la*
sono d’un modo tutte tre
a
o vero “ion”

[60] Nel preterito più che perfetto tutti que’ * *de’ quali lo infinitivo finisce* in “entre”, o in “etre”¹⁷⁴, o in “atre”, o in “ondre”, o in “odre”, o in “otre” – sì come “tendre” e *suoi composti*, “pendre” et *i composti*, “fendre” et *i composti*, **“metre” et i composti**, “batre” et *i composti*, “respondre”, “escondre”, “fotre” – et in “er” – **verbi – lo infinitivo**
de’ quali esce – endre
composto – compost.
comp – comp.

¹⁷⁰ In d² la *f* corregge una *t*.

¹⁷¹ Dopo *persona c’è in ist del preterito perfetto* cancellato.

¹⁷² La *i* iniziale di *ia* e di *ias* è corretta da una *l*; si vedano il § 19 e il § 29 (e le note 141 e 174).

¹⁷³ -atz di *iatz* è stato cancellato con un tratto, e sopra è stato scritto ATZ (intervento probabilmente del Revisore); stessa cosa per -en di *Ien* (con EN sovrascritto). Prima di *ien* c’è un *et* cancellato.

¹⁷⁴ *O in Etre* aggiunto nell’interlinea dal Revisore; il quale ha anche sovrascritto una *E* maiuscola alla minuscola iniziale di *entre*. Stessa cosa ha fatto per le iniziali dei seguenti *ondre, odre, otre*.

sì come “haver”, “poder”, “tener”, “saber”, “dever” – sono *simiglianti* alla prima coniugazione, mutato “at” in “ut”. [60.1] Et quelli de’ quali lo *infinitivo* finisce in “ir”, mutato “at” in “it”, *trattone* tre che mutano “at” in “hont”¹⁷⁵; “pongner”, “ionger”, “honger” et “*render*”, *mutata* “at” in “ist”.

[60.2] (c. 252v) *Si trahe ancora*¹⁷⁶ “*prendre*”¹⁷⁷ et “*metre*” con *lor* composti, che mutano “at” in “es”; et *trattone* “*peingner*”, “*foingner*”, “*empeigner*”, “*ten-gner*”, “**teingner**”, “*ceingner*” con tutti *i lor* composti, che mutano “at” in “eint” (et “*ateingner*”¹⁷⁸ *medesimamente*); et *trattone* “*estreingner*” con tutti li suoi composti, che muta¹⁷⁹ “at” in “eit”, sì come: “eu avia amat”, “**eu avia** sabut”, “pogut”, “conogut”, “tengut”, “agut”; “**eu avia** auzit”, “legit”, “escrit”, **et** “dit”; “**eu avia** pres”, “mes”, “point”, “oint”, “*iont*”¹⁸⁰, “estreit”, “destreit”, “feint”, “peint”, “teint”, “ceint”, “em-peint”.

simili
infinito
trattine
vezer
muta
Trattine “pendre”
li loro
trattine – “feingner”
li loro
parimente

“*ioint*” (c. 333r)

[61] Nel futuro dello indicativo sono *simiglianti* le quattro coniugazioni *.

d’una guisa tutte quattro le
et vanno al modo di “amarai”

[62] La seconda persona dello imperativo finisce *così* come la 3.^a persona * del presente dello indicativo **singulare**, *trattone* questo verbo “saber” che fa “sapchaz” nello imperativo. [62.1] *Et lo* imperativo della prima * *finisce in “a” nella seconda persona, nella terza in “e”* *: “ama tu”, “ame cel”, “amem nos”, “amaz vos”, “amen” o “amon cill”; et è il futuro dello imperativo tale *come* è il presente.

qui
terza – sing.

Nello – coniugazione – la 2.^a
persona finisce in “a” et la
come

quale

[63] Il presente del optativo vuole in tutte le coniugazioni generalmente finire in “a”, in “*rias*” et in “a”, in “am”, in “ats”, in “*rion*” o “rio”.

o in “ia”, in “as” o in “ias”, in “a”
o in “ia”, in “am” o in “iam”, in
“az” o in “iaz”, in “en” o in “ien”,
overo in “on” et “ion”

¹⁷⁵ Nel ms. c’è: *mutano in at in ut hont*, ma *ut* è stato cancellato già dal copista; sembrerebbe invece di dover addebitare ad altri l’eliminazione di *in at*, e l’aggiunta nell’interlinea di *at*, dopo *mutano*; sembra quasi che anche questo *at* sia stato poi cancellato con un leggero tratto orizzontale. Ho comunque deciso di metterlo a testo, perché il senso lo esige: il testo originale ha del resto «que muden -at in -onth» (*The “Donatz Proensals”*..., cit., p. 142, ll. 667-68); e si vedano anche Dd².

¹⁷⁶ *ancora* è tra parentesi tonde.

¹⁷⁷ La prima *r* è stata aggiunta sopra in un secondo tempo (inchiostro più scuro); sia D, sia l’edizione di Marshall hanno *prendre*.

¹⁷⁸ Prima di “*ateigner*” c’è *ateig* cancellato.

¹⁷⁹ Il ms. ha *mutata*, ma l’ultima sillaba è stata cancellata con un tratto.

¹⁸⁰ *Iont* è aggiunto nell’interlinea con segno d’inserzione ^.

[64] Il preterito più che perfetto *finisse* in “agues”, “aguesses”, “agues”, “aguessen”, “aguessez”, “aguesen” o “aguesson”, *aggiuntori* “ut” *nella* fine in tutte le persone, se il verbo è della seconda coniugazione o della terza; se * è della quarta “it”. *Nondimeno*, secondo che il preterito più che perfetto dello indicativo è *formato*, sono tutti i preteriti più che perfetti *formati*, *aggiuntori* “agues” *dinanzi*, sì come: “s’eu agues tengut”, “tendut”, “perdut”, “conogut”, “pogut”; “s’eu agues auzit”, “escrit”, “dormit”, “delit”, “aunit”, sì come si conta più pienamente di sopra nel preterito più che perfetto dello indicativo.

finisce

aggiugnendovi – nel

egli – et

terminato, così si terminano tutti li preteriti più che perfetti de gli altri modi pigliando dinanzi questo “agues”

[65] * Il futuro dell’optativo et il presente del soggiuntivo sono *simig* (c. 253r) *lianti*, ché finiscono in “a”, “as”, “a”, in “am”, in “atz”, “an” o vero “on”, sì come “cum eu sia”, “tu sias”, “cel sia”; “cum nos siam”, “vos siaz”, “cill sien” o “sion”.

Et

simili

[66] Il preterito non perfetto del soggiuntivo, se è della seconda o della 3.^a *, “es”, “esses”, “es”, “essem”, “esetz”, “essen” o “**esson**”, come della prima, sì come: “cum eu agues”, “tu aguesses”, “cel agues”; “cum nos *aguessen*”, “vos aguessetz”, “cill aguessen” o “aguesson”. S’è della quarta in “is”, **in** “isses”, **in** “is”, **in** “issem”, “issetz”, “issen” o “isson”. Sì come: “cum eu dormis”, “tu dormisses”, “cel dormis”; “nos dormissem”, “vos dormisetz”, “cill dormissen” o “dormisson”.

terza – coniugazione fa

(c. 333v)

avessem

Se egli è

[67] Il preterito perfetto del soggiuntivo * “aia **ut**”, “aia”, “aia”, “aia **ut**”, “aiatz” “aien” o “aion” *, *se* è * della seconda o della terza coniugazione, sì come: “cum eu aia tendut”, “tu aias tendut”, “sel aia tendut”, “nos aiam tendut”, “vos¹⁸¹ aiatz tendut”, “cil aien” o “aion tendut”. Se * è della quarta muta “ut” in “it”, sì come: “* eu aia sentit”, “tu aias sentit”, “cel aia sentit”, “nos aiam sentit”, “vos aiatz sentit”, “cill aien” o “aion sentit”.

fa

con “ut” – essendo

il verbo

egli

cum

[68] Il preterito più che perfetto del soggiuntivo è tale come dell’optativo.

[69] Il futuro: “cum eu aurai tengut”, “tu auras tengut”, “cel aura tengut”; “nos aurem tengut”, “vos au-

¹⁸¹ Prima di *uos* c’è un segno di richiamo, una specie di F, ripetuto nella mezza riga bianca sottostante con l’aggiunta, di mano del copista: *tu aias tendut, sel aia tendut*. Sul margine destro sono trascritte dal Revisore con inchiostro più scuro le stesse due forme verbali, chiuse tra parentesi.

retz tengut”, “cil auran” o “auron¹⁸² tengut”, *se è della seconda o della terza; se è della quarta muta “ut” in “it”*. *et così fa essendo della seconda o della terza coniugatione; essendo*

[70] Dello infinitivo è detto assai di sopra al cominciamento de’ verbi.

[71] Il passivo delle altre coniugationi, *sì come è detto della prima, s’ha tutto per ordine, fuor solamente che nella seconda et nella terza * muta “at” in “ut”, et nella quarta “at” in “it”*. *va tutto per ordine, come della primiera, se non si*

[72] **Et questi sono i verbi della prima coniugatione¹⁸³:**

^aamar, adirar, albergar, arripiar, ^baspirar, alleva^r, anar, arar, ^cadagar, aselar, alegrar, vulgar¹⁸⁴, ^darpar, amblar, aggiornar, assaiar, (c. 253v) ^aadempar, armar, accorsar, assoudar¹⁸⁵, agradar, ausellar, agulonar¹⁸⁶, alongar, abetar, abastar, aprimar, aprimir¹⁸⁷, arezar, atainar, aleviar, afollar, afiar, amparar, assegurar, albirar, abautar, adautar, aumazar, assautar, affogar, balar¹⁸⁸, bairar, baroneiar¹⁸⁹, ^baconar, baratar, bateiar, baratellar, brazear¹⁹⁰, blanquear, bairzeiar¹⁹¹, bellar, bendar, bresar¹⁹², breto-
neiar, blesseiar¹⁹³, bendellar, briosar, buscalar, brisar, biordar¹⁹⁴, baisar, cornar¹⁹⁵, ci-
tolar, caramellar, cantar, callar, cazar¹⁹⁶, caminar, camiar, cambiar, castigar¹⁹⁷,
^catiglar, cavar, careiar, clausseiar, clamar, cremar, celar, cercar, cessar, cemblar, cisclar,
citar, cinglar, cridar, crivellar, conortar, confortar, coronar, cobeitar¹⁹⁸, corollar, cobleiar,
consirar, cobrar¹⁹⁹, colar, condeiar, conseillar, clamar, comptar, concagar, ^damnar,
dansar, daurar et suoi composti, deiunar, descombrar, deirocar, destorbar, destrigar,
derrengar, desgittar, despollar, deliurar, demandar, desmandar, descauzar²⁰⁰, desarmar,
despuccellare [sic], desirar, degollar, desviar, descargar, deribar, desclavar²⁰¹, desserar,

¹⁸² *O auron* è aggiunto dal copista nell’interlinea con segno d’inserzione ^.

¹⁸³ Come si è detto, l’elenco dei verbi manca in d², che riprende con il § 73. Le lettere a esponente segnalano l’inizio di una nuova colonna.

¹⁸⁴ Questa forma verbale è stata aggiunta in un secondo tempo, l’inchiostro è un po’ più scuro: è sicuramente un intervento del Revisore, frutto probabile di un controllo su D.

¹⁸⁵ La *u* proviene da *n*.

¹⁸⁶ È corretto in *auglonar*.

¹⁸⁷ La seconda *r* è aggiunta in un secondo momento.

¹⁸⁸ Nel ms. *balarar*, con il primo *ar* cancellato.

¹⁸⁹ Un po’ distante dal verbo, sul margine sinistro della carta, ci sono due segni simili a «.

¹⁹⁰ *brazear* è scritto (forse dallo stesso copista) sopra *batezar*, che è cancellato.

¹⁹¹ Corretto da *bare ar*; il verbo è preceduto da due segni, più o meno «.

¹⁹² Era scritto *bressar*, con la seconda *s* cancellata.

¹⁹³ Era scritto *belesseillar*, con la prima *e* cancellata.

¹⁹⁴ Nel ms. *bicordar*, ma la *c* è stata poi cancellata.

¹⁹⁵ Proviene da *coronar*, con la seconda *o* cancellata.

¹⁹⁶ C’era *canzar*, ma la *n* è stata cancellata.

¹⁹⁷ Sopra la *g* è aggiunta *l*.

¹⁹⁸ Era stato scritto *cobeiar*, poi *ar* è stato cancellato con l’aggiunta di *tar*.

¹⁹⁹ C’era *combrar*, ma la *m* è stata cancellata.

²⁰⁰ La *u* corregge una *n*.

²⁰¹ Il verbo è preceduto da due segni, più o meno «.

desflibar, detirar, devinar²⁰², disnar, dictar, dissipar, (c. 254r) ^adonar, domnear, doblar, dolar, doptar, durar, essaier, effeidar, esforzar, encolpar, empegnar, enumbrar, enembrar, escampar, escoisar, escorgar, embotar, essaurar, ensanglentar²⁰³, esmendar, estar, espirar, esquivar, esperar, emblar, errar, esperonar, essugar, ^benganar, enastar, endurar, embariar, enanzar, esmaier, enseingnar, enviar, encauzar, enclavar, enseracar²⁰⁴, essempliar, entaular, entravar, entravear²⁰⁵, entrevar, entamenar²⁰⁶, esbudellar, enfiar, embriar, escoiar, enssacar²⁰⁷, enalbar, esmerar, enrabiari, esscollar, enluminar, emuragar, ^cfar, faiturar, fadeiar, fabregar, ferner²⁰⁸, feirar, fizar²⁰⁹ et composti, filar, follar, forzar, gardar²¹⁰ et composti, garar, gallopar, gastar et composti, gratar, gazaingnar, gaitar, gellar, greviar, glenar, gitar, grendar, glazar, governar, gotar et i²¹¹ composti, glotoniar, ^dintrar, iurar, iogar, iustrar, iustisier²¹², iular o izalar²¹³, lauzar, lavar, lairar, laissar, lassar, laborar, latinar, levar, lecar, listar, liurar²¹⁴ et composti, lipsar, livitar, maniar, matar, mandar, mazerar, manlevar, mascarar, menar, (c. 254v) ^amenazar, meillurar, messurar²¹⁵, mezinar, mendigar, mescabar, membrar et i composti, mercadar, mera-voillar, mesclar, meitadar, madurar, macar, mirar, mostrar, madurar, moscar, moscidar, montar, monestar, naveiar, nadar, naffrar, negar, neblar, nevar, notar, nombrar, ^bnominar, obrar, onrar, ostallar, organar, offegar, orar, ondeiar, onceiar, odorar, ocaisonar, oscar²¹⁶, ostar, oblidar, prestar, parar et i composti, parlar, pagar, passar et i composti, passeiar²¹⁷, plantar, placeiar²¹⁸, praticar, panteiar, penar, peingnorar, ^cpeiorar, pelar, pescar, pecar, pezeiar²¹⁹, perazar, perillar, pensar, pezugar, pesar, pectenar, pertussar²²⁰, prezicar, presentar et i composti, pregar, prezar, periurar, plegar, piscar, picar, pistar, portar, punzilar, punzeiar, podar, poiari et i composti, plorar, provar²²¹, plovinar, pomelar, ^dpolsar, pontar, purgar, quarar, raubar, rancurar, rasonar, raimpognar, rautar, rasclar, raier, runqueiar²²², restaurar, refiudar, reguardar, remirar, reparar, renovellar,

²⁰² Sopra *v* è stato inserito *di*. In D c'è in effetti *dedivinar*, e questo intervento, senza peraltro alcun segno di inserzione, come invece avviene in altri casi, dimostra che d¹ è stato controllato su D.

²⁰³ Il segno di abbreviazione per la nasale è stato apposto in un secondo tempo.

²⁰⁴ *The "Donatz Proensals"*... cit., p. 159 (apparato) legge *enscracar*, che potrebbe essere la lettura giusta (così in D); ma la lettera che segue la *s* ha un occhio che la fa assomigliare più a una *e* che a una *c*.

²⁰⁵ Dopo la seconda *e* sembrano esserci due lettere cancellate, forse *entraveesar* (il verbo manca in D e in ediz.).

²⁰⁶ Da *entamenar*, con la prima *r* cancellata.

²⁰⁷ Dapprima scritto con una sola *s*.

²⁰⁸ Sopra la *e* c'è una *o*. Nel testimone B del *Donat* c'è *formar* (cfr. *The "Donatz Proensals"*... cit., p. 160, apparato).

²⁰⁹ Corretto su *filzar*.

²¹⁰ Da *guardar*, con la *u* cancellata.

²¹¹ Aggiunta successivamente.

²¹² In origine *iusticiar*, ma la *c* è stata trasformata in *s*.

²¹³ È stata aggiunta una *a* sopra la *z*.

²¹⁴ Sopra la *u* sembra esserci una *o*.

²¹⁵ La seconda *s* sembra aggiunta in séguito.

²¹⁶ Dopo questo verbo c'è un piccolo segno, una specie di apostrofo.

²¹⁷ Corretto su *placeiar*.

²¹⁸ Corretto da *passeiar*.

²¹⁹ Il verbo è preceduto dai segni simili a «.

²²⁰ La prima *s* è stata aggiunta in séguito.

²²¹ Corretto da *plover*.

²²² Prima di *ar* c'è una lettera cancellata, forse una *c*.

revellar, respirar, reveillar, remembrar, rimare [sic], ribar et i composti, rodar, romiar, (c. 255r) ^aroflar, roncar, roglar, rosseiar, rogeiar, rocegar, sautar, sadolar, saporar, sanar, sairar, salvar, saludar, sagetar, sangletar, sacrar, sacrificiar²²³, seingnar, secar, seminar, sellar, segar, seingnorar²²⁴, siblar, semblar²²⁵ et i composti, sebrar, sonar, somneiar, ^bso-
pplar, sofflar, sufflar, sosteiar, soanar, sospirar, solazar, solar, sogautar, sostar, sobdar, so-
brancar, sobrar²²⁶, sordeiar, solleiar, sitar, sudar, trobar, taular, tramar, travar, trabucar, taboreiar, tauleiar, talar, tabustar, tastar, travar²²⁷, tallar, ^ctraversar, tremblar, trescar, trincar, trepar, trebar, terzar, tenzar²²⁸, temtar, trevar, triar, tricar, tribozar, tornar, tom-
bar, torbar, toscar, torbrar, tocar, trotar, troscar, trollar, trufar, vantar, vairar, varar, ventar, vedar, ^dveilar, vergognar, vernissar, vespertinar, veniar, verdeiar, versificar, ver-
gar, visitar, virar, udolar, upar, ucar, uschar, urtar, usar. [72.1] Della seconda congiu-
gatione: aver, asezer, abstener, atraire, atendre, aprendre²²⁹, acorre, aponre, auzir o
ausir, assir o assire, (c. 255v) ^abeure, caber, cazer, ceingner, creisser, concebre, confon-
dre, contendre, corre, conseigre, conquerre, creire, claure, dever, descazer, destrein-
gner²³⁰, decebre, defendre, desaprendre²³¹, desprendre²³², desponre, dire, devire,
escazer, ^bestreingner, empeigner, encendre, estendre, escoissendre²³³, emprendre²³⁴,
escodre, escrire²³⁵, eslir o eslire, entremetre, edesmetre, escometre, fortraire, feingner,
fendre, fondre, frire, maintenir, moure, mesprendre²³⁶, metre, pertener, pertraire, ^cpen-
gner, percebre, perpendre, persegre, ponre²³⁷, ploure, prometre, plazer, querre, retener,
retraire, recebre, respondre, revendre, raire, rire, refrire, saver, sostraire, secodre, socore,
segre, sozmetre, ^dtener, traire, teigner, tendre, tondre, trametre²³⁸, voler, valer, viure,
vencer, vendre, vezzer. Tutti i verbi sopradetti, de' quali lo infinitivo finisce in "er", sono
della 2.^a coniugatione, et tutti gli altri della 3.^a, da quel luogo in qua ove finiscono
que' della prima. [72.2] Della quarta: ausir, avenir, aunir, abellir, amunir²³⁹, amanoir,
(c. 256r) ^aacropir²⁴⁰, acuellir²⁴¹, assaillir²⁴², benezir, bandir, brandir, blazir, blanquir,
convenir, causir, clocir, cropir, cobrir, cuillir, departir, deservir, descausir, descobrir,
delir, desmentir, esconfir, etruandir, ^bensalvatgir, enribaudir, esbaudir, endir, espellir,

²²³ Da *sacrificar*, con la seconda *c* cancellata.

²²⁴ Corretto da *seingnornar*.

²²⁵ La *b* è scritta sopra la rasura di un'altra lettera, probabilmente una *f*.

²²⁶ Aggiunto in un secondo tempo nell'interlinea, tra *sobrançar* e *sordeiar*.

²²⁷ Prima della desinenza *c* è una lettera cancellata, forse una *c*: *traucar*?

²²⁸ Corretto da *trenzar*.

²²⁹ La prima *r* è aggiunta in séguito, con segno d'inserzione ^.

²³⁰ La seconda *n* è stata inserita dal copista subito dopo aver scritto il verbo (stesso inchiostro) con segno ^.

²³¹ La prima *r* è stata inserita in un secondo tempo, probabilmente dal Revisore, con segno ^.

²³² La prima *r* è stata inserita in un secondo tempo, probabilmente dal Revisore, con segno ^.

²³³ La *i* è corretta da altra lettera, forse una *r*; la seconda *s* è curiosamente lunga: nella doppia *s* la seconda è sempre uguale alla prima, e del resto sembra che il copista non usi mai la *s* lunga; la legatura con la prima *s* potrebbe far pensare a un originario *st*.

²³⁴ La prima *r* è aggiunta con segno d'inserzione ^.

²³⁵ La prima *r* è inserita con segno ^.

²³⁶ La prima *r* è stata inserita in un secondo tempo, probabilmente dal copista.

²³⁷ Corretto forse da *porre*, forse da *pome*.

²³⁸ La prima *r* è frutto di una correzione, probabilmente da parte dello stesso copista.

²³⁹ La *n* è corretta da altra lettera, probabilmente dallo stesso copista.

²⁴⁰ Corretto da *acoprir*.

²⁴¹ La prima delle due *l* sembra essere stata aggiunta in un secondo tempo (Revisore?).

²⁴² Sembra che la seconda *l* corregga una *i*; in effetti ci sono due puntini.

enfolletir, enriquir, empaubrezir, envillanir, escarnir, escremir, escupir, enenatir, envazir, estremit²⁴³, essernir, engolir, investir, fenir, faillir, frenir, ferir, freizir, fleitir²⁴⁴, flebeizir, florir, flornir, fronzir, ^cforbir, fugir, grazir²⁴⁵, gaudir²⁴⁶, glatir, gazir, glotir, grondir, golir, giquir, guprir, iauzir, iovenir, issir, implir, martir, mentir, mesdir, merir, motir, morir, noirir, ^dobeisir, obrir, offrir, partir, pallezir, pentir, perir, plevir, pollir, poirir, pudir, pruir²⁴⁷, raubir, recobrir, recoillir, reiovenir, raquezir²⁴⁸, raustir, roisir, revenir, revestir, sazir, saillir²⁴⁹, sentir, (c. 256v) ^aservir, sovenir, ^btrassailir, trair, ^ctendir²⁵⁰, ^dvenir, vestir, vellir.

[73] Adverbium è²⁵¹ *appellato perciò che appresso il verbo dee essere posto*, sì come: “eu dic veramen”, “si tu no vais tost”, “eu te *batrei*²⁵² malamen”.

detto perché dee porsi presso al verbo batrai

[73.1] All’*averbio*²⁵³ appartengono tre cose: species, significato et figura. “Malamen” *rien* da “mal”, et perciò è *derivativa specie*, *perciò che* viene da altro. “Tost” è *primitiva specie*, *perciò che* non viene da altro. “Malamen” significa qualità, et “bonamen”, et “francamen”, et “*temerosamen*”. [73.2] Ma *saper dovete* che tutti gli adverbii²⁵⁴ che finiscono in “en” possono finire in “enz”, se bisogna, ché io posso²⁵⁵ dire “malamen”²⁵⁶ o “malamenz”. [73.3] Et sono altri *averbi*²⁵⁷ che significano²⁵⁸ *tempus*, sì come “oi”, “er”, “aras” o “ar”, “l’autrer”, “*demaia*”, “a la vegada”, “ogan”, “atan”, “adonc”, “mentre”, “tart”, “*tostemps*”, “maiti”, “*ser*”.

adverbio viene di specie derivativa, ché di specie primitiva perché (c. 334r) “temorosamen” – dovete sapere

adverbi tempo demain sostemps

[73.4] Altri significano accostamento, **sì come** “*en-sems*”.

enserars

²⁴³ La *e* dopo la *r* sembra corretta da altra lettera.

²⁴⁴ Prima di *ei* ci sono due lettere, di cui la seconda una *i*, sottolineate e cancellate.

²⁴⁵ Da un originario *granzir*; la *n* è stata cancellata con una *x*, probabilmente dal Revisore.

²⁴⁶ Sopra la *u* c’è una *n* (Revisore?).

²⁴⁷ da un originario *prunir*; la *n* è stata poi cancellata.

²⁴⁸ La *z* corretta su *s*.

²⁴⁹ *sazir* e *saillir* sono scritti con inchiostro più scuro e potrebbero essere stati aggiunti in un secondo tempo (ma la mano sembra quella del copista) nello spazio bianco che separa, di solito, il cambio di lettera iniziale.

²⁵⁰ Sotto *trair* c’è il segno = fatto con inchiostro più scuro; tale segno si ripete di fianco a *tendir*.

²⁵¹ È correzione da un originario *est*.

²⁵² Corretto da *baterei*: la prima *e* è depennata con due tratti verticali.

²⁵³ In origine *adverbio*, come in d², ma la *d* è stata cancellata.

²⁵⁴ Prima di *adverbii* c’è *altri* cancellato.

²⁵⁵ Probabilmente era stato scritto *possa*, poi corretto in *posso*.

²⁵⁶ Sul margine sinistro, all’altezza del rigo che inizia con *malamen*, ci sono due segni (“) in inchiostro più scuro.

²⁵⁷ In origine c’è *adverbi*: la *d* è cancellata.

²⁵⁸ Nel ms. *significa*, con una *o* soprascritta alla *a*. Il verbo si trova alla fine del rigo, sul margine destro.

[73.5] Altri dimostramento, **sì come** “veus me”, “vei vos”.

nos

[73.6] Altri *affermamento*, **sì come** “veramen”, “certanamen”²⁵⁹. [73.7] Altri **significano** luogo, **sì come** “aici”, “aqui”, “dinz”, “defors”, “de lai”, “de sai”, “lai”, “sai”, “amon”, “aval”, “sus”, “ios”.

affermazione

“sus” “ios”, “amon”, “aval”

[74] *Participium* è detto *perciò che* prende l’una parte *del* nome, et l’altra dal²⁶⁰ verbo; dal nome **ritiene** caso et *genus*, dal verbo **ritiene** tempo et significazione; dall’uno et dall’altro **ritiene** numero et figura. Et di ciò *ho* detto assai nel nome, et nel verbo. Ma saper²⁶¹ dovete che tutti i participi finiscono in “ans” o * “ens”, et in “utz” o “itz” o “atz”, sì come: “amans”, “presans”, “plagens”, “soffrens”, “conoguz”, “retenguz”, “auzitz”, “periz”, “enganaz”, “despollatz”²⁶².

Participio – perché dal

genere

è

in

o in “at” o in “it” o in “ut”

“plazens” – “conogut”, “retengut”, “auzir”, “perit”, “enganat”, “despollat”

[75] Congiunzione è *appellata* *perciò che* accosta l’una parola con l’altra, sì come “eu et tu, et el, devem disnar ensem”. [75.1] *Et l’una* sono copulative, sì come “e”, [75.2] **et** l’altre ordinative, sì come “dezenan”, “d’aqui enan”, “d’aqi en areire”. [75.3] L’altre assimigliative *: “atreissi”, “aici (257r) cum”, “sicum”, “quais”. [75.4] **Le** altre *riempitive*²⁶³, sì come “sivals”, “zo es”, “a saber”, “sitot”. [75.5] **Le** altre disgiuntive, sì come “o”, “ni”. [75.6] **Le** altre²⁶⁴ *ragionevoli*, sì come “si”, “neis”, “cora”, “quanque”, “car”, “mas”, “entreta”, “esters”, “aizo”²⁶⁵.

chiamata

Alcune

come

espletive

(c. 334v) *rationali*

Non ragiona né di preposizione, né di interiezione, et forse il testo è defettivo²⁶⁶.

²⁵⁹ *na* è aggiunto, probabilmente dal Revisore, con il consueto segno d’inserzione.

²⁶⁰ La *a* è correzione da *e*.

²⁶¹ Sul margine sinistro, all’altezza del rigo che inizia con *saper*, ci sono due segni (‘’) in inchiostro più scuro.

²⁶² A questo punto in d² c’è la seguente annotazione, di mano del copista: «Qui parla defettivo, perché vi sono altre desinentie di participi, come appare a carte .8.». Si veda l’introduzione.

²⁶³ La seconda *i* è aggiunta con inchiostro più scuro.

²⁶⁴ La *e* viene corretta in *i*.

²⁶⁵ In d¹ gli avverbi sono sempre separati da una virgola l’uno dall’altro, tranne gli ultimi due (che invece in d² sono separati, come gli altri, da un punto).

²⁶⁶ Questa annotazione, di mano del copista, si trova poco sotto l’ultima riga (circa quattro centimetri) in mezzo alla pagina.

4. Le traduzioni d¹ e d² a confronto

L'autore di d² è in genere più attento al testo provenzale rispetto al traduttore responsabile di d¹, e sembra voler essere anche globalmente più preciso nella forma italiana. Un esempio significativo della cura con la quale questo traduttore procede, mostrando di essere attivo nei confronti del modello, è, come abbiamo visto, al § 43, dove c'è una breve lista di preteriti perfetti con uscita in *is*: sei esempi, ai quali D, unico all'interno della tradizione manoscritta del *Donat*, aggiunge *conqis*. Questo però non impedisce all'estensore del testimone ambrosiano di proseguire, imitato da d¹, con la frase: «Pero tuit aquist *seis* sobre dit...»; il traduttore di d², invece, corregge *seis* rendendolo con *sette*.

Un altro esempio che testimonia l'attenzione di d² è al § 9.2: la lunga lista di vocaboli termina in D e in d¹ con la reiterazione, evitata da d², di *pertus*, già annotato poche righe sopra.

Può capitare che, se nell'originale c'è la ripetizione ravvicinata di un vocabolo, d² applichi un criterio più deciso di variazione rispetto a d¹. Ai §§ 2 e 3, per esempio, D ha in successione (come il resto della tradizione del *Donat*) «es apellaz ... apelladas ... es apellaz»; d¹ traduce “è appellato ... chiamati ... è appellato”, mentre d² ha “è chiamato ... appellate ... è detto”²⁶⁷. Del resto, sembra che al traduttore di d² piaccia poco il verbo *appellare*, che compare nell'originale in lingua d'oc solo al participio passato: lo mantiene al § 12.5, mentre ai §§ 10, 11 e 73 (oltre al citato § 3) lo rende con *detto*, al § 75 (oltre al citato § 2) con *chiamato/a*, al § 12.1 elimina il verbo (in tutte queste occorrenze D usa, appunto, *apellaz/apellada*, che viene sempre tradotto con “appellato/a” da d¹).

In D viene frequentemente usato il verbo *fenir*, qualche volta all'infinito, ma soprattutto alla terza persona plurale (*fenissen*) o singolare (*fenis*). L'infinito viene sempre tradotto con “finire”, mentre talvolta *fenissen* viene reso in d² con “escono” o “esce” (§§ 13.4, 19.2), *fenis* con “esce” (§§ 13.1, 60)²⁶⁸; al § 7.5 il *fenis* di D è reso con “fanno” (il cambio di numero è dovuto al diverso giro sintattico), come al § 28.3²⁶⁹; stessa traduzione è al § 21 per *fenissen*.

Per quanto riguarda il verbo *dir(e)*, il più delle volte d² è letterale, ma al § 14.2 «mas meillz es a dir» diventa “ma meglio si è usare”; al § 28.1 «ai dit» diventa “ho posti”.

²⁶⁷ Si noti, tra l'altro, la differenza di genere tra d¹ (*chiamati*) e d² (*appellate*), che è più fedele a D; la frase è «E largamen totas las causas a las cals Adams pauset [*pauser*, ms.] noms poden esser nom apelladas» (grafia di D).

²⁶⁸ In d¹ abbiamo sempre “finiscono” o “finisce”.

²⁶⁹ Il soggetto, all'inizio del § 28.2 è *la segonda* (sottinteso coniugazione), dunque il singolare è più corretto; probabilmente d² pensa a un soggetto plurale inespresso come per esempio *i verbi della seconda*.

Il *plural* di D viene costantemente reso con “plurale” da d², mentre d¹ traduce in alcuni casi (§§ 4.4, 5, 7.1) con “del più”.

Al § 58 la frase «ai fait tan longa paraula» di D diventa “ho fatto tanto lungo sermone” in d¹, “ho tenuto tanto lungo trattato” in d²; invece, il termine *dicions* di D, che compare solo due volte, a distanza ravvicinata al § 7.2, viene reso con “voci” in d¹, con “parole” in d².

Al § 27.9 il «si metez denan» di D, reso con “se mettete dinanzi” da d¹, diventa “ponendovi d’avanti” in d².

Ci sono delle costanti dalle quali si intravede la volontà di d² di distaccarsi dalla traduzione letterale, che è invece un tratto peculiare di d¹. Vediamo qualche esempio:

- (a) il verbo *declinar* di D, diventa “piegare” in d², mentre in d¹ rimane “declinare”: si vedano i §§ 9, 9.2, 9.3, dove «se declinon» è tradotto sempre “si piegano”;
- (b) il verbo *doblar*, usato all’infinito o alla terza persona singolare (*se dobla*), viene quasi sempre tradotto con “dire doppiamente”: ai §§ 14 e 14.1 il *se dobla* di D diventa in d² “si dice doppiamente” (solo al § 14.2 c’è “ridoppia”), mentre al § 32.1 la frase «que no se poden doblar (*se dobla dir – dire...*)» diventa “che non si possono dir doppiamente (sì come si dicono *dir – dire*)”²⁷⁰;
- (c) al § 7.2 l’infinito *semblar* viene tradotto con “essere simigliante” in d² (“rassomigliare” in d¹), mentre la terza persona singolare *sembra* viene resa con “è simile a” al § 27.12 (“rassomiglia” in d¹), ma con “somiglia”, come d¹, al § 7.5. Per quanto riguarda *semblan(s)*, esso è reso quasi sempre con “simiglianti” in d¹, mentre d² traduce variamente: come d¹ ai §§ 7.2, 7.3, 20, 24, 58, mentre sceglie “simili” ai §§ 17, 22, 29, 43, 60, 65; al § 33 *semblan* diventa “forma” in d¹, “guisa” in d² (stessa traduzione al § 61, a fronte di “simiglianti” in d¹); al § 59 *d’un semblan* diventa “d’una forma” in d¹, “d’un modo” in d²;
- (d) l’avverbio provenzale *eissamen* (§§ 8.1 e 60.2) è reso con “medesimamente” dal traduttore di d¹, con “parimente” da quello di d²; in modo analogo d¹ traduce con “medesima” l’*eissa* del § 41, che in d² diventa

²⁷⁰ Si può forse aggiungere che il verbo *raddoppiare* viene usato nelle grammatiche del Cinquecento con quattro accezioni diverse, nessuna delle quali, però, è congrua al contesto del *Donat*: ‘reiterare una parola’, ‘reiterare una struttura sintattica’, ‘usare in un modo considerato pleonastico i pronomi’, ‘geminare e far geminare, detto di consonante, ma anche di vocale’ (cfr. Danilo Poggiogalli, *La sintassi nelle grammatiche del Cinquecento*, Firenze 1999, glossario s.v.). Forse per questo l’attento traduttore di d² ha preferito una perifrasi?

- “stessa”, e l’*a si eus* del § 18 è “a sé medesimo” in d¹, “a sé stesso” in d²;
- (e) il traduttore di d¹ rende sempre il *car* di D con “perciò che”, che viene condiviso da d² solo ai §§ 10, 12.3 e 75, mentre nelle altre occorrenze viene reso sempre con “perché”, con l’eccezione del § 27, dove d² risolve con “il quale”, e del § 58, dove d² rende *car* con “conciosiacosa che”²⁷¹.
- (f) è praticamente costante in d² la resa maschile del vocabolo *fin* (usato quando si parla delle desinenze), che è sempre femminile tanto in D quanto in d¹; solo ai §§ 7.2 e 7.3 anche in d² il vocabolo è femminile²⁷².

Il traduttore di d² preferisce esprimere il soggetto (*egli*), e così lo inserisce anche laddove manca tanto in D quanto in d¹: si veda ai §§ 7.2, 7.3, 64, 66, 67.

La terza persona plurale del congiuntivo presente del verbo *essere* in d¹ è sempre *sieno* (tranne al § 8.5), mentre in d² è sempre *siano*²⁷³.

Il traduttore di d¹ preferisce *infinitivo*, che usa dodici volte, contro una sola di *infinito*; per il traduttore di d² le due forme sono equivalenti: usa infatti sei volte *infinitivo* e sette volte *infinito*.

La traduzione di d² si distingue, rispetto a quella di d¹, per alcune operazioni particolari:

1. in vari casi integra il dettato, probabilmente per dare maggior chiarezza, con sostantivi o con pronomi (e qualche volta con verbi), oppure sostituisce con i sostantivi i pronomi dell’originale e di d¹; vediamo alcuni esempi²⁷⁴:

- (a) § 7.3: «totz los femenis» diventa “tutti li nomi femminili”; «El nomintius cas de la primera» diventa “Il nominativo della prima declinatione”²⁷⁵; § 20: «si cum *pendre, tendre*» diventa “come sono *pendre et tendre*”; § 32: «in prima persona in *i*» diventa “la prima persona esce in *i*”; § 32.1 «et el plural in *im*» diventa “nel plurale fanno in *im*”; § 59: «tuit sun d’un semblan» diventa “sono d’un modo tutte tre” (con riferimento alle co-

²⁷¹ Al § 13.2 un *per que* di D viene reso con “perciò che” da d¹ e con “onde” da d².

²⁷² Al § 7.2, peraltro, in D, come nel resto della tradizione manoscritta, l’espressione *en la fin* compare due volte a distanza ravvicinata, ma tanto d¹ quanto d² tralasciano la prima occorrenza.

²⁷³ *sieno* «rappresenta una variante non marcata stilisticamente» (Luca Serianni, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma 2009, p. 230, n. 168, che però si riferisce alla lingua ottocentesca). Nell’italiano del Due e Trecento la forma *sieno* è «in netta minoranza» rispetto a *siano* (*Grammatica dell’italiano antico*, a cura di Giampaolo Salvi e Lorenzo Renzi, Bologna 2010, p. 1448).

²⁷⁴ Non riporto la traduzione di d¹ quando è letterale.

²⁷⁵ Come si può notare, qui d² aggiunge in verità “declinatione”, ma toglie “caso”.

niugazioni citate poco sopra); § 60: «tuit aqueill don l'infinitiu fenis» diventa “tutti que’ verbi lo infinitivo de’ quali esce”; § 62.1 «E l’imperatiu de la prima fenis en *a* en segunda persona» diventa “Nello imperativo della prima coniugatione la 2^a persona finisce in *a*”; § 66: «o de la terza *es*» diventa “o della terza coniugatione fa *es*”; § 67: «si es de la segunda» diventa “se è il verbo della seconda”; § 69: «si es de la segunda o de la terza; si es de la quarta» diventa “et così fa essendo della seconda o della terza coniugatione; essendo della quarta”;

- (b) per la sostituzione del pronome con il nome si veda il § 7.4: «traire fors totz aquels» diventa “trar fuori tutti li nomi”. Al § 4.1 «Masculins es aquel» diventa “Maschile è quel nome”, il pronome diventa aggettivo, come al § 9: «tuit aqueill» passa a “tutti quei nomi”;
- (c) l’aggiunta di un vocabolo assente nell’originale può fare da contrappeso all’eliminazione di un altro, per raggiungere una maggiore chiarezza sintattica: al § 58 la frase «la prima persona fenis in *i*, e la segunda persona in *ist*, del preterit perfet del indicatiu entendaz», tradotta alla lettera da d¹, diventa: “la prima persona sing. di questo preterito dello indicativo finisce in *i*, et la seconda in *ist*”. Il traduttore specifica che si tratta del singolare e anticipa l’accenno al preterito per evitare l’*entendaz* alla fine del periodo; inoltre sostituisce con “questo” l’aggettivo *perfet*, già presente poco sopra nella frase.

2. Al contrario, ci sono casi in cui il traduttore di d² procede ad una semplificazione del testo rispetto all’originale e a d¹, omettendo alcune parole senza però sacrificare la chiarezza del dettato:

- (a) § 6: «qu’es partz composta, so es apostiza» diventa semplicemente “composto”²⁷⁶; § 12.4 «si cum en aquest loc» diventa “sì come”; § 12.6 «q’eu ai dit desus» diventa “sopradetti”; § 19.2 «Pero aqueill que son de la quarta» diventa “Quelli della quarta”; § 71 «Lo passius de las autras coniugassons, si cum es dit de la primera, si va totz per orde, fors tan» diventa “Il passivo delle altre coniugationi va tutto per ordine, come della primera, se non”;
- (b) a volte d² tralascia le congiunzioni che segnano l’inizio di una nuova proposizione; per esempio, il *pero* del provenzale viene sempre tradotto in d¹ con “nondimeno”, ma è omissso da d² ai §§ 7.2 e 7.3; al § 8.3 viene

²⁷⁶ Qui d¹ traduce “che è parte composta, cioè fatta”.

tradotto anche in d² con “nondimeno”, mentre al § 22 viene reso con “Notisi”;

- (c) càpita che d² ometta i verbi, soprattutto negli elenchi: al § 13.3 la frase «Qeill que fenissen in *ire* et aqeill que fenissen in *endre*» diventa “Quelli che finiscono in *ire* et in *entre*”; al § 60.2, dove si fanno vari esempi di *preterit plus que perfet*, d² tralascia alcune volte l’ausiliare; al § 74 si parla del participio: «Participium es diz car pren l’una part del nom e l’autra del verbe; del [nom] reten ... del verbe reten ... de l’un e de l’autre reten ...»; d² traduce solo *pren* con “prende”, ma tralascia i tre *reten* ravvicinati (che invece vengono tradotti da d¹ con “ritiene”).

3. Il traduttore di d² rende talvolta in modo originale, spesso con maggiore precisione, i sostantivi:

- (a) § 7.3 «per totz locs» diventa “per tutti li casi” (in effetti si sta parlando dei casi); § 12.4 «doas razons ensem» diventa “insieme due sentimenti”; § 22 «en aquest loc» diventa “in questo parlare” (si tratta di una frase esemplificativa);
- (b) in qualche caso d² cambia genere al sostantivo: come si è visto, il femminile *fin* del provenzale, diventa quasi sempre maschile: per esempio al § 7.1 *en la fin* è reso con “nel fine”.

4. Non sempre i verbi vengono tradotti esattamente come si trovano in D:

§ 7.3. «non es dich» diventa “non fu detto” (all’inizio del paragrafo in effetti c’è il passato, «on fon dich», tradotto da d¹d² “là ove fu detto”); § 10: «es ... pausaz» diventa “si pone”; § 74 «d’aisso ai dit» diventa “di ciò è detto”

5. In almeno un caso d² cambia la preposizione dell’originale, tradotta invece alla lettera da d¹:

§ 8.4 «s’aiosten ab feminin substantiu» diventa “s’accostano a femminile sostantivo” (d¹: “s’accostano con femminile sostantivo”).

6. Per quanto riguarda, infine, altre variazioni, segnalo i seguenti casi:

§ 7.4 «del nominatiu ... que vol» diventa “che il nominativo vuole”; § 8 «Tres declinasons son» diventa “Sono tre declinationi”; § 10 «E per so es diz “pausaz en loc de propri nom”» diventa “Et per ciò è detto esser posto in luogo di proprio nome”; § 13.2 «platz a mi que aqeill verbe que lor infinitiu fan fenir» diventa “mi piace che tutti quelli verbi che fanno finire lo infinitivo

loro”; § 18 «El emperatiu tuit aqeill de la prima coniugason fenissen in *a* estreit, si cum *canta, balla, viola*: en la segunda persona entendaz, car l’imperatiu non ha prima persona, que hom non pot comandar a si eus» diventa “Nello imperativo tutti quelli della prima coniugazione finiscono in *a* stretto, et dico nella persona seconda perché lo imperativo non ha prima persona, che l’uomo non può comandare sé stesso, come: *canta, balla, viola*”; § 19.3 «En la terza» diventa “La terza”; § 21 «In futuro obtatiu fenissen tuit aqeill de la prima coniugason in *e*» diventa “Nel futuro dell’optatiu tutti quelli della prima coniugazione fanno in *e*”; § 71 «Lo passius de las autras coniu-gassons, si cum es dit de la primera, si va totz per orde, fors tan» diventa “Il passivo delle altre coniugazioni va tutto per ordine, come della primera, se non”.

4.1. Il traduttore di *d*¹

Il copista di *d*¹ è complessivamente abbastanza scorretto, ma alcune caratteristiche di questa traduzione sono probabilmente da addebitare all’autore:

- a volte mancano in *d*¹ le congiunzioni di passaggio, soprattutto all’inizio di un periodo: § 9 «e tuit aqeill» diventa “tutti quelli” (“così tutti quelli” *d*²); § 14.2 «E la prima persona» diventa “La prima persona” (“Così la prima persona” *d*²);

- talvolta il traduttore di *d*¹ è meno schematico di *D* e di *d*²: § 40 *compost* diventa “et i suoi composti” (cfr. anche i §§ 41, 60, 72 s.v. *daurar*²⁷⁷ ecc.); § 60.2 *trait* (“trattine” *d*²) diventa “Si trahe ancora”;

- il traduttore di *d*¹ traduce quasi sistematicamente con “il” il provenzale *el*, che solo a volte va interpretato *e**l*, cioè “e il”, mentre nella maggioranza dei casi significa “nel” (come correttamente traduce *d*²): cfr. §§ 7.1, 14.1, 15, 16, 23, 25, 26, 27.13, 30. Errata è anche la traduzione di *egalmen* con “singularmente” al § 9.3;

- difficile dire se l’assenza della specificazione *del preterit perfeit* al § 34 sia da attribuire al traduttore o una disattenzione del copista.

Al § 29 *d*¹ traduce il provenzale *preterito imperfecto* con “preterito non perfetto”, usando quindi l’espressione che normalmente si trova anche nell’originale: in *D*, infatti, *preterito imperfecto* è anche, e solo, al § 20.1, ma in questo caso *d*¹ non traduce (tanto a 20.1 quanto a 29 *d*² segue letteralmente *D*).

Al § 12.6 l’originale *dels .v. modi* viene reso in modo meno preciso con “de’ detti modi”.

²⁷⁷ Qui *d*² manca.

Vi sono alcune omissioni, che però possono essere addebitate al copista, e comunque sono poco significative:

– al § 8.7, nel breve elenco dei sostantivi femminili in *-atz*, manca *beutatz*;

– al § 16^{bis} manca la traduzione, presente invece in d², della frase «El preterit plus que perfet»: ma il luogo era corrotto nell'antigrafo, visto che nemmeno Dd² elencano poi le desinenze del preterito più che perfetto. Il traduttore di d¹ può aver rinunciato a tradurre la frase introduttiva poiché ha visto che mancavano gli esempi. Questo luogo può dimostrare l'esistenza di *δ*;

– al § 18 d¹ non traduce *fenissen* (“finiscono”, d²), ma può essere una banale svista del copista;

– al § 20.1 manca, come detto, la traduzione di «Item in preterito imperfecto».

Un caso interessante è al § 8.4. In questa parte del trattato Uc Faidit sta parlando della prima declinazione, mischiando, peraltro, i sostantivi con gli aggettivi. Al § 8.3 si dice che tutti i nomi di questa declinazione sono femminili, tranne *propheta*, *gaita* e *papa*²⁷⁸, il primo e l'ultimo dei quali «no volun s el nominatiu plural, mas en totz los autres cas lo volun» (“non vogliono *s* nel nominativo plurale, ma in tutti gli altri casi lo vogliono”, d¹d²). Al § 8.4 troviamo²⁷⁹:

Ceill que fenissen in *-ans* vel in *-ens*, quan s'aiosten ab feminin substantiu volun el vocatiu *s* a la fi, quant s'aiusten ab masculins substantiu non lo volun

Il traduttore di d¹ rende *el vocatiu* con “nel nominativo”. Marshall osserva giustamente che «the remark about words in *-ans* and *-ens* (...) is clearly misplaced»; e aggiunge: «it would seem to have been a marginal observation intended to qualify and amplify 125-8»²⁸⁰, cioè il § 8.7, dove si parla appunto dei participi «que fenissen en *-ans* et in *-ens*». Qui potremmo essere al cospetto di un errore d'archetipo, giacché tutta la tradizione – tolto A, che, come si è detto, non ha il passaggio, ma inclusa la traduzione latina di B²⁸¹ – ha l'incongruo *vocatiu* al posto di *nominatiu*: il solo d¹ sembra accorgersi dell'errore, e traduce correttamente. Che qui si debba parlare del nominativo, e non del vocativo, ce lo dice lo stesso autore del *Donat*: non solo al paragrafo

²⁷⁸ *The “Donatz Proensals”...* cit., p. 98, ll. 110 ss.; i testimoni AL aggiungono, tra i sostantivi maschili della prima, *esquiragaita*.

²⁷⁹ *The “Donatz Proensals”...* cit., p. 98, ll. 115-16. Ho trascritto da D; la parte da *ab feminin* a *s'aiusten* compresi manca in A, per un evidente *saut du même au même* (manca, ovviamente, anche la traduzione latina trasmessa dal codice laurenziano).

²⁸⁰ *The “Donatz Proensals”...* cit., p. 262.

²⁸¹ Si dovrà escludere anche C, che non ha questo passaggio.

precedente, ma anche al § 4.4²⁸², nel quale sottolinea che se al nominativo singolare si usa *avinen* tanto al maschile quanto al femminile, nel *nominatiu plural* la forma corretta per il maschile è *avinen*; e ancora, nel rimario ricorda che «tut aquell que fenissen in *-ans* o in *-ens*, si sun masculi, no volun *-s* el *nominatio plural* a la fin del mot»²⁸³. È possibile che in origine ci fosse una abbreviazione *.n.* che è stata poi letta *.u.*

Alcuni errori di d¹ sono senz'altro da imputare al copista:

§ 20: *cantes* per *canteses* di D: forse è un errore di ripetizione

§ 27.6: «*nos seriam* o *serum*» per «*nos seriam* vel *eram*»

§ 27.7: *tu agues* per *tu aguesses*: errore di ripetizione della prima persona?

§ 29: «*qan si es pausatz denan*» diventa «quando sia posta dinanzi»

§ 38: nell'elenco di preteriti perfetti in *-eis* manca *feis*, mentre *estreis* diventa *esteis*.

§ 41: nella lista di verbi che hanno il preterito perfetto in «*et larc*» viene omesso «*pendet* compost.»

§ 46: *es* per *ers*

§ 48: *conosc* per *conoc*

§ 60: *entre* per *endre* e *otre* per *etre*

§ 60.2: nella frase «*e trait estreingner ab totz sos compostz, que muda at in eit*», *que muda* viene tradotto in d¹ «che mutata», anche se l'ultima sillaba è cancellata con un tratto, non si capisce se dal copista stesso o dal Revisore²⁸⁴.

PAOLO GRETTI

²⁸² *The "Donatz Proensals"*... cit., p. 90, ll. 24 ss.

²⁸³ *The "Donatz Proensals"*... cit., p. 193, ll. 1740-743. La rima in *-ans* non c'è nel rimario trasmesso da D.

²⁸⁴ Curiosamente, al § 60.1, come s'è già visto, c'è un errore analogo che accomuna Dd², la cui lettura «*e vezer muda at in ist*», contrasta con quella dell'edizione (*The "Donatz Proensals"*... cit., p. 142, l. 670) «*e vezer, mudat -at in -ist*», con la quale coincide d¹.

PROCEDIMENTI INARCANTI NEI *CANTI* DI LEOPARDI*

L'uso spesso piuttosto insistito dell'*enjambement* è un tratto essenziale dello stile poetico di Leopardi e qualifica i *Canti* come il momento più significativo e probabilmente il punto di arrivo di quella "riscoperta" dell'artificio che si attua, a circa due secoli dall'esperienza di Della Casa e di Tasso, fra la seconda metà del Settecento e la prima parte dell'Ottocento¹. Di qui la scelta di affrontare nel suo complesso e in modo analitico il tema, di cui la critica, pure essendo tutt'altro che avara di suggestioni in merito, non si è ancora occupata sistematicamente². Si tratterà naturalmente di seguire il modificarsi e l'evolversi della prassi di Leopardi entro le differenti zone della sua raccolta, e al contempo di metterla a confronto con quella della tradizione lirica e con quella dei poeti a lui coevi o immediatamente precedenti. Mentre i lavori pubblicati da Soldani negli ultimi anni rendono agevole la prima comparazione, è ancora assente una bibliografia che fornisca solidi appigli per la seconda³.

* Ringrazio Sergio Bozzola, Pier Vincenzo Mengaldo e soprattutto Arnaldo Soldani per l'attenta lettura e gli utili consigli che hanno avuto la gentilezza di offrirmi.

¹ Come osserva Zuliani 2009, p. 68, nel Sei e Settecento «la lirica compie, rispetto alle innovazioni cinquecentesche, un ritorno all'indietro ossia ricomincia ad osservare una maggiore sincronia fra metro e sintassi. [...] Per ritrovare una grande lirica che raggiunga risultati formali analoghi a quelli del Casa, bisogna attendere Foscolo e, soprattutto, Leopardi». Già Fubini 1970, pp. 58-64, indicava in Foscolo e Leopardi gli unici veri continuatori della lezione di Della Casa, dopo il Tasso (osservazioni analoghe, a partire da un'analisi dell'*enjambement* nella *Liberata*, anche in Fubini 1971, pp. 239-41). Ricordo che Foscolo dedicò parole d'ammirazione alla tecnica dell'inarcatura di Monsignor Della Casa (*Vestigi della storia del sonetto italiano* in Foscolo 1967, pp. 123-48, in part. p. 137) e Leopardi sottolineò l'originalità del suo stile e del suo linguaggio (*Zib.* 3415-16, 11 settembre 1823).

² Sono ricchi di utili notazioni su *enjambement* e rapporto metro-sintassi in genere i saggi di studiosi attentissimi ai fatti formali come Blasucci e Mengaldo. Altrove però mi sembra che le varie osservazioni rinvenibili siano spesso puntuali, tese all'interpretazione dei singoli contesti; nella grande maggioranza dei casi, inoltre, vertono attorno al più celebre componimento leopardiano l'*Infinito*, la cui singolarità per quel che riguarda le inarcature è un vero e proprio topos critico.

³ Soldani 1999 e 2009 forniscono rispettivamente un quadro complessivo della situazione della lirica due e trecentesca, con particolare attenzione alla prassi di Petrarca, e degli sciolti didascalici cinquecenteschi. Mi sono potuto servire anche dei risultati dei miei spogli sulla lirica quattrocentesca contenuti in Bellomo 2016. Fra gli autori di fine Settecento e inizio Ottocento al solo Foscolo sono stati riservati studi specifici: Macrì 1995, pp. 336-48, e 377-88, e Frare 1996, pp. 47-48, dedicati l'uno ai *Sepolcri*, l'altro ai sonetti (anche giovanili). Il primo lavoro ha un'impostazione metodologica radicalmente differente da quella da me adottata (cfr. *infra*), il secondo ci si avvicina di più, ma con una serie di differenze (in particolare sembrano non venire prese in considerazione tutte quelle figure riconducibili all'*enjambement* sintattico, cfr. Frare 1996, pp. 55-56). Ho ritenuto, in ogni caso, di procedere con spogli personali per rendere più diretto il confronto fra i dati.

Ho provato a rimediare affiancando allo spoglio completo dei *Canti* quello di alcuni componimenti dei maggiori autori in versi tra fine XVIII e inizio XIX secolo, ovvero Parini, Foscolo, Alfieri, Monti, Cesarotti e Manzoni (selezionando, in genere, in modo da vedere rappresentate più d'una tra le forme metriche da questi utilizzate)⁴.

Non mi soffermerò a lungo su questioni di carattere teorico e metodologico, rimandando per il dettaglio alle importanti pagine di Menichetti 1993 e Soldani 2009. Ricordo semplicemente che in termini generali l'impatto di un *enjambement* è inversamente proporzionale alla perentorietà della pausa che la prosodia della lingua di norma prevede in quella zona della frase dove cade il confine del verso, e che nel concreto dipende dall'interazione di una pluralità di fattori quali a) il grado di coesione del legame spezzato dal taglio intersillabico⁵, b) la consistenza sillabica di parole e sintagmi coinvolte dalla figura e più in generale di innesco e *rejet* (spesso non costituiti da quelle sole parole e sintagmi), c) l'intensità e la posizione di eventuali pause contigue⁶. Si lega inestricabilmente, inoltre, anche a d) costruzione della frase e ordine delle parole. Infatti, qualora due elementi siano separati dalla sintassi, prima ancora che dall'incisione del verso, la valenza dell'artificio metrico risulta annullata o quantomeno depotenziata (in situazione di questo genere Menichetti 1993 parla di inarcatura sintattica). D'altra parte però nel caso in cui tale allontanamento sia determinato da una figura marcata quale l'iperbato (o l'epifrasi), la presenza concomitante di un *enjambement* non può essere considerata un mero corollario perché evidentemente «apporta nella sequenza

⁴ Ecco nel dettaglio i testi che costituiscono il corpus: Giuseppe Parini: i primi 204 versi della prima redazione del *Mattino*, e tra le *Odi Innesso del vaiuolo*, *Caduta*, *Laurea*, *Recita dei versi*; Ugo Foscolo: *Sonetti e odi*, *Sepolcri*; Vincenzo Monti: gli sciolti a *Sigismondo Chigi* e i *Pensieri d'amore*, le canzoni petrarchesche *Per il congresso di Udine* e *Pel congresso cisalpino in Lione*, la canzone libera *Per l'onomastico della sua donna*; Vittorio Alfieri: una scelta di trenta sonetti dalle *Rime* (i primi quindici della prima e della seconda sezione), gli sciolti di *Saul*, atto II, scena I, 1-121, e *Mirra*, atto V, scena II, 98-205; Melchiorre Cesarotti, *Fingal*, canto III; Alessandro Manzoni: gli sciolti dell'*Adda* e *In morte di Carlo Imbonati*, poi *Cinque maggio*, *Marzo 1821*, e tra gli *Inni sacri* *Passione*, *Risurrezione* e *Pentecoste*.

⁵ Sarà massimo se l'inarcatura è lessicale (tipo *diretta- / mente*), sempre piuttosto intenso qualora sia *infrasingmatica* (o *sirremica*: tipo *interminati / spazi*), più lieve nel caso delle *intrafrastiche* (che interessano sintagmi distinti della medesima frase, come per esempio soggetto e verbo). Prendo a prestito quest'ultima etichetta da Afribo 2001, p. 186, preferendo non parlare in questi casi di inarcature sintattiche, ma riservando la categoria a situazioni lievemente differenti, su cui cfr. *infra*, sulla scorta di Menichetti 1993, da cui vengono anche le prime due formule, ormai invalse negli studi. Il grado zero si ha quando ad essere dislocati in versi successivi sono sintagmi coordinati fra loro, specie se accumulati in *enumeratio* (Cfr. anche Zuliani 2009, p. 171) e salvo, invece, in casi particolari come quello delle dittologie.

⁶ Innesco e *rejet* estendendosi acquistano maggiore autonomia prosodica e risultano più agevolmente separabili in unità metriche distinte; la frammentazione della linea melodica si attenua anche qualora gli stacchi sintattici vadano a collocarsi in sedi che istituzionalmente li prevedono (fine verso o cesura), viceversa può acuirsi, proporzionalmente alla loro perentorietà.

linguistica un di più di perturbazione»⁷. Si aggiunga che le anastrofi *enjambées*, inducendo un'intonazione sospensiva, svolgono sempre, in tutte le loro forme, una funzione melodicamente legante e apparirà chiaro come «la *dispositio* 'naturale' o 'artificiosa' di qualsiasi *pattern* sintattico» determini «un diverso senso complessivo dell'inarcatura che ne separa i costituenti»⁸. Sulla base di simili considerazioni Soldani ha proposto uno schema tassonomico che anche io impiegherò nelle prossime pagine e che prevede: 1) l'inclusione entro la categoria di *enjambement* o inarcatura di tutti i casi in cui la frase semplice travalica il confine del verso⁹ (e non solamente quelli in cui il fenomeno provoca sensibili perturbazioni melodiche, come voleva la critica stilistica tradizionale)¹⁰; 2) la ripartizione del materiale raccolto a seconda del tipo di legame spezzato dal confine del verso, ma anche della consecuzione assunta dagli elementi coinvolti nella figura metrica (lineare, con inversione, con dilatazione). Di tutte le altre variabili terrò conto di volta in volta, così come della distinzione fra *enjambements* 'cataforici', in cui l'innescò è decisamente 'aperto' da un punto di vista logico-semanticò verso ulteriori sviluppi, e 'anaforici', nei quali, invece, risulta apparentemente compiuto e chiuso, rendendo assolutamente non prevedibile il *rejet*¹¹.

Prima di scendere ad un'analisi più minuta, mi soffermo su un dato statistico molto generale¹². Nella tradizione lirica, quantomeno fra Due e Quattrocento, il numero di versi interessati da qualche procedimento inarcante non supera quasi mai il 60% (e se lo fa, solo di qualche punto percentuale)¹³;

⁷ Cfr. Soldani 2009, p. 109.

⁸ *Ibidem*, p. 112.

⁹ Sempre sulla scorta di Soldani 1999 e 2009, faccio qualche eccezione, prendendo in considerazione anche alcuni casi in cui frasi subordinate infinitive e relative hanno legami con l'elemento reggente, che possono essere avvicinati per intensità a quelli fra costituenti interni alla frase semplice.

¹⁰ Soldani 2009 non interpreta la figura necessariamente come «scarto» dalla norma», ma anzi cerca «degli *enjambements* proprio il costituirsi in tratti sistematici, in fatti di *langue*, individuale o collettiva che sia» (*Ibidem*, p. 108). Tra gli altri vantaggi dell'impostazione, non ultimo quello di offrire un discriminare oggettivo per delimitare il campo d'indagine. L'approccio metodologico può trovare forse utili appigli teorici anche nelle riflessioni di Genette 1991, pp. 95-151, che critica una concezione atomistica e discontinua dello stile, ponendo, sulla scorta di Nelson Goodman, l'equivalenza fra stile e versante esemplificativo della lingua, dunque fra stile e il complesso delle proprietà rematiche del discorso. «Le style» scrive lo studioso francese «est le versant perceptible du discours, qui par définition l'accompagne de part en part sans interruption ni fluctuation» (*Ibidem*, p. 135): lo stile, insomma, non consiste semplicemente in un insieme di dettagli significativi su uno sfondo neutro (come voleva sia la linea spitzeriana che quella che fa capo a Riffaterre), non è separabile dal tessuto linguistico di un testo ed è dunque il discorso stesso (che non può mai essere nudamente denotativo), la relazione fra i vari elementi che lo compongono.

¹¹ Cfr. Soldani 2009, p. 112, cui si devono le etichette adottate.

¹² Non fornirò, invece, dati statistici a proposito della diffusione delle varie figure inarcanti, per le ragioni lucidamente esposte da Soldani 2009, p. 113 e nota (sostanzialmente l'ampia sovrapposizione fra le diverse tipologie che ne rende ardua, se non impossibile la classificazione).

¹³ La percentuale del *corpus* duecentesco schedato da Soldani 2009, p. 114, «si attesta su un'incidenza di oltre il 40%, con dei picchi rilevanti nel Dante comico» e nei sonetti petrarcheschi («ri-

nei poeti di fine Sette e inizio Ottocento le percentuali crescono vertiginosamente e girano tra l'80% e il 90%. Nello specifico raggiungono l'86,2% in Leopardi, l'89,5% in Parini, l'89,1% in Cesarotti, l'84,1% in Monti, l'83,6% in Foscolo, un po' sotto Manzoni con il 79,7% (fa eccezione il solo Alfieri che si ferma al 66,5%). Per quanto l'indicatore formale impiegato sia piuttosto grezzo, un simile scarto non può essere giudicato privo di significato: nella sostanza decreta l'assoluta marginalità del verso-frase e l'acquisizione di una crescente autonomia della sintassi sulla misura metrica secondo un processo sulle cui ragioni profonde e implicazioni entro la storia delle forme ritornerò più approfonditamente nelle conclusioni. Naturale che il fenomeno colpisca in modo diverso le varie forme metriche, e risulti un po' meno diffuso nel sonetto, in virtù del suo assetto strofico quadripartito non certo obliterato, nonostante le sperimentazioni (specie foscoliane: 67,2%¹⁴, mentre è più tradizionale la prassi di Alfieri: 58,09%)¹⁵. Ed ovvio pure che abbia, invece, un'incidenza maggiore nei metri lunghi, dove l'impiego del settenario (nel caso della prima ode di Foscolo esclusivo) e in alcuni casi l'assenza di divisioni interne alla strofa facilitano il debordamento sintattico (canzoni di Monti 84,7%; odi di Parini 87,4%; di Foscolo 90,6%). Si comporta diversamente Manzoni (*Odi*: 78,7%; *Inni sacri*: 73,5%), fatto tanto più notevole se si pensa che questi testi sono composti integralmente in versi mensuralmente inferiori all'endecasillabo. Ma i valori più alti si registrano nei testi in endecasillabi sciolti, che riprendono, dunque, e probabilmente amplificano una caratteristica tipica del metro, legata ad un fatto strutturale: in assenza di una griglia strofica la sintassi si muove più liberamente e al contempo è chiamata, almeno in parte, a supplire la funzione coesiva solitamente esercitata dalla rima (*Sepolcri*: 88,1%, *Chigi* più *Pensieri d'amore*: 83,7%; *Mattino*: 95,07%; *Imbonati* più *Adda*: 87,1%; *Fingal*: 89,5%; *Saul* più *Mirra*: 82%). Anche nei *Canti* i versi sintatticamente incompleti sono frequentissimi negli sciolti, a partire dagli *Idilli* (91,5%) e poi per lo più in crescendo nei testi cronologicamente successivi (l'apice nel *Pepoli* e nella *Palinodia* dove superano

spettivamente 54% e 57%)». Non possediamo dati precisi relativi alle canzoni; per avere un'indicazione di massima ho schedato i tre componimenti dei *Rerum vulgarium fragmenta* indicati da Leopardi come modello di eloquenza (*O aspectata in ciel, Spirto gentil e Italia mia*) e il risultato è un valore un po' più alto (64,6%). Anche presso gli autori quattrocenteschi si registrano valori analoghi o talvolta un po' superiori a quelli di Petrarca e con la medesima distanza fra sonetti e canzoni, cfr. Bellomo 2016, pp. 107-8.

¹⁴ Si tenga presente che stando a Frare 1995, pp. 71-73, nei sonetti giovanili le inarcature sono decisamente meno frequenti. Probabilmente la forma rimane più intimamente legata alla lezione petrarchesca.

¹⁵ Interessante che la poesia alfieriana si dimostri più legata alla tradizione di quella dei coevi anche sotto il profilo ritmico-prosodico, come mostra Pelosi 2013, pp. 93-96. La pressione esercitata dalla forma chiusa spiega anche il numero più basso di versi toccati da *enjambements* nell'ottava di Monti, secondo gli spogli di Facini 2013, p. 159 (su «2339 versi schedati, ben i due terzi circa (1573 versi) sono coinvolti da fenomeni di inarcatura»: in termini percentuali parliamo dunque, del 67,25%).

il 96%). Ma le canzoni non presentano una situazione dissimile, specie se si escludono dal computo le prime due, dove l'asincronia fra metro e sintassi è meno accentuata (scende a livelli compatibili con la tradizione precedente: 71,4%; nelle altre otto invece: 92,9%). I procedimenti si diradano nelle canzoni libere del periodo pisano-recanatese (69,4%), che sembrano sfruttare la possibilità di associare in combinazioni sempre nuove endecasillabo e settenario per ricalibrare in questo senso i rapporti fra le due dimensioni. Le cose cambiano in quelle cronologicamente posteriori, dove si ha indubbiamente, anche sotto questo aspetto, un'interpretazione molto diversa della nuova forma, in particolar modo a partire dalla stanza isolata di *A se stesso* (91,4%, mentre la media di *Amore e Morte e Pensiero dominante* è del 86,7%).

Ciò che sembra distinguere più nettamente i *Canti* dalle opere poetiche coeve e subito precedenti è la grande quantità di versi aperti sintatticamente sia in entrata che in uscita (e dunque il numero più alto di singoli procedimenti inarcanti). Nella silloge leopardiana ammontano al 39,1% dei totali: l'apice è negli *Idilli* (57,7%), il minimo nei pisano-recanatesi (29,09%); mentre le sezioni liminari della raccolta si mantengono nella media. Gli altri autori schedati presentano percentuali notevolmente più basse: si va dal 28,9% di Foscolo e il 26,6% di Monti al 21% di Parini, il 20% di Manzoni e il 18,3% di Alfieri. Si distingue il solo Cesarotti, che presenta un valore estremamente alto (59,09%). La straordinaria fluidità del discorso lirico leopardiano si deve in larga parte all'alta diffusione di soluzioni di questo genere¹⁶.

Questi versi di transito possono avere fisionomie diverse e sono il risultato di due alternative strategie architettoniche.

a) L'una prevede la dilatazione della frase semplice oltre il distico, che dunque si ritrova tagliata in più di un punto. Ne consegue la sospensione e la funzione di ponte melodico rivestita dai versi in posizione centrale, con effetti di tensione variabili a seconda del tipo di inarcature che si vengono a determinare.

Forse i travagli nostri, e forse il cielo
I casi acerbi e gl'infelici affetti
Giocondo agli ozi suoi spettacol pose? (*Bruto*, 49-51)

Che da se stessi il villanello ignaro,
La tenera donzella
Con la man violenta
Pongon le membra giovanili in terra. (*Amore e Morte*, 82-85)

Leopardi sfrutta soluzioni simili con particolare abbondanza nelle *Can-*

¹⁶ Ma la preferenza di Leopardi per il legato si manifesta, per esempio, anche nell'impiego abbondante della sinalefe (cfr. Mengaldo 2012, pp. 115-25), o, quantomeno in alcune sezioni della raccolta, nell'alta frequenza del polisindeto (*Ibidem*, pp. 75-95).

zoni e soprattutto nei fiorentino-napoletani, in accordo con la tendenza all'allargamento del giro sintattico che caratterizza in genere questi componimenti. Questo tipo di verso "ponte" ha un'incidenza complessiva del 17,4% nelle prime, del 22,7% nei secondi; si ferma nei pressi del 13,5% nelle altre zone della silloge¹⁷. Gli altri poeti si arrestano su cifre persino più basse (Monti: 8,5%; Parini: 12,02%; Alfieri: 7,4%; Cesarotti: 11,2%; Manzoni: 10,2%), tranne Foscolo, che sale di poco (14,3%).

b) L'altra si fonda sulla dislocazione nel mezzo del verso di una pausa sintattica, che funge così da cerniera fra il riporto di un *enjambement* e l'innescio del successivo: la linea intonativa declina al termine del primo emistichio e poi riprende quota, disegnando una curva "a cuspidè rovesciata". Un impiego contenuto di tale stilema è ben acclimatato nel codice poetico già a partire da *Commedia* e *Rerum vulgariū fragmenta* e spesso favorisce il compattamento di un blocco di versi. Così per lo più nelle forme strofiche anche sette e primo ottocentesche (con o senza segmentazione interna); si vedano come esempio una quartina di un sonetto foscoliano e il tristico che chiude la penultima strofa del *Sabato del vilaggio*:

Te nudrice alle muse, ospite e Dea
Le barbariche genti che ti han doma
Nomavan tutte; e questo a noi pur fea
Lieve la varia, antiqua, infame soma. (Foscolo, *Rime*, III, 1-4)

Diman tristezza e noia
Recheran l'ore, ed al travaglio usato
Ciascuno in suo pensier farà ritorno. (*Sabato*, 40-42)

Sequenze maggiormente protratte provocano effetti che sono piuttosto di apertura: i versi si incatenano gli uni agli altri e l'impressione è quella di un movimento molto libero e fortemente dinamico. Il flusso discorsivo si espande verticalmente, in una serie di continui rilanci, che ogni volta ritardano la ricomposizione fra metro e sintassi. Si veda come il procedimento è ripetuto per ben sette volte consecutive in questo passo delle *Ricordanze*:

E quando pur questa invocata morte
Sarammi allato, e sarà giunto il fine
Della sventura mia; quando la terra
Mi fia straniera valle, e dal mio sguardo
Fuggirà l'avvenir; di voi per certo
risovverrammi; e quell'imgo ancora
Sospirar mi farà, farammi acerbo
L'esser vissuto indarno, e la dolcezza
Del di fatal tempererà d'affanno. (*Ricordanze*, 95-103)

¹⁷ La percentuale relativa ai *Canti* per intero è 17,2%.

Per ragioni strutturali (quelle già citate sopra: assenza di unità strofiche che irreggimentino il discorso), questa tecnica costruttiva appartiene tipicamente alla tradizione dell'endecasillabo scioltol¹⁸. Infatti anche nel *corpus* sette e ottocentesco viene impiegata soprattutto in testi di questo genere, e in quelli leopardiani, in particolare, con una frequenza e un'insistenza decisamente fuori dalla norma. Si pensi che i versi "a cuspidе rovesciata" sono il 44,3% negli *Idilli*, scendono al 34,7% negli sciolti successivi, staccando comunque di almeno una decina di punti le percentuali relative alle opere nel metro degli altri poeti (*Sepolcri*: 21,3%; *Chigi* più *Pensieri d'amore*: 16,2%; *Mattino*: 24,1%; *Adda* più *Imbonati*: 25,1%; *Saul* più *Mirra*: 22,8%). Fa eccezione solo l'*Ossian*, in cui Cesarotti si serve spesso del procedimento per compensare la «polverizzazione sintattica» che caratterizza l'originale in prosa di Macpherson¹⁹. Molto interessante che, come ha osservato Mengaldo²⁰, queste cascate di *enjambements* si accompagnino negli sciolti di Leopardi ad un'inedita ricchezza di rime o pararime interne, quasi, mi sembra, a fornire un riconoscimento, una sorta di legittimazione sul piano metrico alla scansione sintattica che dalla metrica vera e propria diverge regolarmente²¹.

Attenzione però: questi versi con stacco centrale, per quanto non altrettanto diffusi, sono decisamente abbondanti anche nelle *Canzoni*, specie a partire dalla terza (29,1%, mentre conteggiando le prime due: 22,5%; nulla di paragonabile nei sonetti o nelle forme strofiche lunghe degli altri autori, Foscolo: 9,1%; Monti: 17,3%; Parini: 4,3; Alfieri: 4,5%; il tratto è sostanzialmente estraneo al Manzoni di *Odi* e *Inni sacri*: meno dell'1%). Con *Ad Angelo Mai* si fa sentire probabilmente l'influsso dell'esperienza idillica, maturata dopo la stesura di *All'Italia* e *Sopra il Monumento*, e la sfasatura fra metro e sintassi si moltiplicano²². La presenza di *enjambements* tendenzialmente più intensi (cfr. *infra* par. 1 e 2), il coinvolgimento di settenari (che se spezzati determinano per forza riporti molto brevi) accentuano entro il nuovo contesto la frizione fra le due dimensioni. Si veda un esempio, dove l'artificio si affianca, come spessissimo in questi componimenti, alla strategia vista al punto a): attacco e chiusa di ogni frase cadono in cesura (tranne dell'ultima che chiude la strofa), le prime due però si distendono lungo tre versi. Ne esce una linea melodica più sinuosa e meno uniforme rispetto a quella vista nell'ultimo passo citato:

¹⁸ Cfr. Soldani 1999, pp. 322-23.

¹⁹ Roggia 2007, pp. 728-31.

²⁰ Mengaldo 2012, p. 144.

²¹ La creazione di endecasillabi accavallati risponde ad un principio analogo: la sintassi si svincola dal metro, ma finisce egualmente per strutturarsi secondo l'impulso ritmico che governa quest'ultimo. La collocazione in sede interna di rispondenza foniche mostra bene anche la «tendenza di Leopardi [...] a ovattare e nascondere questi fenomeni anziché esporli» (Mengaldo 2012, p. 144).

²² Sul rapporto metro-sintassi e la prassi di dislocare le pause in sede centrale del verso, specie a partire da *Ad Angelo Mai*, cfr. De Rosa 2001, in particolare le pp. 57-120.

...Anime prodi,
 Ai tetti vostri inonorata, immonda
 Plebe successe; al vostro sangue è scherno
 E d'opra e di parola
 Ogni valor; di vostre eterne lodi
 Nè rossor più nè invidia; ozio circonda
 I monumenti vostri; e di viltade
 Siam fatti esempio alla futura etade. (*Angelo Mai*, 38-45)

Le cose vanno diversamente nelle canzoni libere del periodo pisano-recanatese, dove i versi con andamento “a cuspide rovesciata” diminuiscono bruscamente (6,7%), si ritrovano in genere in contesti analoghi a quello del *Sabato* riportato sopra, e non vengono messi in serie. Si registra, invece, un incremento della tipologia nei componimenti successivi, quantomeno da *A se stesso* in poi (19,08%)²³, i quali dunque, pur senza pareggiarne i valori, si accostano anche sotto questo rispetto alle *Canzoni*. Ecco un passo della *Ginestra*, dove i confini delle varie frasi, tutte inserite entro una salda travatura ipotattica, slittano quasi sempre al centro del verso, amplificando l'andamento ascendente dato dalla curvatura interrogativa del periodo:

Che te signora e fine
 Credi tu data al Tutto, e quante volte
 Favoleggiar ti piacque, in questo oscuro
 Granel di sabbia, il qual di terra ha nome,
 Per tua cagion, dell'universe cose
 Scender gli autori, e conversar sovente
 Co' tuoi piacevolmente, e che i derisi
 Sogni rinnovellando, ai saggi insulta
 Fin la presente età, che in conoscenza
 Ed in civil costume
 Sembra tutte avanzar; qual moto allora,
 Mortal prole infelice, o qual pensiero
 Verso te finalmente il cor m'assale? (*Ginestra*, 188-200)

1. *Inarcature senza perturbazione dell'ordo verborum*

Cominciamo ad osservare nel dettaglio le diverse figure inarcani. Prendo in esame, innanzitutto, i casi in cui si accavallano su più versi porzioni di frase disposte linearmente. Sulla scorta di Soldani 2009, distinguo una prima serie di *enjambements* che comportano la separazione di nessi molto coesi (per lo più infrasingmatici) e possono essere considerati «forti» o «molto forti»²⁴.

²³ In *Pensiero dominante e Amore e Morte* le percentuali rimangono piuttosto basse (8,8%).

²⁴ Così secondo le indicazioni di Menichetti 1993, pp. 488-93, e poi Soldani 2009, p. 114. Prevedibilmente sono assenti nel *corpus* inarcature lessicali, poco frequenti in ogni epoca, ma più facil-

[1] *Nome / aggettivo*. L'inarcatura ha scarsissima diffusione entro la *koinè* lirica²⁵, ma può ricorrere come opzione stilistica difficile, caratterizzando in senso grave il dettato²⁶. Stando ai miei spogli, il tipo rimane piuttosto raro anche fra Sette e Ottocento²⁷: solo un caso in Alfieri (*Mirra*, V, II, 40-41) e nell'*Ossian* (*Fingal*, III, 41-42), due in Monti (*Per l'onomastico*, 16-17, *Pensieri*, VI, 3-4) e in Manzoni (*Adda*, 19-20; *Pentecoste*, 33-34), tre nel *Mattino* (2-3; 48-49; 118-119; sono otto in totale nell'intero *Giorno*)²⁸. Qualcuno di più ne rinvengo in Foscolo (sette in totale: *A Luigia Pallavicini*, 15-16, 99-100, *All'amica*, 36-37; *Sepolcri*, 1-2, 82-83, 170-171, 283-284)²⁹. Pur tenendo conto della differente estensione delle opere schedate, entro questo contesto, appare sicuramente notevole il fatto che nei *Canti* si registrino ben trenta occorrenze della figura³⁰. Quel che è più interessante però è la sua distribuzione all'interno della raccolta, decisamente sbilanciata verso la sezione finale. Il procedimento, infatti, viene impiegato per sei volte nelle *Canzoni* (tre nell'*Angelo Mai*), una nel *Primo amore* e nel *Risorgimento*, due negli *Idilli* (*Sera* e *Sogno*), tre nei pisano-recanatesi (di cui due nelle *Ricordanze*), e addirittura diciassette nei fiorentino-napoletani, delle quali undici in *Palinodia* e *Ginestra* (sei e cinque)³¹.

mente incontrabili «nella poesia antica e in quella del secondo Ottocento e del Novecento» (Menichetti 1993, p. 478).

²⁵ Cfr. Soldani 2009, p. 114, Bellomo 2016, pp. 109-10.

²⁶ Persino nel Cinquecento però la figura sembra aver assunto un peso rilevante solamente nella prassi di Della Casa, dove occorre quasi quanto la variante anastrofica, cfr. Atribo 1999, pp. 334-36. Anche nella *Liberata* del Tasso la soluzione non è infrequente, per quanto nemmeno lontanamente ai livelli del tipo con inversione (cfr. Vitale 2007, p. 163-64).

²⁷ Questo anche il giudizio di Mengaldo, il quale, con riferimento in particolare alla poesia del XVIII secolo (ma un occhio all'intera tradizione), scrive: «all'interno del verso il nesso di aggettivo e sostantivo può presentarsi sia nell'ordine naturale che nell'artificiale o inverso [...]; ma con l'implicazione dell'*enjambement* l'ordine artificiale sfiora l'obbligatorietà» (Mengaldo 2003, pp. 129-134, in part. p. 132). Cfr. pure Facini 2013, p. 162.

²⁸ Ricavo il dato dall'elenco di occorrenze riportato da Vitale 2014, pp. 157-58. Roggia nota come Parini nelle correzioni al suo poema tenda in questi casi ad instaurare un iperbato «allentando la tensione dell'inarcatura e trasformandola [...] da "infrasingmatica" a "sintattica"» (Roggia 2001, p. 132). Nelle *Odi*, invece, Mengaldo 2003, p. 87, segnala un solo caso, in *Per l'inclita Nice*; l'anticipazione dell'aggettivo in *enjambement* è «quasi una regola» (*Ibidem*, p. 73).

²⁹ Va precisato che nei primi tre passi dei *Sepolcri* l'aggettivo posposto è participiale e regge un complemento («*urne / confortate* di pianto» 1-2, etc.), il che aumenta il peso prosodico del riporto, diminuendo l'intensità dell'inarcatura. Frare 1995, p. 73, segnala, inoltre, un caso di inarcatura *nome / aggettivo* nel sonetto giovanile *Quando la terra è d'ombre ricoverta* (vv. 10-11), poi eliminato nel rifacimento del testo (*Così gli interi giorni in lungo incerto*).

³⁰ Si tenga presente che nei sonetti petrarcheschi se ne rintracciano solamente tre (Soldani 2009, p. 114; nel *Canzoniere* di Lorenzo de' Medici solo due, cfr. Bellomo 2016, p. 109). Non sarà privo di significato il fatto che l'artificio si presenti due volte in *Italia mia* («il vicino / povero» 58-59; «un nome / rano» 76-77), una delle tre canzoni dei *Rerum vulgarium fragmenta* che Leopardi indica come modello di eloquenza.

³¹ Oltre a quelli citati a testo i componimenti interessati dalla figura sono: una nel *Bruto*, *Primavera*, *Inno ai Patriarchi*, *Canto notturno*, *Amore e Morte*, *Sopra il Ritratto*, *Consalvo* (2) e *Aspasia* (2).

Sono messi in campo due classici espedienti per mitigare gli scompensi melodici provocati dall'*enjambement*: a) il *rejet* è prolungato almeno sino al termine del primo emistichio, e dunque acquista autonomia prosodica, grazie al consistente peso sillabico dell'aggettivo: «L'ora da ripor mano alla *virtude* | *Rugginosa* dell'itala natura» (*Angelo Mai*, 24-25); o più frequentemente alla sua moltiplicazione: «o *giorni* | *Vezzosi, inenarrabili*» (*Ricordanze*, 120-121); «*indi una forza* | *Ostil, distruggitrice*» (*Palinodia*, 176-177, si noti l'endecasillabo intraversale con episinalefe); anche tramite l'aggiunta di modificatori, cfr. *infra*; b) il sintagma spezzato viene imbricato entro una costruzione anastrofica, la cui carica cataforica bilancia gli effetti frantumanti della figura: «Tu la nascente | Lavinia prole, e *gli anni* | *Lieti* vedesti, e i memorandi allori» (*Bruto*, 83-85); «ed al passato *un corso* | *Contrario* imprendo» (*Palinodia*, 244-245; cfr. pure *Sera*, 31-32). Non di rado le due strategie si intrecciano, risultando naturalmente molto più efficaci: «e che *gli eroi* | *Dimenticati* il suol quasi dischiude» (*Angelo Mai*, 27-28), «e può *con moti* | *Poco men lievi* ancor subitamente | Annichilare in tutto» (*Ginestra*, 46-48; cfr. anche *Canto notturno*, 90-98, citato *infra*). Nei *Canti* finali e in particolare in *Palinodia* e *Ginestra* capita però di trovarci di fronte anche *rejet* brevi e secchi, immediatamente seguiti da pausa sintattica, che accentuano il procedere rotto del discorso: «De' crepitanti pasticcini, al *grido* | *Militar*, di gelati e di bevande» (*Palinodia*, 15-16); «Ancor leva *lo sguardo* | *Sospettoso alla vetta* | *Fatal*, che nulla mai fatta più mite | Ancor siede tremenda, ancor minaccia | A lui strage ed ai figli ed *agli averi* | *Lor poverelli*. E spesso» (*Ginestra*, 244-248; mi riferisco qui al secondo della serie); «Che ritornando *al loco* | *Già noto*, stenderà l'avarò lembo» (*Ginestra*, 302-303; cfr. anche *Consalvo*, 14-15). Va osservato, infine, che nelle *Canzoni* tendenzialmente la figura si trova nei pressi della sua variante anastrofica e il suo impiego sembra, dunque, rispondere ad esigenze di *variatio*: «e il pastorel ch'all'*ombre* | *Meridiane* incerte ed al fiorito | Margo adducea de' fiumi» (*Primavera*, 28-30), cfr. anche *Bruto*, 83-85, citato sopra, *Inno*, 43-45 (vedi anche negli *Idilli Sogno*, 80-84). Nell'ultima sezione della raccolta le cose non sembrano andare nello stesso modo e può accadere anzi che Leopardi, invece di alternare, insista e serializzi la soluzione (così in *Ginestra*, 244-248, citato sopra, ma anche in *Aspasia*, 26-29).

[2] *Dittologia in enjambement*. Anche la dislocazione dei due elementi che compongono una dittologia³² in versi distinti è un procedimento sfruttato del tutto marginalmente nella tradizione poetica³³. La situazione sembra es-

³² Utilizzo il termine nell'accezione di "coppia di parole coordinate", non necessariamente in rapporto di sinonimia, sulla scorta di Soldani 2009, p. 114.

³³ Non solo conseguentemente alla natura spesso assai coesa del nesso, ma soprattutto perché una simile disposizione annulla l'effetto di clausola che di frequente determina l'impiego dello stilema, cfr. Soldani 2009, p. 114-15, Bellomo 2016, pp. 110-11. Come quella vista al punto precedente,

sere analoga nel Sette e nel primo Ottocento: registro solo qualche caso isolato in Parini («il retto | e il bello», *Recita*, 49-50) e Foscolo («Citera | e Cipro», *All'amica*, 79-80; «bella | e santa», *Sepolcri*, 152-153)³⁴. Fa di nuovo eccezione Leopardi, che si serve dello stilema in modo non episodico, in totale in una quindicina di occasioni. I componimenti interessanti sono in larga parte quelli appartenenti alla prima fase della sua produzione poetica: «Io chiedo al cielo | E al mondo: dite, dite» (*All'Italia*, 10-11); «sorgi dal muto | E sconsolato avello» (*Angelo Mai*, 136-137); e all'ultima: «Che se più molli | E più tenui le membra» (*Aspasia*, 58-59) «Furo alcun tempo: or fango | ed ossa sei» (*Sopra il ritratto*, 17-18), «così per breve | Ed agiato cammin» (*Palinodia*, 249-250) «Con gran lavoro, e l'opre | e le ricchezze» (*Ginestra*, 207-208). Ma segnalo la presenza del tipo anche negli sciolti del *Pepoli* («delle mortali | e delle eterne cose», 141-142) e delle *Ricordanze* («il viver mio sì vile | E sì dolente» 90-91), e in due *Idilli*: la *Vita solitaria* («Era quel dolce | E irrevocabil tempo», 44-45) e l'*Infinito*, dove però la figura si inserisce in una lunga catena polisindetica e vede così diluita la sua energia («e mi sovvien l'eterno, | E le morte stagioni, e la presente | e viva, e il suon di lei», 11-13). L'esemplificazione riportata mostra bene come l'inarcatura sia favorita dalla concomitanza di anafora di preposizioni o altri elementi minimi, che evidentemente garantiscono una maggior indipendenza intonativa ai due sintagmi coordinati³⁵, ma, ciò che è più interessante, mette in luce la straordinaria frequenza con cui l'artificio produce endecasillabi accavallati, versi dentro i versi, risarcendo in questo modo la forte discontinuità melodica provocata dal taglio metrico (ma anche qualche caso, più raro, in cui il fenomeno non si verifica: *Angelo Mai*, 17-18; *Nozze Paolina*, 8-9 e 35-36; *Consalvo*, 103-104; *Spento il diurno raggio* 13-14).

[3] *Sintagma nominale / complemento di specificazione*. Da sempre piuttosto comune³⁶, l'*enjambement* interessa tutti gli autori schedati e quasi tutti i componimenti dei *Canti*³⁷, con un'abbondanza particolare nei testi in endecasillabi sciolti (specie *Ricordanze* e *Palinodia*, naturalmente anche in virtù della loro ampiezza). In genere, l'impatto della figura viene limitato dal prolungamento sino alla cesura del genitivo: «Tali son, credo, i sogni | Degl'im-

anche questa soluzione si ritrova in Della Casa (nel celeberrimo sonetto *O sonno*, cfr. Bozzola 2012, pp. 194-95) e ha probabilmente una connotazione grave.

³⁴ Qualche occorrenza anche nella *Pulcella* di Monti, cfr. Facini 2013, p. 163.

³⁵ Secondo una prassi che Soldani 1999, p. 312, rileva anche negli sciolti didascalici cinquecenteschi.

³⁶ Conseguentemente anche alla relativa indipendenza sintattica e intonativa del complemento di specificazione, cfr. Soldani 1999, p. 312 e 2009, pp. 115-16, Bellomo 2016, pp. 111-12, Zanon 2009.

³⁷ Con l'eccezione di *All'Italia*, *Amore e Morte*, *A se stesso*, e, in coda alla silloge, *Imitazione*, *Io qui vagando*, *Spento il diurno raggio*.

mortali. Ah! finalmente un sogno» (*Pensiero dominante*, 107-108); spesso grazie all'aggettivazione: «onde *alle valli* | *D'Esperia verde*, e al tiberino lido» (*Bruto*, 3-4); «Che dolci sogni mi spirò *la vista* | *Di quel lontano mar*, quei monti azzurri» (*Ricordanze*, 20-21; cfr. anche *Alla luna*, 11-12, e Foscolo, IV, 12-13; IX, 3-4; Monti, *Chigi*, 52-53, *Per l'onomastico*, 32-33, Parini, *In-nesso*, 169-170, 10, 95-96, Manzoni, *Imbonati* 84-85). Talvolta l'espansione può giungere sino al termine del verso, per lo più quando questo è un settenario: «Vien fuor la femminetta *a còr dell'acqua* | *Della novella piovra*» (*Quiete*, 14-15); «*L'aspetto* | *De' tuoi dolci parenti*» (*Sopra un basso rilievo*, 20-21)³⁸. Il trapasso del confine metrico è ulteriormente ammorbidente se anche il sintagma nominale in innesco viene modificato da qualche attributo, stabilendo una corrispondenza fonica e sintattica tra due elementi *enjambées* che impreziosisce la figura ed è responsabile di certi memorabili passi leopardiani: «Placida notte, e *verecondo raggio* | *Della cadente luna*; e tu che spunti» (*Saffo*, 1-2); «O qualor nella *placida quiete* | *D'estiva notte*, il vagabondo passo» (*Vita solitaria*, 60-61; anche *Pensiero dominante*, 29-30).

Non di rado si assiste anche ad una moltiplicazione del complemento, che fornisce al verso di *rejet* andamenti bi- o tripartiti: «E già *nel primo giovanil tumulto* | *Di contenti, d'angosce e di desio*» (*Ricordanze*, 104-105; anche *Aspasia*, 82-83); «Indi varia, infinita *una famiglia* | *Di mali immedicabili e di pene*» (*Palinodia*, 173-174; cfr. pure *Sepolcri*, 10-11; Monti, *Chigi*, 219-220). Almeno in un caso ciò comporta l'estensione del procedimento sino al verso successivo: «e vedi *il frutto* | *Del mattin, della sera, | Del tacito, infinito andar del tempo*» (*Canto Notturmo*, 70-72)³⁹.

In alcune occasioni, infine, è messa in atto la più raffinata strategia mitigante già vista al punto 1 e che prevede l'inserimento del sintagma inarcato entro un giro sintattico che avvolge due o più versi, caratterizzato da inversioni e spesso collocazione in clausola del verbo, come per esempio in: «e non in *danno e scorno* | *Dell'umana progenie* al dolce raggio | *Delle pupille vostre* il ferro e il foco | Domar fu dato» (*Nozze Paolina*, 32-35); «Ingannato non già, ma *dal piacere* | *Di quella dolce somiglianza* un lungo | *Servaggio* ed aspro a tollerar condotto» (*Aspasia*, 86-88). Come mostra il penultimo esempio citato non mancano casi in cui il fenomeno viene serializzato, con una mossa che stabilisce delle sorte di parallelismi verticali e disperde ulteriormente l'energia provocata dalla frizione metro / sintassi; ma cfr. anche: «Ogni umano accidente. Or dov'è *il suono* | *Di que' popoli antichi?* or dov'è *il grido* | *De' nostri avi famosi*, e il grande impero | *Di quella Roma*, e l'armi, e il fragorio» (*Sera*, 33-36).

³⁸ Ma tramite l'aggancio di una relativa il genitivo può colmare anche un endecasillabo: «*dalle finestre* | *Di questo albergo* ove abitai fanciullo» (*Ricordanze*, 4-5).

³⁹ Si veda anche un raddoppiamento della testa del sintagma: «Van l'ombre e le *sembianze* | *Dei dilettesi inganni*» (*Tramonto*, 23-24).

I rari casi in cui la ridotta estensione del genitivo e la presenza di vari stacchi sintattici interni al verso conferiscono un andamento rotto al discorso si concentrano quasi esclusivamente nella *Ginestra*: «Ed *alle offese* | *Del-l'uomo* armar la destra, e laccio porre» (135-136); «Non ha natura *al seme* | *Dell'uom* più stima o cura» (231-232); «Desta la moglie in fretta, e via, *con quanto* | *Di lor cose* rapir posson, fuggendo» (261-262); «Che sembri allora, o *prole* | *Dell'uomo*? E rimembrando» (184-185); ma vedi anche in *Angelo Mai*: «E questo vano campo *all'ire inferme* | *Del mondo*. Ei primo e sol dentro all'arena» (162-163).

[4] *Aggettivo / complemento*. L'*enjambement* che coinvolge il nesso aggettivo / complemento non differisce qualitativamente da quello esaminato al punto precedente; ha una diffusione senza dubbio minore, ma altrettanto trasversale, né sembra conoscere modalità realizzative alternative⁴⁰. Mi limito perciò a riportare qualche esempio: «Sedevi, assai *contenta* | *Di quel vago avvenir* che in mente avevi» (*A Silvia*, 11-12); «Dolci signori, *amici* | *All'umana famiglia*» (*Amore e Morte*, 91-92); «e *pregne* | *Di sconcolato pianto* le pupille» (*Sogno*, 96-97), etc.; e con replicazione dell'artificio metrico: «In che peccai bambina, allor che *ignara* | *Di misfatto* è la vita, onde poi *scemo* | *Di giovinezza*, e disfiorato, *al fuso* | *Dell'indomita Parca* si volvesse...» (*Saffo*, 40-43). Isolati e di nuovo nella parte finale dei *Canti* un paio di varianti con *rejet* breve seguito da pausa; si noti come nel secondo passo l'aggiunta di una relativa non riesca a supplire completamente allo scompenso melodico: «Il giogo: onde m'allegro. E sebben *pieni* | *Di tedio*, alfin dopo il servire e dopo» (*Aspasia*, 103-104); «E il villanello *intento* | *Ai vigneti*, che a stento in questi campi | Nutre la morta zolla e incenerita» (*Ginestra*, 240-242).

[5] *Sintagma nominale / infinitiva; aggettivo / infinitiva*. La maggior autonomia sintattica dell'infinito preposizionale rispetto ad un normale genitivo rende questa variante delle due figure precedenti sicuramente meno intensa. I casi raccolti nell'intero *corpus* sono comunque molto pochi. Spicca la doppia occorrenza nel *Canto notturno*, in cui il costrutto contribuisce a mettere in parallelo due coppie di versi legati anche da rime alternate: «Ancor non sei tu *paga* | *Di riandare i sempiterni calli*? | Ancor non prendi a schivo, ancor sei *vaga* | *Di mirar queste valli*?» (*Canto notturno*, 5-8). Ma cfr. anche: «senz'altra *speme* | *Di riscontrarla* ancora» (*Sopra un basso rilievo*, 92-93); Monti, *Pensieri*, I, 2-3, Parini, *Mattino*, 161-162.

[6] *Comparativo / secondo termine*. Nella tradizione poetica il procedi-

⁴⁰ Così in genere anche nella poesia dei secoli precedenti, cfr. Soldani 2009, p. 117, Bellomo 2016, p. 112-13.

mento ha uno spazio piuttosto circoscritto⁴¹, che sembra ulteriormente ridimensionarsi nel Sette e Ottocento (nel mio repertorio raccolgo solo due casi, in Monti, *Congresso Udine*, 40-41, e Alfieri, *Saul*, II I, 100-101). Sono, dunque, degne di note le sette occorrenze registrate nei *Canti*, per lo più, al solito, nella sezione iniziale e finale (due nelle canzoni, tre nei fiorentino-napoletani; gli altri due in *Ricordanze* e *Pepoli*). Il secondo termine di paragone tendenzialmente raggiunge la cesura, riducendo l'impatto della figura: «e qual *non* è *parte migliore* | *Di questa nostra?* E le tue dolci corde» (*Angelo Mai*, 65-66); «ancor *più gravi* | *D'ogni altro danno*, accresce» (*Ginestra*, 120-121, cfr. anche 232-233); può moltiplicarsi: «*più caro* | *Che la fama e l'allor*, più che la pura» (*Ricordanze*, 44-45; cfr. anche *Pepoli*, 107-108); o svilupparsi in una frase a sé stante: «Nè cor fu mai *più saggio* | *Che percossa d'amor*, nè mai più forte» (*Amore e Morte*, 17-18). L'incartatura risulta un po' più intensa nell'esempio seguente, dove il *rejet* non chiude il giro sintattico: «ed è *men vano* | *Della menzogna* il vero? A noi di lieti» (*A un vincitore*, 33-34).

[7] *Articolo determinativo / nome*. L'impiego di questo *enjambement* «molto forte» nel *Tramonto della luna* è un fatto molto rilevante, perché quasi privo di precedenti nella lirica italiana⁴². La figura per altro è messa ben in risalto dalla rima dell'articolo indeterminativo *una* con la parola tematica *luna* al centro del verso precedente e da quella baciata con il verbo *imbruna*, in clausola al successivo: «Scende la *luna* e si scolora il mondo | Spariscon l'ombre, ed *una* | *Oscurità* la valle e il monte imbruna» (*Tramonto*, 12-14)⁴³.

[8] *Determinante / nome*. L'incartatura entra nell'uso poetico con Dante e Petrarca, ma almeno sino al termine del Quattrocento non ha larghissimo impiego⁴⁴; viene impiegato da tutti gli autori sette e ottocenteschi schedati, ma con una certa abbondanza solo da Foscolo e di preferenza in testi in endecasillabi sciolti (III, 9-10; VI, 9-10; *Sepolcri*, 29-30, 197-198, etc.; cfr.

⁴¹ Cfr. Soldani 2009, p. 118, Bellomo 2016, pp. 113-14.

⁴² Ho documentato un caso isolato nella canzone 23 di Lorenzo De' Medici e nel *Furioso* (Bellomo 2016, p. 114); non vi è nessuna attestazione invece nei *corpus* di Soldani 1999 e 2009. Menichetti 1993, p. 488, e Bozzola 2007, p. 1144, ne hanno rilevato alcuni casi in autori di inizio Novecento (Pascoli, Montale, Govoni, Corazzini, Saba, etc.). Certo è soluzione non dissimile la collocazione in innesco di preposizione articolata, specie se in forma analitica, rinvenibile nel *Commedia* dantesca («per li | *luoghi spediti*», *Purg.* 20, 4-5, cfr. Menichetti 1993, *ibidem*).

⁴³ Ma si noti anche con Blasucci 1985, p. 143, che la parola *oscurità* rientra nella categoria leopardiana delle «voci piacevoli l'infinito o l'indefinito del loro significato», come è esplicitato nello *Zibaldone* (1798). Nel passo in questione l'incartatura ha dunque funzione di attivatore formale del motivo dell'infinito. Casi analoghi al punto successivo.

⁴⁴ Cfr. Soldani 2009, pp. 118-19, Bellomo 2016, p. 115.

anche Monti, *Pensieri*, I, 21-22; Parini, *Caduta*, 86-87; Cesarotti, *Fingal*, III, 241-242; Manzoni, *Imbonati*, 221-222, Alfieri, I 11, 3-4, etc.)⁴⁵. Come si può immaginare, in linea di massima la frattura melodica determinata dal costruito è ammorbidita dall'espansione del sostantivo in *rejet*: «Ecco di tante | Sperate palme e dilettoni errori» (*Saffo*, 68-69); «anzi di tutte | Scienze ed arti e facoltadi umane» (*Palinodia*, 28-29); e talvolta anche dall'allargamento della frase, che rende meno isolato il determinante in innesco: «Sarei dannato a consumare in questo | Natio borgo selvaggio, intra una gente» (*Ricordanze*, 29-30); «Io solitario in questa | Rimota parte alla campagna uscendo» (*Passero*, 36-37). La cadenza sospensiva che l'artificio procura al primo verso permette di isolare e dunque mettere in evidenza i larghi polisillabi che, secondo un uso caratteristicamente leopardiano, si distendono sul successivo: così notoriamente nell'*Infinito* (9-10 e 13-14), ma anche altrove: «Ahi di cotesta | Infinita beltà parte nessuna» (*Saffo*, 20-21); «Senza un diletto, inutilmente, in questo | Soggiorno disumano, intra gli affanni» (*Ricordanze*, 47-48); con interposizione di un tricolon aggettivale: «quella | nova, sola, infinita | felicità» (*Amore e Morte*, 37-39)⁴⁶.

In *Canzoni* e fiorentino-napoletani (*Ginestra* in particolare) però l'impiego di sostantivi bisillabici, la disposizione di pause nelle immediate vicinanze di innesco o *rejet* conferiscono una fisionomia decisamente diversa, più rotta, e un'energia maggiore alla figura: «Nascevi ai dolci sogni intanto, e il primo | Sole splendeati in vista» (*Angelo Mai*, 106-107); «A voi, fra quante | Stirpi il cielo avvivò, soli fra tutte» (*Saffo*, 70-71); «L'uomo non pur, ma questo | Globo ove l'uomo è nulla», «Ben mille ed ottocento | Anni varcà poi che spariro, oppressi» (*Ginestra*, 172-173 e 237-238). Un sostantivo bisillabo, ma modificato da relativa restrittiva anche in coda al *Canto notturno*, dove l'*enjambement* è chiamato a sottolineare la rima con *dí natale* in chiusura («forse in qual forma, in quale | Stato che sia, dentro covile o cuna...» 141-142). Analogamente, provoca effetti di notevole intensità la collocazione di possessivi bisillabici in punta di verso, documentabile nelle sole *Canzoni* («che sue breme e suoi | Volgari affetti in basso loco pose» *Nozze Paolina*, 56-57; «al mio | Lubrico piè le flessuose linfe» *Saffo*, 33-34).

[9] *Preposizione / nome*. L'*enjambement* è decisamente forte e viene utilizzato del tutto sporadicamente nella tradizione lirica⁴⁷; alla fine del XVIII-

⁴⁵ È abbastanza frequente anche nelle traduzioni settecentesche in sciolti dei tragici francesi, cfr. Zanon 2009.

⁴⁶ L'*enjambement* "aggettivo dimostrativo / sostantivo infinitivo", che si ha in due dei passi riportati a testo, è tra i «segnali dell'infinito» individuati da Blasucci 1985, pp. 129, e 142-45, e *passim*.

⁴⁷ Il tipo non è presente in Stilnovisti e *Rerum vulgarium fragmenta*; qualche caso in *Estravaganti*, *Trionfi* e *Commedia* (Soldani 2009, p. 119); nulla invece nel *corpus* quattrocentesco da me spogliato (Bellomo 2016, p. 109).

XIX secolo risulta praticamente assente (raccolgo solo: «intorno | *A sè*» Parini, *Recita*, 31-32; «innanzi | *a me*» Foscolo, *Sepolcri*, 6-7; «a rincontro | *All'alto* re dei solitari colli» Cesarotti, *Fingal*, III, 244-245)⁴⁸. La “scoperta” del costruito da parte di Leopardi, dopo un’anticipazione nella *Vita solitaria* («dentro | *A deserti edifici*» 76-77), sembra avvenire davvero solo con il *Pepoli* («a cui non *senza* | *Opra e pensier*» 32-33; «e sotto | *Ogni clima*, ogni ciel» 85-86) e poi nell’ultima fase della sua poesia: «oh *sovra* | *Gl’immortali* beato» (*Consalvo*, 119-120); «dopo | *Un lungo vaneggiar*» (*Aspasia*, 104-105); «dopo | *le travagliose strade*» (*Sopra un basso rilievo*, 64-65); «sotto | *Qualunque nome*» (*Palinodia*, 79-80); «incontra | *Al comun fato*», «innanzi | *al futuro oppressor*» (*Ginestra*, 113-114; 308-309).

[10] *Verbo modale / infinito e simili*⁴⁹. Come nei secoli passati⁵⁰, anche nel Sette e nell’Ottocento sono pochi gli esempi della tipologia: nei *Canti* solamente due, entrambi nella prima sepolcrale («Ahi ahi, nè già *potria* | *Fermare* io stesso in me, nè forse al mondo»; «Come *potesti* | *Far* necessario in noi» *Sopra un basso rilievo*, 13-14 e 104-105). Altre raccolgo un paio di casi in Monti (*Pensieri*, V, 17-18; X, 6-7) e in Parini (*Caduta*, 69-70; *Mattino*, 98-99), uno in Manzoni (*Imbonati*, 5-6), Cesarotti, (*Fingal*, III, 57-58) e Foscolo (VI, 1-2).

[11] *Ausiliare / participio*. La figura è ancora meno frequentata della precedente⁵¹. Ne registro singole occorrenze, per lo più in testi in sciolti: nell’Alfieri tragico (*Mirra*, V, II, 100-101; ma un caso anche nel lirico: I 8, 3-4), in Monti (*Chigi*, 148-149; anche nella *Pulcella*: cfr. Facini 2013, p. 168), Cesarotti (*Fingal*, III, 29-30); due in Leopardi, entrambe nel *Consalvo*: «se non l’*avesse* | *Fatto* ardito il morir» (93-94; e 22-23). Ma segnalo anche una variante analoga nella *Palinodia*: «per *girne* | *Raccozzando* i rottami» (215-216).

[12] *Avverbio / congiunzione*. La soluzione è attestata una sola volta nel *corpus* sette e ottocentesco (in Alfieri: «E sì pur mai non è Letizia, *meno* | *Che* il sien le Cure, garrula loquace» II 13, 9-10), mentre nei *Canti* ha una relativa diffusione, specialmente nelle *Canzoni* (tre occorrenze) e nei fioren-

⁴⁸ Una singola occorrenza nell’ottava di Monti, cfr. Facini 2013, pp. 167-68.

⁴⁹ Ho considerato equiparabili alle inarcature che riguardano verbo modale e infinito tutte quelle che toccano le altre costruzioni in cui infinito e verbo reggente costituiscono un medesimo «complesso verbale»: dunque le «ristrutturazioni» (GGIC IX.3.3) e le costruzioni fattitive (GGIC IX 3.1 e 3.2.1.).

⁵⁰ Cfr. Soldani 2009, p. 119, che rileva la rarità del tipo nella lirica due e trecentesca (ma «lo stilema spesseggia» nella *Commedia*); Bellomo 2016, p. 116.

⁵¹ Nei secoli precedenti pare utilizzata con una certa frequenza dal solo Petrarca, cfr. Soldani 2009, pp. 119-20, vedi anche Bellomo 2016, pp. 116-17.

tino-napoletani (cinque; le restanti tre in *Sera*, 41-42, *Ricordanze*, 9-10 e *Odi, Melisso*, 19-20)⁵². La scissione del nesso piuttosto coeso trova compensazione nell'immediato rilancio del discorso da parte della frase introdotta dal *che*, la quale di norma si distende lungo l'intero verso di *rejet*: «Te salutava allora | *Che* di novo salisti al paradiso!» (*Monumento*, 93-94); «O generosa, ancora | *Che* più bello a' tuoi di splendesse il sole» (*Nozze Paolina*, 91-92); «E sono immense, in guisa | *Che* un punto a petto a lor son terra e mare» (*Ginestra*, 169-170). La linea melodica risulta più rotta, invece, qualora la frase introdotta da *che* sia a sua volta inarcata, rimandando così la distensione del conflitto fra metro e sintassi: «Vanno adulando, ancora | *Ch'a* ludibrio talora | T'abbian fra se. Non io» (*Ginestra*, 61-63).

[13] *Avverbio / preposizione*. Si tratta di un *enjambement* rarissimo. È completamente assente nei testi schedati (come del resto in Petrarca e nel Dante lirico)⁵³, ma lascia qualche traccia negli *Canti*, gli ultimi in particolare: «ma pria | *Di lasciarmi in eterno*, Elvira, un bacio» (*Consalvo*, 49-50); «lungi | *Da' comuni negozi*» (*Palinodia*, 71-72); con locuzione avverbiale: «in giro | *Per lo vóto seren*» (*Ginestra*, 165-166). Un caso anche nel *Canto notturno*: «più che mai son lunge | *Da trovar pace o loco*» (120-121). Qui, come nel *Consalvo*, la preposizione introduce un'infinitiva, dotando il verso di *rejet* di una maggior autonomia intonativa e dunque depotenziando la figura.

[14] *Avverbio / aggettivo; avverbio / altro avverbiale*. Anche la collocazione in versi distinti di avverbio modificatore e aggettivo o altro avverbiale modificato è particolarmente inconsueta nella tradizione lirica⁵⁴. Sono perciò estremamente significative le sei occorrenze, tre per tipo, cinque delle quali rinvenibili nell'ultima sezione della raccolta leopardiana: «e molto | *Più che virili*» (*Aspasia*, 56-57); «e molto | *Prima che* incontro alla festosa fronte» (*Sopra un basso rilievo*, 33-34); «tanto | *Meno inferma* dell'uom» (*Ginestra*, 314-315); «Ma novo e quasi | *Divin consiglio* ritrovàr gli eccelsi» (*Palinodia*, 197-198); «Assai | *fortunato*» (*Consalvo*, 101-102). La sesta si trova nel *Pepoli*, dove però la duplicazione dell'aggettivo e l'anafora della *o* disgiuntiva rendono meno intenso l'*enjambement*: «in quanto | *O gioconde o moleste* opre dispensi» (*Pepoli*, 4-5). Fra le mie schede sette e ottocentesche trovo solo: «assai | *migliori* in ciò dell'uom» (Monti, *Chigi*, 87-88).

⁵² È costruzione ben attestata in Dante e Petrarca (cfr. Soldani 2009, p. 120), ma che non compare particolarmente in seguito (ha un certo peso però nel *Canzoniere* di Lorenzo de' Medici, cfr. Bellomo 2016, p. 117). Un'occorrenza isolata si ritrova nelle ottave di Monti, cfr. Facini 2013, pp. 168-69.

⁵³ Cfr. Soldani 2009, p. 120. Qualche caso però in *Trionfi* e *Commedia*, nella lirica quattrocentesca (per cui cfr. Bellomo 2016, p. 117) e nella *Pulcella* di Monti (cfr. Facini 2013, pp. 168-69).

⁵⁴ Singole occorrenze in Dante e Petrarca, «molto raro» negli sciolti cinquecenteschi (cfr. Soldani 1999, p. 313 e 2009, p. 135); manca nel *corpus* quattrocentesco esaminato in Bellomo 2016.

[15] *Dimostrativo / relativo*. Il legame tra pronomi dimostrativo e relativo è piuttosto coeso, avendo quest'ultimo in tale contesto sempre funzione marcatamente restrittiva. La loro dislocazione in versi distinti può così essere rubricata fra le inarcature, nonostante a rigore non venga scisso alcun nesso interno alla frase semplice. L'autonomia sintattica dell'elemento in *rejet* ne rende però abbastanza blandi gli effetti. Nonostante ciò la figura non sembra avere particolare diffusione dopo Dante e Petrarca⁵⁵, come conferma anche lo spoglio del *corpus* sette e ottocentesco. Non trovo che una manciata di occorrenze (Monti *Congresso Leone*, 67-68; Parini, *Mattino*, 21-22, Manzoni, *Resurrezione*, 6-7, *Cinque maggio*, 98-99, *Imbonati*, 141-142). Il numero di esempi più cospicuo raccolto nei *Canti* dipende probabilmente dalla maggior estensione della schedatura: «Ma non è cosa in terra | Che ti somigli; e s'anco pari alcuna» (*Alla sua donna*, 19-20); «e che la morte è quello | Che di tanta speme oggi m'avanza» (*Ricordanze*, 91-92, cfr. anche 55-56); «Solea danzar la sera intra di quei | Ch'ebbe compagni dell'età più bella» (*Sabato*, 14-15) «Dall'imo petto invidiò colui | Che tra gli spenti ad abitar sen giva» (*Amore e Morte*, 60-61); «ma dà la colpa a quella ! Che veramente è rea, che de' mortali» (*Ginestra*, 123-124), etc.

Un secondo gruppo raccoglie quelle inarcature che interessano sintagmi distinti della medesima frase⁵⁶, fra i quali «non c'è un legame che implichi consecuzione lineare diretta»⁵⁷. Tali figure possono raggiungere un'intensità «media»⁵⁸: poiché è consueto in tali contesti che la costruzione della frase allontani gli elementi *enjambés*, esse si fanno facilmente sintattiche, disperdendo così la propria energia.

[16] *Congiunzione subordinante / resto della frase*. La figura è praticata sporadicamente dai poeti sette e ottocenteschi (cfr. Foscolo *All'amica*, 37-38; *Sepolcri*, 26-27, 230-231; Monti, *Pensieri*, VI, 1-2; Cesarotti, *Fingal* III, 348-349; 397-398; Manzoni, *Imbonati*, 40-41, 130-131) e sembra sfruttata solo un po' più frequentemente nei *Canti*: dodici occorrenze in tutto, di cui nove forse non per caso in testi in endecasillabi sciolti, metro dove tradizionalmente il tipo sembra avere un certo peso⁵⁹. La collocazione in punta di verso della congiunzione subordinativa (o di un avverbio interrogativo con funzione di

⁵⁵ Cfr. Soldani 2009, pp. 121 e 264-65, Bellomo 2016, p. 118.

⁵⁶ Con Afribo 2001, p. 186, si può parlare in questi casi di *enjambement* intrafrastico.

⁵⁷ Queste le parole con cui Soldani 2009, p. 121, ritaglia la categoria.

⁵⁸ Secondo le indicazioni di Menichetti 1993, p. 491.

⁵⁹ La tipologia è diffusa, infatti, negli sciolti didascalici cinquecenteschi (Soldani 1999, p. 313). È impiegata in modo consistente anche dal Dante comico e da Petrarca, ma non sembra avere grande fortuna fra gli altri trecentisti (cfr. Soldani 2009, pp. 121-22, 265, 271), né fra i poeti del secolo successivo, con l'eccezione forse di Giusto De' Conti (cfr. Bellomo 2016, pp. 119-20).

congiunzione, come *quanto*) la rileva intonativamente, suggerendone così una lettura enfatica. In più di un'occasione Leopardi si serve dell'espedito in concomitanza con il secondo membro di un'anafora, in modo da variare la cadenza monotona suggerita dalla figura di ripetizione: «e *quando* esulta | Per l'aere il nembo, e *quando* | Il tuon rapido spingi» (*Bruto* 27-29); «*Quand'*ei m'offriva al guardo umano, e *quando* | Scopriva umani aspetti al guardo mio» (*Vita*, 98-99); «*Ond'*eri usata favellarmi, ed *onde* | Mesto riluce delle stelle il raggio» (*Ricordanze*, 142-143)⁶⁰. Le congiunzioni in questione introducono subordinate relative e temporali, come negli esempi appena visti (ma cfr. anche *Sogno*, 81-82, *Ricordanze*, 87-88, 121-122), ma anche concessive (*quantunque* nella *Palinodia* 105-106, 161-162), complete (Inno *Patriarchi*, 73-74; *Ginestra*, 39-40), le quali provocano effetti di grande coesione fra i versi, tanto più quando sono anticipate rispetto al verbo reggente: «e *quanto* | Agli avi suoi deggia la terra impari» (*Nozze Paolina*, 66-67). Sono del tutto analoghi i casi in cui in posizione di innesco troviamo un avverbio esclamativo e dunque in *rejet* una frase indipendente, come per esempio nel celebre passo di *A Silvia*, dove la figura si accompagna all'artificio retorico della *geminatio*: «La giovinezza. Ah *come*, | *Come* passata sei, | Cara compagna dell'età mia nova, | mia lacrimata speme!»⁶¹ (52-55; cfr. anche *Sogno*, 14-15, *Consalvo*, 133-135, etc.).

Una vera e propria frattura della linea melodica è percepibile solo qualora la frase introdotta dalla congiunzione sia estremamente breve, come si verifica in una sola circostanza («Donde, risposi, e *come* | *Vieni*, o cara beltà? Quanto, deh quanto» *Sogno*, 13-14).

[17] *Soggetto / resto della frase*. La notevole autonomia sintattico-intonativa del sintagma soggetto rende questa inarcatura particolarmente adatta a legare fra loro i versi con grande naturalezza, senza forzare in modo sensibile la prosodia della lingua, e ne fa uno dei procedimenti più frequentemente impiegati in tutta la tradizione poetica⁶². Nei testi sette e ottocenteschi schedati e nei *Canti* in particolare si ha l'impressione che la sua diffusione, pur restando senza dubbio abbondante, non sia altrettanto estesa⁶³. Il fatto è che nelle opere in questione, la costruzione molto spesso si intreccia con altre

⁶⁰ Interessante che in un primo momento Leopardi avessi posto un *dove* in punta del v.142, poi corretto in *onde* per sottolineare il parallelismo (cfr. l'edizione Peruzzi, citata in bibliografia, alla p. 489).

⁶¹ Cfr. anche in Monti, *Pensieri*, VI, 1-3: «Ah! sconsigliato! ah! forsennato! e *dove*, | *dove* son tratto dal furor di questo | tremendo affetto? In lei sepolto, in lei». Sull'uso tipicamente leopardiano delle *geminatio*es, cfr. Mengaldo 2006, pp. 66-67.

⁶² Soldani 2009, pp. 122-25.

⁶³ Occorrerebbe forse una dose supplementare di dati per mettere meglio a fuoco quest'affermazione, facendo una serie di distinguo in relazione ai diversi autori e i loro vari testi. Per esempio, il tipo parebbe continuare ad avere un'altissima frequenza in *Odi e Inni sacri* di Manzoni, così come nelle *Odi* di Parini, quantomeno nella sezione iniziale della raccolta.

forme di *enjambement*, specialmente di tipo anastrofico (su cui cfr. *infra*), volti a stringere e compattare maggiormente la linea melodica⁶⁴.

Soffermiamoci, innanzitutto, sui casi in cui soggetto e verbo sono contigui, che nella raccolta leopardiana hanno spazio considerevole soprattutto nei primi e negli ultimi componimenti. A differenza di quanto accade negli altri autori, precedenti⁶⁵ e coevi, in Leopardi non è così comune che il soggetto occupi interamente il verso di innesco: «*Qual fallo mai, qual sì nefando eccesso | Macchiommi anzi il natale, onde sì torvo*» (*Saffo*, 37-38); «*La madre e il genitore | Il prende a consolar dell'esser nato*» (*Canto Notturmo*, 43-44, anche *Passero*, 33-34; vedi invece Foscolo, III, 5-6, 11-12, *Sepolcri*, 222-223; Monti, *Chigi*, 86-87, *Per l'onomastico*, 24-25; Parini, *Innesto*, 53-54, 163-164; Cesarotti, *Fingal*, VI, 11-12, Manzoni, *Imbonati*, 101-102, *Cinque maggio*, 59-60, etc.)⁶⁶. Più spesso viene a trovarsi nel secondo emistichio. In alcuni casi costituisce il primo elemento di una subordinata che segue la reggente e risulta dunque «legato a ciò che precede da tiranti sintattici che ne controbilanciano l'esposizione cataforica» (Soldani 2009, p. 123): «Ch'han principio d'allor che *il labbro infante | Preme* il tenero sen che vita instilla» (*Palinodia*, 184-185); «Ben ch'io sappia che *obblío | Preme* chi troppo all'età propria increbbe» (*Ginestra*, 68-69; cfr. anche *Angelo Mai*, 144-146). Ma nel complesso la soluzione più ricorrente è che il soggetto apra una frase indipendente, talvolta dopo congiunzione coordinante, tal altra dopo punto fermo, secondo una strategia che sembra avere qualche peso fra le opere spogliate solo in *Sepolcri* (197-198, 233-234, etc.) e *Ossian* (22-23, 48-49, 103-104, etc.): «Li cacciammo: or che resta? or poi che *il verde | È spogliato* alle cose? Il certo e solo» (*Angelo Mai*, 118-119; anche 124-125); «Giaccian le membra mie, *nè spirto o senso | Più le commova*, e lor quiete antica | Co' silenzi del loco si confonda» (*Vita solitaria*, 36-38); «La capra, e città nove | Sorgon dall'altra banda, a cui sgabello» (*Ginestra*, 227-228; cfr. anche *Consalvo*, 82-83; *Pensiero dominante*, 76-77, etc.). Come si può notare, tendenzialmente il sintagma verbale non copre l'intero secondo verso (a meno che questo non sia un settenario)⁶⁷, e non di rado l'inarcatura viene a trovare in

⁶⁴ Risponde naturalmente ad una medesima esigenza la prassi di inarcare il sintagma soggetto, riscontrabile non di rado nei *Canti*, specialmente nelle *Canzoni* («anzi che *l'empio letto | Del tiranno m'accoglia*» *Nozze Paolina*, 87-88; «e *l'atro | Bosco* mormorerà fra le alte mura» *Vincitore*, 45-46, etc.). Casi di questo genere rientrano fra quelli esaminati a [1], [3] etc. e li menzionerò solo di sfuggita in questa sede.

⁶⁵ Cfr. Soldani 2009, p. 122, Bellomo 2016, pp. 120-21.

⁶⁶ Si veda anche un passo in cui il soggetto deborda nel verso successivo, rendendo ancora meno duro il trapasso del confine metrico: «*Seggiole, canapè, sgabelli e mense, | Letti, ed ogni altro arnese, adoreranno...*» (*Palinodia*, 117-118).

⁶⁷ Vedi: «In eterno perimmo? e *il nostro scorno | Non ha verun confine?*» (*Monumento*, 188-189). Ma cfr. anche: «Oh misero Torquato! *il dolce canto | Non valse a consolarti o a sciorre il gelo*» (*Angelo Mai*, 124-125), con duplicazione del verbo a saturare l'endecasillabo.

contesti dominati dalla paratassi che ne sprigionano le potenzialità frantumanti. Ciò si verifica specialmente nelle *Canzoni*, ma il caso più estremo si trova nelle *Ricordanze*, dove abbiamo in *rejet* un verbo bisillabico, seguito da pausa: «Scolorarmi? Altro tempo. *I giorni tuoi* | *Furo*, mio dolce amor. Passasti. Ad altri | Il passar per la terra oggi è sortito, | E l'abitar questi odorati colli» (148-151). Come si vede, seguono altri due procedimenti con effetti di notevole spezzatura intonativa (l'una per la brevità del complemento indiretto in innesco, l'altro per la carica anaforica che comporta un certo uso dell'epifrasi, cfr. [45]). Il passo è molto interessante perché introduce, quasi improvvisamente, dopo una serie di ampie campate periodali, un andamento rotto e paratattico e lo fa proprio nel momento in cui si dice nel modo più diretto e secco la morte di Nerina, come se, a questa desolata constatazione, per un attimo il canto tacesse, la musica venisse meno. La tecnica in qualche misura sembra preludere a quella che verrà adottata in *A se stesso*, anche per una sorta di congruenza tematica (morte della donna amata-definitivo disinganno).

È degno di rilievo anche il modo in cui la figura è sfruttata nei primi versi della *Quiete*: «Ecco il sereno | *Rompe là da ponente*, alla montagna» (4-5). La formula “ecco più sostantivo” può essere interpretata in un primo momento come frase nominale e ciò rende meno prevedibile la presenza di una predicazione al verso successivo. Si genera così un surplus di cataforicità e un più accentuato effetto di staccato tra i versi, perfettamente funzionale alla descrizione impressionistica e per frammenti del paesaggio che caratterizza la prima strofa della canzone libera⁶⁸.

La variante sintattica e più blanda dell'*enjambement*, con soggetto e verbo non a contatto, è comune in tutto il *corpus* sette e primo ottocentesco; nei *Canti* abbonda in particolare fra i pisano-recanatesi (oltre la metà delle schede raccolte), mentre risulta certamente più raro nelle *Canzoni*. L'elemento divaricante è in genere un complemento: «Pene tu spargi a larga mano; il *duolo* | Spontaneo *sorge* e di piacer, quel tanto» (*Quiete*, 47-48); «il *mondo* | La destra soccorrevole *gli porge*» (*Ricordanze*, 126-127); «E il seno, onde *la gente* | Visibilmente di pallor *si tinse*» (*Sopra il ritratto*, 16-17; cfr. anche *Vita solitaria*, 37-38, citato sopra, *Palinodia*, 75-76; Foscolo, *A Luigia Pallavicini*, 31-32; *Sepolcri*, 39-40, 222-223, etc.; Monti, *Per l'onomastico*, 24-25, Parini, *Innesto*, 115-116, *Laurea*, 19-20, etc.). Oppure può trattarsi di una o più frasi incidentali, con ulteriore affievolirsi dell'intensità della figura e per lo più con dilatazione del giro sintattico oltre la coppia di versi: «*Tu* pria che l'erbe inaridisse il verno, | Da chiuso morbo combattuta e vinta, |

⁶⁸ Qualcosa di analogo si verifica in «Ai rischi. Ah ah, ma conosciuto *il mondo* | *Non cresce*, anzi si scema, e assai più vasto» (*Angelo Mai*, 88-89), dove in prima istanza *il mondo* può essere considerato come oggetto espresso della participiale *conosciuto*.

Perivi, o tenerella. E non vedevi» (*A Silvia*, 40-42); «Parve lassù, se *il giovane stato*, | Dove ogni ben di mille pene è frutto, | *Durasse* tutto della vita il corso» (*Tramonto*, 36-38); «*Uom di povero stato e membra inferme* | Che sia dell'alma generoso ed alto, | *Non chiama* sè nè stima | Ricco d'or nè gagliardo» (*Ginestra*, 87-90, con inarcatura verbo / predicativo a seguire⁶⁹; vedi anche Foscolo, *Sepolcri*, 258-260, Monti, *Chigi*, 132-134; Manzoni, 3, 80-82).

Osservo, infine, che in talune rare occasioni il procedimento inarcante può allargarsi al di là del distico anche grazie alla moltiplicazione dei sintagmi soggetto; tendenzialmente questi vengono a loro volta spezzati dal taglio versale, al fine di variare melodicamente l'andamento altrimenti troppo monotono dell'enumerazione⁷⁰. Le espansioni più notevoli si hanno nei fiorentini e napoletani; si veda, per esempio, il passo seguente tratto dalla *Ginestra*, dove l'artificio, dinamizzando il dettato, mima l'incessante e sfiancante susseguirsi di eventi naturali che minacciano la vita dell'uomo: «A popoli che *un'onda* | *Di mar commosso, un fiato* | *D'aura maligna, un sotterraneo crollo* | *Distrugge* sì, che avanza | A gran pena di lor la rimembranza» (*Ginestra*, 106-110)⁷¹.

[18] *Pronome / resto della frase*. Considero insieme tutte le inarcature determinate dalla collocazione in punta di verso di un pronome che dia avvio ad una nuova frase, prescindendo dalla funzione sintattica che questo riveste e dalla sua tipologia morfologica. Il materiale raccolto non è abbondante⁷². Trovo solo una manciata di esempi nelle prime tre fasi della poesia leopardiana: «Morta non mi pareva, ma trista, e *quale* | Degl'infelici è la sembianza. Al capo» (*Sogno*, 9-10, cfr. 16-17 *questo*); «Vergine luna, *tale* | È la vita mortale» *Canto notturno*, 37-38, e 57-58, etc.). Si rinviene qualcosa di più negli

⁶⁹ L'esempio citato della *Ginestra* mostra come non sempre la frase si chiuda nel verso in cui compare il verbo, ma talvolta uno o più complementi possano scivolare al successivo. L'eventualità comunque è piuttosto rara: cfr. *Angelo Mai*, 66-68: «E le tue dolci corde | Susurravano ancora | Dal tocco di tua destra», anche *Monumento*, 23-26.

⁷⁰ Ma vedi anche *All'Italia*, 31-33, in cui ciò non accade: «Chi ti tradi? *qual arte o qual fatica* | *O qual tanta possanza* | Valse a spogliarti il manto e l'auree bende?». Non per caso la citazione appartiene alla prima delle canzoni leopardiane, dove la tecnica dell'*enjambement* non è ancora evoluta come sarà a partire dal *Mai*. Vedi anche: «*Una fulgida chioma al vento sparsa, | un dolce sguardo ed un più dolce accento, | un sorriso, un sospir dunque potero* | non preveduto suscitarmi in seno | tanto incendio d'affetti e tanta guerra?» Monti, *Chigi* 124-128.

⁷¹ Cfr. anche *Amore e Morte*, 62-68, e soprattutto *Sopra il ritratto*, 7-17, dove vengono messi in serie sei soggetti, ciascuno modificato da una relativa a sua variamente inarcata. Vedi pure nelle *Canzoni*: «e le *assonnate* | *Menti, e le voglie indegne*, | E di nervi e di polpe | Scemo il valor natio, *son vostre colpe?*» (Nozze *Paolina*, 42-45).

⁷² Il tipo ha un certo peso in Petrarca, ma in genere sembra sfruttato con parsimonia nella tradizione lirica (cfr. Soldani 2009, pp. 125 e 256; Bellomo 2016, pp. 123-24) ed è raro anche negli sciolti cinquecenteschi (Soldani 1999, p. 313).

ultimi *Canti*, dove per altro si situano anche i casi più notevoli, con pronomi monosillabici in innesco: «a *cui* | Straniera man le labbra oggi fra poco | Eternamente chiuderà» (*Consalvo*, 54-56; «Non *io* | Con tal vergogna scenderò sotterra» (*Ginestra*, 63-64 e 171-174, *a cui*); e con interposizione di una gerundiva: «dov'io, | Sott'altra luce che l'usata errando, | Il mio terreno stato | E tutto quanto il ver pongo in obbligo!» (*Pensiero dominante*, 103-106). Ma cfr. anche in *Primo amore*, 77-78 (*per cui*) e *Pepoli*, 145-146 (*a cui*). Presso gli altri autori sporadiche occorrenze, non casualmente in testi in endecasillabi sciolti (ma in Monti anche in una canzone libera), dove la difficoltà di attrarre in rima pronomi come *io* e *cui* non sussiste: Foscolo, *Sepolcri* 145-146 (*a noi*); Monti *Per l'onomastico*, 40-41 (*in cui*); *Pensieri* II, 19-20 (*a cui*); Cesarotti, *Fingal*, VI, 162-163 (*a cui*), 253-254 (*quanti*); Alfieri, *Saul*, II, I, 30-31 (*io*).

[19] *Verbo / complementi*. La centralità del verbo all'interno della frase e la rilevante autonomia intonativa che ne consegue comportano che la sua collocazione entro un verso differente da quello in cui si trovano i suoi argomenti si produca facilmente senza forti scompensi melodici. Mi concentro qui sui casi in cui fra gli elementi dislocati in riporto c'è un complemento nucleare, il cui legame più stretto con il verbo determina il maggior rilievo dell'inarcatura. Come prevedibile, il materiale raccolto è abbondante. Vediamo un po' schematicamente quali declinazioni assume di norma la figura.

a) Nei *Canti* accade spesso che il verbo, eventualmente preceduto dal soggetto e/o da un avverbio o congiunzione, si situi nel secondo emistichio del primo verso, mentre il complemento, spesso l'oggetto, si estenda sino alla cesura: «Nè rossor più nè invidia; ozio *circonda* | *I monumenti vostri*; e di viltade» (*Angelo Mai*, 43-44); «Internamente? Obblivione *ingombra* | *I tuoi pensieri*, e gli avvolge il sonno» (*Sogno*, 21-22); «Quella adorai gran tempo; e sì *mi piacque* | *Sua celeste beltà*, ch'io, per insino» (*Aspasia*, 80-81). Questo tradizionale schema “da mezzo a mezzo” è utilizzato con la stessa insistenza dagli altri poeti specialmente nei testi in endecasillabi sciolti (Monti, *Pensieri*, IV, 7-8; Parini, *Mattino*, 70-71, 108-109; *Fingal*, 178-179, 184-185; Manzoni, *Imbonati*, 49-50, 77-78, etc.).

b) Verso di innesco o verso di riporto, specie se settenari, possono essere privi di stacchi sintattici, con effetti di grande distensione e fluidità specie nel secondo caso: «E libertade *avvampa* | *Gli obbliviosi petti*; e nella doma» (*Nozze Paolina*, 99-100); «Bennato ingegno, or quando altrui *non cale* | *De' nostri alti parenti*» (*Angelo Mai*, 46-47); «Non tardar più, *t'inchina* | *A disusati preghi*» (*Amore e Morte*, 104-105; e cfr. pure Monti, *Chigi*, 110-111, Parini, *Innesto*, 19-20, 183-184, Cesarotti, *Fingal*, 516-517, Manzoni, *Imbonati*, 47-48). Si tratta di soluzioni praticate con particolare frequenza soprattutto nei pisano-recanatesi: «Canti, e così *trapassi* | *Dell'anno e di tua vita il più bel fiore*» (*Passero*, 15-16; cfr. anche *Canto notturno*, 69-70; *Sa-*

bato, 3-4); e con endecasillabo accavallato: «E non *vederi* | *Il fior degli anni tuoi*» (*A Silvia*, 42-43).

c) In genere, invece, è abbastanza raro che la frase avvolga integralmente una coppia di versi (tranne che negli *Inni sacri* manzoniani, in conseguenza anche alla ridotta misura versale: *Resurrezione*, 18-19, *Pentecoste*, 62-63, 134-135, etc.). Si veda comunque qualche caso in alcune canzoni libere leopardiane, che mostra bene come la mossa conferisca grande naturalezza al dettato «Quando beltà *splendea* | *Negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi*» (*A Silvia*, 3-4, anche 26-27); «Che reina bellezza si *dispiega* | *Nelle membra e nel volto*» (*Sopra un basso rilievo*, 29-30; cfr. anche Parini, *Innesto*, 19-20).

d) I casi di innesco o di riporto molto breve e immediatamente preceduto o seguito da pausa sono comunque sporadici; conseguono in genere ad un netto taglio sintattico di un settenario, come per esempio in: «Spiace agli Dei chi violento irrompe | Nel Tartaro. Non fora» (*Bruto*, 46-47)⁷³; «Paghi viviamo, e scorti | Da mediocrità: sceso il sapiente» (*Angelo Mai*, 172-173); ma vedi anche: «E un *fastidio m'ingombra* | *La mente*, ed uno spron quasi mi punge» (*Canto notturno*, 118-119, dove l'*enjambement* favorisce anche la rima con *ombra* al v. 117).

e) Naturalmente può accadere anche che verbo e oggetto siano allontanati dall'inserzione di uno o più elementi, per lo più circostanziali. Ciò porta talvolta il verbo a scivolare indietro sino all'attacco del primo verso, con fortissima attenuazione dell'inarcatura e quasi annullamento del suo impatto («*Lamentai* co' silenzi e con la notte | *Il fuggitivo spirito*, ed a me stesso» *Ricordanze*, 116-117; fra gli autori schedati la soluzione pare molto sfruttata soprattutto dal Manzoni degli *Inni Sacri*: «*Manda* alle ascose vergini | *Le pure gioie ascose*» *Pentecoste*, 136-137; anche 144-145; *Risurrezione*, 18-19). Più spesso è il complemento nucleare a slittare verso sinistra: «quando *s'aspetta* | *Bramosamente il dì festivo*, or poscia» (*Sera*, 40-41; vedi anche *Consalvo*, 36-37). In alcune occasioni, ma non con grande frequenza, raggiunge la clausola: «Dell'artigian, che *riede* a tarda notte | Dopo i sollazzi, *al suo povero ostello*» (*Sera*, 26-27; anche *Sabato*, 6-7); o addirittura si spinge sino al verso c: «E l'erbaiuol *rinnova* | Di sentiero in sentiero | *Il grido giornaliero*» (*Quiete*, 16-18). Solo negli ultimi *Canti* qualche isolato caso con intrusione di subordinata: «E *contraddir voleva*, | Dissimulando l'appressar del fato, | *Al moribondo*» (*Consalvo*, 39-41); «Ed ancor *tornerei*, | Così qual son de' nostri mali esperto, | *Verso un tal segno...*» (*Pensiero dominante*, 92-94).

f) Noto, in chiusura, che la figura può distendersi lungo più versi tramite la moltiplicazione del complemento oggetto, ma finisce in genere per intrecciarsi anche altre tipologie di inarcature, come accade per il costruito speculare con serializzazione del soggetto, visto a [17]: «ov'io *rimembro e piagno*

⁷³ La forte spezzatura provocata dall'*enjambement* è per altro frutto di una correzione.

l' *I perduti desiri, e la perduta l' Speme de' giorni miei*» (*Alla sua donna*, 38-40). Un'eccezione in *A Silvia*, dove la strategia enumerativa neutralizza ogni frizione fra metro e sintassi: «Mirava il ciel sereno, l' *Le vie dorate e gli orti, l' E quinci il mar da lungi, e quindi il monte*» (23-25)⁷⁴.

[20] *Verbo / soggetto* (con verbi passivi, inaccusativi e sim.). In determinate condizioni la posizione post verbale del soggetto è perfettamente normale e stilisticamente non marcata⁷⁵, e l'*enjambement* che ne prevede la collocazione in riporto è perfettamente equiparabile al precedente. Ed infatti le due tipologie non differiscono nemmeno per quel che le modalità realizzative. Mi limito perciò ad una parca esemplificazione, che mostra nuovamente la tendenza leopardiana a dislocare i confini frasali al centro del verso: «A questo secol morto, al quale *incombe l' Tanta nebbia di tedio?* E come or vieni» (*Angelo Mai*, 4-5); «E quasi orma non lascia. *Ecco è fuggito l' Il dì festivo*, ed al festivo il giorno» (*Sera*, 30-31), «Per la greggia ch'ho appresso: *e intanto vola l' Il caro tempo giovanil; più caro*» (*Ricordanze*, 43-44). Vale la pena segnalare la presenza nella *Ginestra* di soggetti bisillabici, che non permettono un'immediata armonizzazione della linea melodica: «Al vento, alla tempesta, e quando *avvampa l' L'ora*, e quando poi gela,» (25-27) «Cui di lontan *fa specchio l' Il mare*, e tutto di scintille in giro» (165-166).

[21] *Copula / complemento predicativo*. Il nesso fra copula e complemento predicativo è più coeso di quello fra verbo e complemento: l'*enjambement* che lo spezza ha dunque maggiore intensità e per questo risulta assai poco frequentato nella tradizione poetica⁷⁶. Ciò vale anche per Settecento e primo Ottocento, dove la figura occorre raramente e sempre nella sua variante debole, che prevede l'intromissione di un terzo elemento a separare anche sintatticamente verbo e predicativo. Per lo più si tratta di un avverbio o di una congiunzione: «questi *erano un tempo l' gli eloquenti maestri*» (Monti, *Chigi*, 97-96; anche Cesarotti, *Fingal*, 407-408); o del soggetto posposto: «che *sia l' Saggezza e libertà solo un affetto*» (Monti, *Congresso Lione*, 96-97)⁷⁷.

Decisamente degne di nota sono perciò i quattro casi rintracciati nei *Canti*,

⁷⁴ Cfr. anche: «Attendi, Italia, attendi. Io *reggio*, o parmi, l' *Un fluttuar di fanti e di cavalli, l' E fumo e polve, e luccicar di spade*» (*All'Italia*, 45-47).

⁷⁵ Quando il soggetto è rematico o in frasi con verbi o strutture inaccusative «nelle quali il soggetto mostra proprietà tipiche degli oggetti, la cui posizione non marcata è post verbale» (GGIC II, I.1.1., p. 123), ma anche talvolta nelle frasi interrogative (per esempio qualora la parola interrogativa non abbia funzione di soggetto, GGIC II, I.1.2., pp. 125-29).

⁷⁶ Cfr. Soldani 2009, p. 132; Bellomo 2016, p. 129.

⁷⁷ Ma vedi anche con inversione interna al sintagma nominale del genitivo rispetto al sostantivo reggente: «Ma, che pur tanto necessario, *sei l' Dello egregio compor parte integrante*» (Alfieri, 249, 3-4).

in componimenti appartenenti ai due estremi cronologici della produzione leopardiana: due nelle *Canzoni* («Vittorio mio, questa per te non era | *Età nè suolo*. Altri anni ed altro seggio» *Angelo Mai*, 169-170; «E teco la mortal vita saria | *Simile* a quella che nel cielo india» *Alla sua donna*, 32-33), uno in *Odi Melisso* (datato 1819: «A dar di colpo in mezzo al prato; ed era | *Grande* quanto una secchia, e di scintille» 9-10) e l'ultimo nel *Tramonto della luna* («ove fosse | *Incolume* il desio, la speme estinta» 47-48). Registro sempre fra le *Canzoni* anche due occorrenze del tipo con divaricazione fra copula e predicativo, l'una causata dall'intromissione del soggetto, l'altra da quella addirittura di una frase indipendente: «a lui pur *fora* | Questo viver *beato*» (*Alla sua donna*, 26-27); «Fu certo, *fu* (nè d'error vano e d'ombra | L'aonio canto e della fama il grido | Pasce l'avida plebe) *amica* un tempo» (*Inno Patriarchi*, 87-89).

[22] *Verbo / complemento predicativo*. La figura è dotata di una certa energia quando il predicativo dislocato in riporto è argomentale e in misura lievemente inferiore quando è accessorio, specie naturalmente se il verbo gli è contiguo. In queste condizioni l'*enjambement* appare piuttosto raro in tutto il *corpus*: nei *Canti* significativamente ricorre più di una volta in *Ricordanze* («che *non mi tiene* | *Maggior di se*, ma perchè tale estima» 34-35, cfr. anche 72-73) e *Ginestra* («Non chiama se nè *stima* | *Ricco d'or nè gagliardo*» 82-83), in un'occasione in un contesto abbastanza frammento sintatticamente e con predicativo monosillabico («Che il fe palese: e, fuggitivo, *appelli* | *Vil* chi lui segue, e solo» 82-83). Per qualche esempio nelle altre opere, cfr. Foscolo, *Sepolcri*, 52-53; Parini, *Mattino*, 194-195; Manzoni, *Cinque maggio*, 93-94; Alfieri, II 7, 5-6.

Se il predicativo è utilizzato «in funzione extranucleare» e può dunque «essere parafrasato con proposizioni extranucleari» di vario tipo, l'inarcatura che lo separa dal verbo passa pressoché inavvertita, in tali condizioni, infatti, esso risulta «sempre separato dal resto della frase da una pausa intonativa»⁷⁸. Al contrario di quanto accade in Petrarca e nella tradizione che a lui fa capo, non sembra però essere molto più frequente in nessuno degli autori (con l'eccezione forse di Cesarotti: *Fingal*, 76-77; 147-148, etc.), che evidentemente preferiscono connessioni intersversali più salde. Si noti, per altro, che Leopardi impiega spesso la soluzione in versi che presentano rime ravvicinate, quasi che sentisse di dover supplire con un legame di tipo fonico alla labilità del nesso sintattico: «Questo di sette è il più gradito giorno, | *Pien di speme e di gioia* | Diman tristezza e *noia*» (*Sabato*, 38-40); «E di vano piacer la vana *spene*, | Allato a quella gioia, | Gioia celeste che da te mi *viene*!» (*Pensiero dominante*, 26-28); «Gode il fanciullo *Amore* | accompagnar sovente | *E sor-*

⁷⁸ GGIC II, III. 3.3, pp. 208-9

volano insiem la via mortale, | Primi conforti d'ogni saggio core» (*Amore e Morte*, 13-16)⁷⁹. Qualche caso presso gli altri autori: Parini, *Innesto*, 57-58; *Mattino*, 114-115; Alfieri, I 14, 3-4; Foscolo, *Sepolcri*, 10-12; Monti, *Congresso Udine*, 38-39 e 78-79, etc.

[23] *Verbo / avverbio*. L'*enjambement* può avere un certo impatto qualora l'avverbio sia di predicato e non di frase, in virtù della «speciale relazione di contiguità, in certi casi obbligatoria, che di norma associa i due elementi»⁸⁰. Si tratta di una tipologia decisamente rara nella tradizione (tranne che in Petrarca), che nel *corpus* spogliato si ritrova sporadicamente ed esclusivamente in testi in endecasillabi sciolti (con le due eccezioni leopardiane che si diranno sotto): «L'udì tranquillo, ed *avviassi* al bosco | *Spregiatamente*: i suoi guerrier possenti» (Cesarotti, *Fingal*, III, 104-105); «Quella città, dove *sarem compagni* | *Eternamente*. Ora colei, cui figlio» (Manzoni, *Imbonati*, 223-224)⁸¹. Anche nei *Canti* il costruito è impiegato per lo più in testi appartenenti al metro (due casi nel *Sogno*, 21-22 e 23-24, uno in *Odi Melisso*, 11-12, nelle *Ricordanze*, cfr. *infra*, nel *Consalvo*, 30-31), ma largamente solo nella *Palinodia* (ben sette casi): «E *meditando* sovra i larghi fogli | *Profondamente*, del mio grave, antico» 34-36; «*la cui ragion gli è chiusa* | *Eternamente*, il mortal seme accorre» (*Palinodia*, 166-167), «*a perir fatto* | *Irreparabilmente*: indi una forza» (175-176), etc. Occorre però anche nelle terzine del *Primo amore* (65-66) e in due canzoni libere: una in *A se stesso*, dove per altro svolge una funzione architettonica ben precisa⁸², e due nella *Ginestra*: «Che un punto a petto a lor *son terra e mare* | *Veracemente*; a cui» (170-171)⁸³; «Lascia parer senza vergogna, e *noma* | Parlando, *apertamente*, e di sue cose» (95-96). Come si deduce dall'esemplificazione, tendenzialmente gli avverbi collocati in riporto sono ampi polisillabi, dotati dunque di forte autonomia prosodica. Il procedimento sembra imprimere così ai versi coinvolti un andamento non tanto rotto, quanto cadente, sfilacciato, che probabilmente, stante quanto si è detto sulla distribuzione del tipo, è sentito come più adatto a testi non lirici in senso stretto. È decisamente più raro trovare elementi bisillabici in *rejet* e dunque fratture più nette, come accade per esempio in *Ricordanze*, 65-67 («al fianco | *M'era*, parlando, il mio possente errore |

⁷⁹ Meno significativo che questo accada anche in una canzone, in presenza di schema metrico fisso e predeterminato: «Sempre vivete, o care arti divine, | Conforto a nostra sventurata gente | fra l'itale ruine | gli alti pregi a celebrare intente» (*Monumento*, 65-68).

⁸⁰ Soldani 2009, p. 134; GCIC, II. VII. 3)

⁸¹ Ma Facini 2013, pp. 178-79, ne rileva qualche caso anche nelle ottave di Monti.

⁸² L'*enjambement* ai vv. 11-12 riprende parallelisticamente quello «avverbio/verbo» dei vv. 6-7, suggerendo un scansione in tre parti del testo.

⁸³ Cfr. «Di tanto amor, che *mi pareva vederli* | *Veracemente*, e ragionar con loro» (Manzoni, *Imbonati*, 156-57).

Sempre, ov'io fossi. In queste sale antiche») o nella solita *Palinodia*, dove la figura è inserita in una struttura parallelistica che in qualche misura ricompatta i due elementi e induce ad una lettura unitaria («Quel che ieri schernì, prosteso *adora* | *Oggi*, e domani abatterà, per girne» 214-215)⁸⁴.

[24] *Avverbio / verbo*. L'isolamento in innesco di un avverbio che va a modificare l'intera frase è invece soluzione decisamente più frequente, attestata presso tutti gli autori schedati⁸⁵. L'intensità della figura è naturalmente maggiore se la pausa sintattica che precede l'avverbio cade oltre la cesura, soluzione che sembra prediletta nella poesia sette e ottocentesca (Foscolo, *Sepolcri*, 31-32, 86-87; Monti, *Chigi*, 58-59, 92-94, Parini, *Mattino*, 77-78, Manzoni, *Imbonati*, 233-238, etc.) e che si verifica anche nei *Canti* specie, ma non esclusivamente nell'ultima sezione: «Posa per sempre. *Assai* | Palpitasti. Non val cosa nessuna» (*A se stesso*, 6-7); «Dove tu siedì, o fior gentile, e *quasi* | I danni altrui commiserando, al cielo» (*Ginestra*, 34-35, e 248-249), ma vedi anche: «Brando cingeva al caro lato, e *poi* | Spandea le negre chiome» (*Nozze Paolina*, 71-73); «In ripensar che più non vivi, e *mai* | Non avverrà ch'io ti ritrovi al mondo» (*Sogno*, 45-46).

In genere, però, Leopardi preferisce indebolire l'inarcatura, introducendo fra avverbio e verbo un inserto: «Ahi pentirommi, e *spesso*, | Ma sconsolato, *volgerommi* indietro» (*Passero*, 58-59); «Non desta ancora ovver benigna; e *quasi* | (inusitata meraviglia!) il mondo | La destra soccorrevole *gli porge*» (*Ricordanze*, 125-127); oppure facendo coincidere lo stacco sintattico con la cesura: «Morte chiamai più volte, e *lungamente* | Mi sedetti colà su la fontana» (*Ricordanze*, 106-107); «L'uno e l'altro il sostiene, e *via pur sempre* | Con atti e con parole | Studiassi fargli core» (*Canto notturno*, 46-48; anche *Vita*, 52-53)⁸⁶. Ha un certo peso la variante “congiunzione-avverbio | verbo”: «Quel che prometti allor? *perchè di tanto* | Inganni i figli tuoi?» (*A Silvia*, 38-39); «Ch'io mi tenga in cor mio, *sebben di fuori* | A persona giammai non ne fo segno» (*Ricordanze*, 36-37); «*Quando novellamente* | Nasce nel cor profondo | Un amoroso affetto» (*Amore e Morte*, 27-29). Ma al contrario di quanto accade tradizionalmente non sembra frequente il cliché ritmico che prevede la congiunzione tonica sotto accento ribattuto di settima: «Io nel pen-

⁸⁴ Ma anche ulteriormente complicato dall'intreccio con un'epifrasi: «Sempre il buono in tristezza, il vile in festa / Sempre e il ribaldo: incontro all'alme eccelse» (*Palinodia*, 86-87). Vedi qualche esempio negli altri autori: «Custodii, com'io valgo, e tenni viva | Finor. Né ti dirò com'io, nodrito» Manzoni, *Imbonati*, 146-147; «impaziente, torbido, adirato | sempre; a me stesso incresco ognora, e altrui» Alfieri, *Saul*, 41-42.

⁸⁵ Così del resto nella tradizione lirica, cfr. Soldani 2009, p. 135, Bellomo 2016, pp. 130-31.

⁸⁶ Naturalmente questo genere di soluzioni sono rinvenibili anche negli altri autori: «di giovanili strida. Or primamente | odi quali il mattino a te soavi» Parini, *Mattino*, 30-31; «Fingàl di frode, ed avvedutamente | L'arme ritenne; sì sguardar l'un l'altro» Cesarotti, *Fingal*, VI, 64-65; «vìvon le pene: ove per dura prova | già non è bello il rimaner, ma bello» Monti, *Per l'onomastico*, 42-43.

sier mi fingo; *ove per poco* | Il cor non si spaura. E come il vento» (*Infinito*, 7-8)⁸⁷.

[25] *Verbo / infinito e simili*. Pur essendo strettamente connessi, verbo reggente e infinito non appartengono al medesimo dominio frastico e per questo sono dotati di un'autonomia sintattica e intonativa che ne rende agevole la dislocazione entro versi differenti. La figura ha una sua diffusione in tutte le opere schedate, in genere senza però largheggiare (tranne che nei testi di Monti). Basterà riportarne qualche esempio: «a che giammai *non posi* | *Di svegliar* dalle tombe» (*Angelo Mai*, 1-2); «io non *credea* | *Tornare* ancor per uso a contemplarvi» (*Ricordanze*, 1-2); «E mai non *sento* | *Mover* profumo di fiorita spiaggia» (*Aspasia*, 10-11; Foscolo, *Sepolcri*, 62-63); Monti, *Pensieri*, X, 34-35, etc.). In queste condizioni è del tutto normale l'inserimento di uno o più elementi fra verbo e infinito; quasi mai però si hanno divaricazioni davvero degne di nota e la figura tende a non estendersi oltre il distico: «Ed *incomincia* il mondo | Verso lei di lontano *ad atterrarsi*» (*Sopra un basso rilievo*, 31-32); «e un altro istante *mi condanna* il Fato | di questo Sole *a contemplar* l'aspetto» (Monti, *Chigi*, 202-203). Un caso particolare però nella *Palinodia*, dove la potenzialità del costruito è sfruttata per allargare e rilanciare il discorso, mantenendo sempre in tensione la linea melodica: «Nè *vidi* meno | Da Marrocco al Catai, dall'Orse al Nilo, | E da Boston a Goa, *correr* dell'alma | Felicità su l'orme a gara ansando | Regni, imperi e ducati» (28-32)⁸⁸. I versi sembrano guadagnare in coesione e fluidità in presenza di un costruito percettivo, qualora l'oggetto del *verbum sentiendi*, che costituisce anche il soggetto semantico dell'infinitiva, si trovi nel verso di innesco, fungendo da ponte ulteriore fra i due elementi: «Me spesso *rivedrai* solingo e muto | *Errar* pe' boschi e per le verdi rive» (*Vita*, 104-105); «Tosto *vedrete* il cielo | *Imbiancar* novamente, e *sorger* l'alba» (*Tramonto*, 56-57). Naturalmente il legato intonativo si accentua ancora di più, se è anticipato al secondo verso un argomento dell'infinitiva (come a: «O Nerina! e *di te* forse non *odo* | Questi luoghi *parlar*?» *Ricordanze*, 136-137), ma qui si entra nel campo delle inarcature anastrofiche.

[26] *Verbo / complemento circostanziale*. Do conto congiuntamente dei casi in cui il circostanziale si trovi in innesco o in *rejet*, poiché, data la libertà distributiva di questo genere di complemento, la sua anteposizione al verbo

⁸⁷ Cfr. Soldani 2009, p. 135, e Soldani 1999, p. 313, che riporta proprio questo passo leopardiano a riprova della lunga durata dello stilema, frequente negli sciolti cinquecenteschi.

⁸⁸ Presso gli altri autori l'infinito non è mai ritardato oltre il secondo verso, ma può accadere in un numero limitato di casi che l'infinitiva si inarchi a sua volta e che dunque i suoi argomenti scivolino al terzo verso: cfr. Foscolo, *A Luigia Pallavicini*, 79-82, *Sepolcri*, 160-162; Parini, *Mattino*, 179-181; Manzoni, *Adda*, 54-56.

non può essere equiparata ad un'anastrofe. La debolezza dell'inarcatura (siamo al «grado zero»)⁸⁹ va di pari passo tradizionalmente con una notevole diffusione del fenomeno. Colpisce perciò la sua relativa rarità entro tutto il *corpus* schedato, a conferma ancora una volta dello scarso gradimento per le connessioni intersversali meno forti. Si può notare, per altro, che la variante più comune è quella con precessione del complemento, che, mettendo in attesa di una predicazione, conferisce un andamento più chiaramente ascendente ai versi. Riporto qualche esempio tratto dai pisano-recanatesi, sezione dei *Canti* dove il procedimento sembra trovare maggiore spazio: «D'in su i veroni del paterno ostello | Porgea gli orecchi al suon della tua voce» (*A Silvia*, 19-20); «Quando fanciullo, nella buia stanza, | Per assidui terrori io vigilava» (*Ricordanze*, 53-54; cfr. pure Foscolo XII, 7-8; Monti, *Chigi*, 55-56, *Pensieri d'amore*, II, 6-7; Parini, *Recita*, 33-34, etc.); ma si veda anche nei fiorentini uno dei rari casi in cui il circostanziale subisca moltiplicazione e il procedimento investa più versi: «Bella qual sogno, | Angelica sembianza, | Nella terrena stanza, | Nell'alte vie dell'universo intero, | Che chiedo io mai, che spero | Altro che gli occhi tuoi veder più vago?» (*Pensiero dominante*, 141-146; nei primi due predicativo extra-nucleare; cfr. pure *Ginestra*, 158-160). In genere, comunque, la moltiplicazione comporta come altrove l'intreccio con altre inarcature: «Alfin per entro il fumo | De' sigari onorato, al romorio | De' crepitanti pasticcini, al grido | Militar, di gelati e di bevande | Ordinator, fra le percosse tazze | E i branditi cucchiari, viva rifulse...» (*Palinodia*, 13-16).

La collocazione in riporto del circostanziale post-verbale produce in genere una linea intonativa meno compatta, che dà l'impressione di ampliarsi per aggiunta. Qualche occorrenza del tipo in testi in endecasillabi sciolti, dall'andamento più discorsivo: «Mille virtùdi oprando in mille guise | Con dotta man» (*Palinodia*, 168-169); «Luce del giorno, e lo spirar: ti perdo | Senza un diletto, inutilmente, in questo | Soggiorno disumano, intra gli affanni» (*Ricordanze*, 55-57; ma seguito da inarcatura determinante / nome); e non per caso più d'una anche nell'*Ossian* («crollan le querce | Al suon delle sue penne» Cesarotti, *Fingal*, 350-351; anche 264-265). La tecnica viene sfruttata anche nella *Ginestra*, con interessanti effetti di staccato («confuse | e infranse e ricoperse | in pochi istanti» 223-225; si veda [33 IV]. per un esempio di come la figura si combina e interagisce con le larghe volute periodiche caratteristiche della canzone).

Da questa prima rassegna emerge già nitidamente la tangenza fra prima e ultima sezione dei *Canti* (specie nei testi successivi a *Pensiero dominante* e *Amore e Morte*), che sembrano incontrarsi, dunque, anche sul terreno della prassi inarcatoria, come in vari altri settori della lingua e dello stile. In queste due zone della raccolta, e non altrove, gli *enjambements* più intensi occorrono

⁸⁹ Soldani 2009, p. 136.

con una frequenza nel complesso superiore alla media della poesia del Sette e Ottocento, e probabilmente a quella dei secoli precedenti (cfr. [1]-[14], ma anche [17], [24]). Al numero molto elevato si associano la grande varietà e la ricercatezza delle soluzioni esperite. Nelle *Canzoni* troviamo tutta una serie di procedimenti di notevole impatto ed estremamente rari nella tradizione lirica ([1], [2], [6], [12], [21]), due dei quali, non sarà fuori luogo notare, sono stigma di Della Casa, autore prodigo di suggestioni metrico-sintattiche per Leopardi⁹⁰, e dunque sicuramente connotati in senso grave (*nome / aggettivo*; *dittologia in enjambement*). Negli ultimi componimenti della silloge e soprattutto negli estremi (specie nella *Ginestra*) questa tendenza sperimentale risulta addirittura accentuata: non solo continuano a venire sfruttate le figure appena elencate (spesso più abbondantemente: su tutte il tipo [1]), ma ne vengono introdotte diverse altre, in genere ancor più marginali e tutte dotate di una forte energia frantumante ([7], [9], [10], [11], [13], [14]). Dunque, nella sua fase terminale il sistema stilistico leopardiano si dilata, forzando i limiti della tradizione e sfuggendo pertanto anche all'orbita dal petrarchismo, cui, pur in modo molto personale, aveva in precedenza fatto riferimento. Un'altra osservazione complementare: in linea di massima gli autori presi in esame cercano di attenuare gli attriti fra metro e sintassi, secondo una consuetudine che è tipica della lirica italiana sin dai suoi esordi. Così Leopardi, che peraltro alle strategie mitiganti più comuni (espansione di innesco e riporto, imbricazione dei sintagmi *enjambés* in giri sintattici ampi e/o anastrofici, etc.) ne affianca una sua peculiare, ovvero la formazione di endecasillabi accavallati ([2], [19])⁹¹. In attacco e ancor di più in coda alla silloge (di nuovo in particolare nella *Ginestra*) capita però che questi strumenti vengano messi da parte, e si hanno dunque anche incarcature con *rejet* brevi e secchi, vettori di un andamento rotto e aspro. Nel complesso, insomma, ci troviamo di fronte a un ampio repertorio di artifici volto ad esasperare la frizione tra metro e sintassi ed a spezzare e rendere più ruvida la linea melodica: sul significato generale dell'operazione varrà la pena ritornare nelle conclusioni.

Tutti questi stilemi sono estranei o quasi negli *Idilli* e nei pisano-recanatesi, concentrandosi quasi esclusivamente in due componimenti, *Vita solitaria* ([2], [9]) e *Ricordanze* ([1], [2], [6], [12]), che presentano più di un punto di contatto con le altre sezioni dei *Canti*, come vedremo anche in seguito. Al centro della silloge troviamo soprattutto i procedimenti inarcanti più comuni (vedi [3], [4], [24], qualche caso del tipo [8]) e nella canzoni libere special-

⁹⁰ Cfr. Colussi 2000, anche Albonico 2010, in particolare pp. 75-82. Non è casuale che tra gli altri autori schedati il tipo 1 (*nome / aggettivo*) abbia un certo peso proprio in Foscolo, grande estimatore del campione della *gravitas* cinquecentesca.

⁹¹ Cfr. Di Girolamo 1976 per uno studio del fenomeno in *Infinito* e *Alla luna*.

mente sembra di poter riscontrare una certa predilezione per quelli di grado più debole, che conferiscono maggior naturalezza allo svolgimento del discorso (vedi [17], [19], [22], [26]). Ovviamente simili modalità di connessione intersversale sono tutt'altro che rare nel *corpus* di testi preso in esame: nel complesso, però, mi è parso di notare, assumono un peso specifico inferiore rispetto a quello che avevano nella poesia dei secoli precedenti (cfr. in particolare [17], [22] e [26]), specularmente all'incremento degli *enjambements* retorici (vettori all'opposto di forte coesione melodica), su cui mi soffermerò nel paragrafo successivo. A quest'altezza cronologica esito, dunque, a bollare come neutri *tout court* questi costrutti e mi chiedo se quanto meno un loro utilizzo insistito non debba essere considerato come indice di una specifica ricerca di *levitas* stilistica (ma su questo ulteriori considerazione al termine del par. 2).

2. *Inarcature con perturbazione dell' "ordo verborum"*

L'accentuarsi del distacco fra lingua della prosa e lingua della poesia nel corso del Settecento, precocemente diagnosticato e accolto con favore in un celebre passo dello *Zibaldone*, si consuma in larga parte sul terreno dell'ordine delle parole⁹². Nei testi in versi, specie di stile grave, figure che perturbano la consecuzione lineare e diretta (come anastrofe e iperbato) acquistano, infatti, uno spazio straordinariamente ampio⁹³. Le teorie filosofiche di matrice sensista, diffusissime all'epoca, forniscono per altro nuove giustificazioni all'impiego di questi artifici tipicamente classicisti (come, più in generale, di ogni soluzione arcaica o latineggiante): i costrutti marcati o inversi vengono riconosciuti come caratteristici delle lingue antiche, e queste, in quanto più vicine al primitivo *langage d'action*, sono giudicate più adatte a forme di comunicazione non eminentemente razionali, ma espressivo-emotive, fondate

⁹² «Ho già detto altrove che non prima del passato secolo e del presente si è formato pienamente e perfezionato il linguaggio (e quindi anche lo stile) poetico italiano (dico il linguaggio e lo stile poetico, non già la poesia)[...] Del resto il linguaggio e lo stile delle poesie di Parini, Alfieri, Monti, Foscolo è molto più propriamente e più perfettamente poetico e distinto dal prosaico, che non è quello di verun altro de' nostri poeti, inclusi nominatamente i più classici e sommi antichi» (*Zib.* 3416-3419). Il processo di isolamento della lingua poetica si attua in parallelo a rinnovamento e ammodernamento di quella prosastica che caratterizza il Settecento, come lo stesso Leopardi sottolinea («il linguaggio prosaico si è diviso esso medesimo dal poetico. Il che propriamente non sarebbe vero; ma e' s'è diviso dall'antico» *Zib. Ibidem*). Sul tema cfr. l'importante Roggia 2013, pp. 19-48 per un inquadramento generale del problema.

⁹³ Cfr. Bozzola 2012, pp. 98-102. Per un'analisi dell'ordine delle parole nella lirica di Parini, cfr. Roggia 2013, in part. pp. 69-90, e più approfonditamente Roggia 2001, anche Berra 1998; nell'*Ossian* di Cesarotti Roggia 2007, pp. 731-33, e 2013, pp. 111-16; nella *Feroniade* di Monti vedi Zucco 2006, nelle traduzioni settecentesche dal francese vedi Zanon 2009.

sui valori dell'immaginazione, come è appunto quella poetica⁹⁴. Da premesse analoghe si muove anche la riflessione leopardiana, che ritorna spesso sul carattere libero e "ardito" della lingua e lo stile degli antichi⁹⁵. Nella sua prospettiva, per essere tale, la poesia deve rifarsi a quei modelli, in modo da riscattare o meglio sublimare i contenuti di tipo filosofico (e dunque antipoe-tici), che la moderna età sentimentale inevitabilmente porta con sé, arginando così il pericolo di un troppo netto scadimento nel prosastico⁹⁶. Nello specifico quel che preme ricordare è il parallelo che Leopardi istituisce tra «uso della pura ragione» e «costruzione regolare» da un lato, e «immaginazione» e «costruzione libera varia ardita e figurata» dall'altro, screditando i primi ed esaltando i secondi (*Zib.* 111). In particolare è piuttosto interessante (e ci tornerò sopra) che l'«arditezza della frase» venga associata al dinamismo⁹⁷, fonte di piacere e grande pregio in uno stile poetico («la forza dello stile poetico [...] in gran parte è tutt'uno con la rapidità» *Zib.* 2043).

Gli stilemi in questione, nelle loro forme meno accusate, si ritrovano in tutti i *Canti*, ma intensificano la loro presenza e tendenzialmente si complicano nelle due zone liminari della raccolta, ovvero *Canzoni* e fiorentino-na-poletani⁹⁸, dove lo stile leopardiano si fa più teso e oratorio, accompagnando e direi rilevando la postura aristocratica assunta dall'io lirico e il suo atteggiamento conflittuale e agonistico nei confronti del reale (che in alcune occasioni è segnatamente la modernità: vedi per esempio le prime canzoni o la

⁹⁴ Si tratta di idee sviluppate a partire dall'empirismo di Locke dall'estetica francese (Du Bos, Batteaux) e dal sensismo di Condillac, che negli ambienti illuministi italiani divennero «patrimonio comune» e sono centrali, per esempio, nel pensiero di Parini, come degli intellettuali legati al *Caffè* (Beccaria *in primis*, ma anche i fratelli Verri). Su questo rimando di nuovo a Roggia 2013, pp. 19-68, e Spongano 1969 (con particolare riferimento all'autore del *Giorno*).

⁹⁵ «[T]utte le lingue antiche» sono «più ardite delle moderne» e «quindi esse sono molto più delle moderne, per lor natura, atte alla poesia» (*Zib.* 3865). Cfr. Schiesaro 1986, 599 a proposito della teoria leopardiana dell'*ardire*, che «da tratto distintivo di *un* modo di fare poesia (lo stile sublime-pindarico della poesia eroica e morale) [diviene] qualità essenziale dello stile poetico in generale».

⁹⁶ Si può essere poeti secondo Leopardi «solo per virtù di stile» (*Zib.* 2051, con riferimento ad Orazio). Come è stato notato, il suo «sforzo teorico [...] è quello di sostenere il progetto di una scrittura poetica in cui il contenuto filosofico sappia farsi poesia grazie alla virtù di uno stile da sé in grado di garantire un tal risultato» (Schiesaro 1986, pp. 597-98). Cfr. anche Santagata 1994, pp. 59-66.

⁹⁷ Cfr. *Zib.* 2050-2051, dove si descrivono gli effetti ottenuti da Orazio «coll'arditezza della frase» e «coll'ordine figuratissimo delle parole»: tiene «l'anima in continuo e vivissimo moto e azione».

⁹⁸ Cfr. Mengaldo 2012, pp. 95-102. Alcuni miei spogli eseguiti sulla metà dei *Canti* (scegliendo equilibratamente fra le varie sezioni della silloge) non fanno che confermare il dato. Per fare qualche esempio, l'anticipazione del sintagma preposizionale rispetto al nome riguarda circa il 30% dei casi nelle *Canzoni*, quasi il 40% negli ultimi componimenti (con apici in *Tramonto* e *Ginestra*, dove si raggiungono percentuali del 55,5% e 46%); meno del 20%, invece, nei Pisano-Recanatesi (singole inversioni in *A Silvia* e la *Quiete*, nessuna nel *Sabato*), mentre è addirittura assente negli *Idilli* schedati, tranne che nella *Vita solitaria*. Discorso analogo si potrebbe per le anastrofi ausiliare-participio e infinito-modale, che vengono sfruttati con straordinaria abbondanza soprattutto in *Ginestra* e *Palinodia*, dove pareggiano o superano le occorrenze della consecuzione diretta. Per un'analisi dell'ordine delle parole nella raccolta leopardiana, ma senza particolari riferimenti alle differenti peculiarità delle sue varie parti, cfr. Moro 2014.

Palinodia). Viceversa, il tono più dimesso degli *Idilli* («poco sopra il parlato interiore»⁹⁹) e poi dei pisano-recanatesi comporta uno svolgimento più piano e lineare del discorso¹⁰⁰. Si può anticipare che il quadro distributivo non cambia se si guarda solamente ai costrutti che si distendono lungo due o più versi, come farò nelle prossime pagine.

Comincio la mia rassegna prendendo in esame gli enjambents anastrofici. Ricordo che in generale la collocazione in innesco di un sintagma prolettico “apre” la linea melodica e la mantiene in sospenso sino all’apparizione in *rejet* del reggente: ne consegue una forte continuità intonativa che sutura lo stacco fra i versi e al contempo sottolinea la mancata coincidenza fra la dimensione del metro e quella della sintassi¹⁰¹.

[27]. *Aggettivo / nome*. L’inarcatura è pienamente istituzionalizzato entro la *koinè* lirica¹⁰², come testimonia anche la sua diffusione trasversale nel *corpus* spogliato; interessa i *Canti* in tutte le sue sezioni, in proporzioni però ben diverse. Nelle *Canzoni*, infatti, la scissione del nesso per opera del confine versale si realizza con una frequenza straordinaria, difficilmente rinvenibile in una qualsiasi altra opera della tradizione italiana¹⁰³. Il fenomeno subisce un parziale decremento negli *Idilli* (due casi nell’*Infinito*, sei in *Sogno e Vita*, ma assente in *Sera del dì di festa* e *Alla luna*), e più nettamente nelle canzoni libere, sia quelle del periodo pisano-recanatese, sia le successive, nelle quali in genere si hanno singole occorrenze (mai comunque più di due; il tipo, inoltre, manca in *Passero solitario* e *Sabato*). Si distinguono dagli altri alcuni testi in endecasillabi sciolti (*Ricordanze* e soprattutto la *Palinodia*) e la *Ginestra*, dove il procedimento torna ad essere ricorrente¹⁰⁴.

⁹⁹ Mengaldo 2011, p. 10.

¹⁰⁰ Anche Nencioni 1988, p. 380, parla di «semplificazione della sintassi, tramite la riduzione dei sintassemi retorici».

¹⁰¹ Cfr. Soldani 2009, pp. 140-41.

¹⁰² La predilezione per l’anteposizione dell’aggettivo al nome, tipica del linguaggio poetico, comporta che il tipo sia da sempre più comune della variante con ordine diretto dei costituenti. Rimane, tuttavia, piuttosto rara nel Due e nel Trecento, ritagliandosi un certo spazio solo in *Rerum vulgarium fragmenta*, *Trionfi* e in misura un po’ inferiore nella *Commedia* dantesca (Soldani 2009, pp. 141-43 e 265). Nella lirica del secondo Quattrocento l’artificio sembra essersi grammaticalizzato; in altri generi o in metro meno connotati in senso alto continua ad essere poco frequentato: così nei coevi testi in ottave (cfr. Bellomo 2016, pp. 134-36) e nei poemi didascalici in endecasillabi sciolti del secolo successivo. (Soldani 1999, pp. 317-18). Per l’ampia diffusione settecentesca cfr. Mengaldo 2003, pp. 129-34, Zanon 2009.

¹⁰³ Nel complesso si registrano circa una novantina di esempi della figura, con particolare concentrazione in *Angelo Mai* e *Inno ai Patriarchi*, contro i venticinque dell’intero *Canzoniere* petrarchesco (cfr. Soldani 2009, p. 142) e i quasi sessanta del *Giorno* pariniano (calcolo mio, scorporando i casi con dislocazione o del tipo determinante/nome dall’elenco riportato da Vitale 2014, pp. 153-55).

¹⁰⁴ Conto otto casi nelle *Ricordanze*, quattordici in *Palinodia* e *Ginestra*. Anche *Aspasia* si distacca dalla media delle canzoni libere, ma meno nettamente (quattro casi).

Come noto, è caratteristicamente leopardiano, specie credo nei componenti più alti da un punto di vista cronologico, il gusto per gli ampi polisillabi in innesco, rubricati da Blasucci fra i «segnali dell'infinito»: cfr. oltre a *Infinito*, 4-6, «Così la vereconda | Fama del vostro vate» (*All'Italia*, 137-138); «Te l'echeggiante | Arena e il circo» (*A un vincitore*, 8-9); «gl'inesorandi | Numi e l'averno accusa» (*Bruto*, 12-13); «e d'affannosa | Dolcezza palpitando all'anelante | Seno la stringo» (*Sogno*, 82-84). L'uso medio del poeta vede però una prevalenza di trisillabi: «serena | Dominatrice dell'etereo campo» (*Vita solitaria*, 101-102); «e le tranquille | Opre de' servi» (*Ricordanze*, 18-19); «Dopo l'antica obblivion l'estinta | Pompei, come sepolto | Scheletro» (*Ginestra*, 270-272); né, nei primi *Canti* e negli estremi, esclude l'impiego di aggettivi dall'estensione più ridotta, che intensificano l'enjambement: «Di vanità, di belle | Fole e strani pensieri» (*Angelo Mai*, 114-115); «il duro | Ferro non deporrà. Ben molte volte» (*Palinodia*, 56-57); «di tristi | Lochi e dal mondo abbandonati amante» (*Ginestra*, 14-15). Cfr. anche con endecasillabo accavallato: «e per la pia | Consorte e i figli cari» (*All'Italia*, 55-56), e appartenente alla prima tipologia: «Già sul novello | Aprir di mia giornata» (*Alla sua donna*, 16-17).

Come mostrano alcuni degli esempi citati (*Sogno*, 82-84, *Ginestra*, 270-272), nei testi dove è più frequente, il procedimento tende a replicarsi in versi immediatamente successivi, o comunque molto vicini. Si veda la triplice sequenza in coda all'*Inno ai patriarchi* (113-117), ma anche il passo seguente dove la ripetizione della figura metrica accompagna e corrobora un parallelismo (aggettivo / nome più genitivo): «Che mi strugge, esclamai; per lo dilletto | Nome di giovinezza e la perduta | Speme dei nostri dì, concedi, o cara» (*Sogno*, 77-79).

L'alta frequenza dell'inarcatura, inoltre, si accompagna, specie ovviamente nelle *Canzoni*, ad una certa ricerca della variazione, ottenuta per lo più attraverso strumenti che appartengono alla tradizione lirica già a partire da Petrarca e appaiono diffusi anche presso i coevi:

a) moltiplicazione dell'aggettivo in dittologia: «onde sì tristo e basso | Obbrobrio» (*Monumento*, 30-31); «i tristi e cari | Moti del cor» (*Ricordanze*, 172-173); o in serie sindetica: «Ai tetti vostri inonorata, immonda | Plebe successe» (*Angelo Mai*, 39-40); «Dolcissimo, possente | Dominator di mia profonda mente» (*Pensiero dominante*, 1-2; anche *Palinodia*, 36-37; cfr. pure Monti, *Congresso Udine*, 73-74, Parini, *Mattino*, 8-9, Cesarotti, *Fingal* VI, 39-40, Manzoni, *Imbonati*, 43-44 e 51-52, Alfieri, II 6, 13-14);

b) di nuovo sdoppiamento, ma con il secondo aggettivo che scivola in riporto, ammorbidendo ulteriormente il passaggio fra i due versi: «e del notturno | Occulto sonno» (*Angelo Mai*, 95-96); con “verso nel verso”: «e quel profondo | Infinito seren?» (*Canto notturno*, 87-88); «volta ai severi | Economici studi» (*Palinodia*, 233-234; cfr. Foscolo, *All'amica*, 92-93, Parini, *Mattino*, 68-69, Manzoni, *Adda*, 44-45, *Passione*, 87-88, etc.); oppure che

si dispone a cornice, subito dopo il sostantivo: «*l'immondo | Livor privato e de' tiranni. Amore*» (*Angelo Mai*, 127-128); «*del fioco | Spirto vital*» (*A un vincitore*, 29-30); «*l'onesto e il retto | Conversar cittadino*» (*Ginestra*, 151-152; cfr. pure Monti, *Per l'onomatico*, 60-61, Parini, *Recita*, 15-16, Cesarotti, *Fingal* VI, 179-180, Alfieri, I 7, 3-4, etc.).

Chiudo rilevando l'impiego nei *Canti* di una soluzione che avrà una certa fortuna nel primo Novecento¹⁰⁵ e che prevede che l'inarcatura incida uno dei membri di un isocolo, il quale avvince ulteriormente fra loro i versi, ma al contempo si viene a trovare sbilanciato melodicamente, specie quando il membro *enjambé* è il secondo: «Preme il destino invitto e la *ferrata* | *Necessità* gl'infermi» (*Bruto*, 31-32); «Per li templi deformi e per le rotte | *Case*, ove i parti il pipistrello asconde» (*Ginestra*, 282-283; cfr. pure *A un vincitore*, 34-35).

[28] *Complemento di specificazione / nome*. La tipologia, decisamente inusitata almeno sino alla fine del Quattrocento¹⁰⁶, sembra avere acquisito un certo peso nella poesia sette e ottocentesca. Ne rinvento più di un esempio in tutti gli autori schedati (tranne che in Alfieri) e un numero particolarmente abbondante in Monti («*del cuore | la grave oppressione*» *Pensieri*, II, 15-16, cfr. anche X, 11-12; *Chigi*, 208-209, 10-11, 78-79; *Congresso Udine*, 12-13; *Congresso Lione*, 27-28)¹⁰⁷ e in Manzoni («*della sua vittoria | Figlia immortal*» *Pentecoste*, 27-28; e 132-133, 138-139, 140-141; *Imbonati*, 235-236, e 137-140)¹⁰⁸. Leopardi impiega il costruito soprattutto nelle *Canzoni* e poi con frequenza un po' inferiore nei *Canti* estremi: «*Della virtù nativa | Le riposte faville?*» (*A un vincitore*, 28-29); «e d'alto affetto | *Maestra* è la beltà» (*Nozze Paolina*, 47-48); «*D'intelletti immortali | Degno trovato*» (*Tramonto*, 44-45; cfr. *infra* per altri esempi con epifrasi). Non di rado il genitivo viene moltiplicato: «E d'opra e di parola | *Ogni valor; di vostre eterne lodi | Nè rossor più nè invidia*» (*Angelo Mai*, 41-43); «*Di ceneri e di pomici e di sassi | Notte e ruina, infusa*» (*Ginestra*, 215-216); giungendo in un paio di occasioni a distendersi su più di un verso: in *Sopra un ritratto* («*Di sovrumani fati, | Di fortunati regni e d'aurei mondi | Segno e sicura spene*», 28-30) e nel *Canto notturno*, dove però il complemento ha funzione tematica ed è estrapolato a sinistra della frase, come sottolinea anche la punteggiatura leopardiana («*Che degli eterni giri, | Che dell'esser mio frale, | Qualche bene o*

¹⁰⁵ Cfr. Bozzola 2007, p. 278.

¹⁰⁶ Cfr. Soldani 2009, p. 143 (che ci informa anche sull'assenza dell'*enjambement* in Petrarca), Bellomo 2016, p. 136. Le cose cambiano forse a partire dal Cinquecento: negli endecasillabi sciolti dell'epoca la figura è molto comune, cfr. Soldani 1999, p. 318.

¹⁰⁷ La figura è sfruttata anche nella *Pulcella*, cfr. Facini 2013, pp. 190-91; rara nelle traduzioni in sciolti dell'epoca, cfr. Zanon 2009.

¹⁰⁸ Ma vedi anche Foscolo, *A Luigia Pallavicini*, 34-35, *Sepolcri*, 217-218; Cesarotti, *Fingal* VI, 237-238, 442-443; Parini, *Innesto*, 73-74, 122-123; *Laurea*, 137-138; *Recita*, 17-18, 43-44, etc. Alcuni esempi del tipo nel Mattino sono riportati da Roggia 2001, pp. 143-44.

contento /Avrà fors'altri», 101-104)¹⁰⁹. Negli *Idilli* e nei *pisano-recanatesi*, invece, solo tre casi¹¹⁰: oltre a quello appena riportato, uno nel *Sogno* (con epifrasi: «d'amore | Favilla alcuna, o di pietà», 61-62) e uno nel *Passero* («di vecchiezza | La detestata soglia» 50-51)¹¹¹.

[29] *Complemento / aggettivo che lo regge*. L'inarcatura è meno comune di quella presa in esame al punto precedente, ma trova spazio entro le medesime zone della silloge leopardiana, dunque fra i componimenti iniziali: «*di riposo | Paghi*» (*Angelo Mai*, 171-172); «*di nervi e di polpe | Scemo*» (*Nozze Paolina*, 44-45); «*te de' mortali | Pensosa*» (*Alla primavera*, 46-47); e finali: «*d'affetti | Orba*, e di gentili errori» (*Aspasia*, 106-107); «*di gelati e di bevande | Ordinator*» (*Palinodia*, 16-17, anche 10-11); ma vedi pure nel *Canto notturno* «*d'affanno | Quasi libera*» (109-110). Nel resto del *corpus* sporadiche occorrenze: «*di segrete stille | rugiadosa* si fan le tue pupille» (Monti *Per l'onomastico*, 3-4), «*di men crudo fato | Degno* vate» (Parini, *Caduta*, 18-19); «*Del Sangue incorruttibile | Conservatrice eterna*» (Manzoni, *Pentecoste*, 3-4).

[30] *Participio / ausiliare*. Il costruito non è sconosciuto alla poesia del Sette e del primo Ottocento, ma rimane del tutto marginale, come nei secoli precedenti¹¹². Ecco i pochi esempi raccolti: «*lasciata | hai*» Monti, *Congresso Udine*, 74-75; «*versata | Fia*» *Per l'onomastico*, 64-65; «*giunti | Siate*», «*sepolti | Eran*» Cesarotti, *Fingal* VI, 53-54 e 365-366; «*dato | Non m'è*», «*detto | M'avria*» Manzoni, *Imbonati*, 43-44 e 54-55. Nei *Canti* il bottino è piuttosto scarso: un caso in *All'Italia* («*mostrando | Verran*» 125-126), nel *Monumento* («*rosa | Fia*» 62-63) e in *Consalvo* («*udita | Avesse* ella» 19, 20), due nella *Palinodia*, dove la figura si intreccia o si accompagna con altre perturbazioni dell'*ordo verborum*, che complicano ulteriormente il dettato («*coverte | Fien* di stragi» 61-62, con allontanamento del complemento dal participio; «*a te servato | È* di cotanto favellare il frutto» 275-276, più inversione interna al sintagma soggetto, che provoca uno stacco atipico dopo accento di prima).

¹⁰⁹ Nonostante la somiglianza superficiale (nome e genitivo sono anche qui a contatto) il caso è differente dagli altri riportati. Il costruito in questione, infatti, è interpretabile come il risultato di due movimenti paralleli: spostamento del genitivo al di fuori del dominio frastico e anticipazione del sintagma nominale rispetto al verbo di cui è oggetto (con conseguente posticipazione del soggetto).

¹¹⁰ Va rilevata la presenza della figura nel *Primo amore*, 53-54; *Risorgimento*, 59-60, 73-74, e nel *Pepoli*, 37-38.

¹¹¹ Si può osservare che nel *Passero* la consecuzione inversa "genitivo-nome" è preferita a quella diretta (nel 55,5% si ha inversione), secondo una prassi che si avvicina più a quella degli ultimi *Canti* che non a quella dei *Pisano-Recanatesi*.

¹¹² Cfr. Soldani 2009, pp. 145-46 (ma il tipo è diffuso in Petrarca); Bellomo 2016, pp. 136-137, Soldani 1999, p. 321. Vedi Roggia 2001, p. 211, per la rarità del tipo in Parini.

[31] *Infinito / modale*. La figura pare ancor più rara di quella vista appena sopra: tre occorrenze nei *Canti* («*destarti* | *Non può*» *Monumento*, 194-195; «*vantarmi* | *Potrò*» *Consalvo*, 53-54; «*esser dischiuso* | *Dovea*» *Palinodia*, 127-128) e due nel resto del *corpus* («*passarvi* | *vorria*» Monti, *Pensieri*, I, 18-19; «*averlo* | *non potea*» Alfieri, *Mirra*, V, II, 77-78)¹¹³.

[32] *Infinito / verbo*. I vincoli sintattici e di contiguità meno cogenti rendono indubbiamente più comune la precessione dell'infinito, qualora il verbo reggente non sia un modale o simili. Non si può dire però che il costrutto largheggi in nessuno degli autori schedati. Registro solo un caso in Monti (*Chigi*, 81-83), due in Alfieri (I 10, 7-8; II 5, 2-3), Cesarotti (*Fingal*, VI, 100-101; 433-434) e Manzoni (*Adda*, 40-41; *Imbonati*, 32-33); qualcosa di più in Parini («or ora a *sparger* di celeste ambrosia | *venne* all'Italia nauseata i labbri» *Mattino*, 189-190, con dislocazione dell'oggetto dell'infinitiva in coda al secondo verso; «*Vincere* il suon discorde | *Speri* colui che...» *Recita*, 25-26; *Innesto*, 131-132; *Laurea*, 87-88). Nelle zone dei *Canti* meno inclini ad ospitare stilemi connotati in senso alto, dunque in *Idilli* e pisano-recanatesi, Leopardi sfrutta il procedimento solo due volte: nelle *Ricordanze* («che *varcare* un giorno | Io mi pensava » 22-23) e nella *Vita solitaria* in una variante assai notevole con moltiplicazione dell'infinito prolettico («E non *onda incresparsi*, e non *cicala* | *Strider*, nè *batter penna augello* in ramo, | *Nè farfalla ronzar*, nè voce o moto | Da presso nè da lunge *odi* nè *vedi*» 29-32). Il tipo occorre nel *Bruto* («A *spezzar* le romane inclite mura | *Chiama* i gotici brandi» 8-9) e per due volte nella canzone *Alla primavera* (anche qui serializzazione dell'infinito: «Viva fiamma *agitar* l'esangui vene, | *Spirar* le foglie, e palpitar segreta | Nel doloroso amplesso | Dafne o la mesta Filli, o di Climene | *Pianger credè* la sconsolata prole» (52-56). Si ritrova poi in due testi tardi (dove per altro si ha anche la variante *infinito / modale*), quali il *Consalvo* («che a *sostentarla* | *Bastato* sempre il rimembrar *sarebbe*» 108-109; con inversione e iperbato del sintagma verbale) e la *Palinodia* («e *por* quegli odii in pace | *Non valser* gl'intelletti e le possanze» 102-103), e in alcuni componimenti, diciamo, periferici all'interno della raccolta, come il *Pepoli* (79-80; 113-114), il *Risorgimento* (53-54) e lo *Scherzo* (16-17).

[33] *Complemento nucleare / verbo*. La distribuzione entro versi successivi di complemento nucleare anteposto e verbo reggente è nel complesso il procedimento inarcante più comune nel *corpus* sette e primo ottocentesco, probabilmente intensificando la propria frequenza rispetto all'uso medio della tradizione precedente¹¹⁴.

¹¹³ Uno anche nella *Pulcella* montiana, cfr. Facini 2013, p. 192.

¹¹⁴ Ma già negli sciolti cinquecenteschi sembra essere il tipo predominante, cfr. Soldani 1999, p. 318.

Come ha insegnato Blasucci, entro il sistema stilistico leopardiano, il costruito può caricarsi di un peculiare valore evocativo e alludere all'idea di infinito, riproducendo sul piano sintattico la preminenza del prodotto dell'immaginazione (cioè l'infinito) sul soggetto produttore (il pensiero)¹¹⁵. Forse anche per questo è diffuso trasversalmente entro le varie sezioni dei *Canti*. Si badi bene però: nelle *Canzoni* soprattutto, ma anche nei componimenti estremi (*Palinodia* e *Ginestra* in particolare, meno invece nel *Tramonto*) l'artificio è impiegato con un'abbondanza che si ritrova solamente nei testi del Settecento poetico dove è più intensa la sollecitazione retorica dell'*ordo verborum* (il *Giorno* su tutti). Specie nelle prime, inoltre, conformemente ai toni oratori adottati, sono consueti quei costrutti enfatici così tipici anche dello stile pariniano¹¹⁶ («E di feroci note | Invan la sonnolenta aura percote», *Bruto*, 14-15; «Incaute voci | Spande il tuo labbro», *Saffo*, 44-45; anche nella *Ginestra*: «E di fetido orgoglio | Empie le carte» 102-103). Nel resto della raccolta e soprattutto nei pisano-recanatesi (*Ricordanze* escluse) Leopardi fa un uso più parsimonioso di questo genere di soluzioni, muovendosi al solito entro le coordinate di una letterarietà meno marcata. Vediamo qualche caso della variante base dell'*enjambement*, con coinvolgimento di un singolo complemento (il più delle volte l'oggetto). Si noterà che il sintagma prolettico occupa in linea di massima il secondo emistichio, se non l'intero verso di innesco¹¹⁷, mentre il *rejet* può essere abbastanza ridotto e seguito da pausa con effetti di increspatura melodica, comunque bilanciati dalla spinta cataforica dell'inversione: «Ahi non il sangue nostro e non la vita | Avesti, o cara; e morto» (*Monumento*, 130-131); «Quanto a viver mi resti, e qui per terra | Mi getto, e grido, e fremo. Oh giorni orrendi» (*Sera*, 22-23); «Certo del tuo costume | Non ti dorrai» (*Passero*, 47-48); «Che qui sola di te la ricordanza | Trovo, dolcezza mia? Più non ti vede» (*Ricordanze*, 139-140); «Alfin l'errore e gli scambiati oggetti | Conoscendo, s'adira; e spesso incolpa» (*Aspasia*, 46-47). Per qualche esempio del tipo nel resto del *corpus* vedi per esempio: Foscolo, V, 12-13; Monti, *Chigi*, 195-196, 21, 108-109; Parini, *Innesto*, 124-125, *Caduta*, 13-14, Cesarotti, *Fingal*, 55-56, Manzoni, *Imbonati*, 113-114, Alfieri, I 5, 7-8, etc.

In tutti i testi schedati, nella larga maggioranza delle sue occorrenze, la

¹¹⁵ Cfr. Blasucci 1985, pp. 127-28 e pp. 140-42.

¹¹⁶ Cfr. Roggia 2013, pp. 69-90, e *passim*. Sull'uso di stilemi simili nell'*Ossian* cesarottiano, cfr. *Ibidem*, pp. 113-14.

¹¹⁷ È piuttosto raro trovare un oggetto molto ridotto sillabicamente in punta di verso e immediatamente preceduto da pausa, come in *Angelo Mai*, 117-118: «Si componea l'umana vita: in bando | Li cacciammo: or che resta? or poi che il verde». Un po' diverso il caso seguente, dove il bisillabo in innesco si lega intonativamente alla congiunzione subordinante che lo precede: «La mattutina pioggia, allor che l'ale | Battendo esulta nella chiusa stanza» (*Vita solitaria*, 1-2). In entrambi il verbo in riporto è seguito da stacco sintattico (più forte nel primo caso) in sede non canonica, come in alcuni degli esempi riportati a testo.

figura è però arricchita dall'intervento di altre componenti frastiche (soggetto, altri complementi, avverbi, subordinate, etc.). Senza pretendere di elencare tutte le possibili combinazioni, cercherò di individuare alcune linee di tendenza, facendo riferimento alla tipologie più significative.

I. Qualora il soggetto sia espresso, può collocarsi in apertura di frase, producendo una consecuzione di impronta latineggiante (a), o precedere immediatamente il verbo (b); più di frequente però lo segue (c), secondo un meccanismo di bilanciamento tipico dell'italiano antico e in genere conservato nella lingua della poesia¹¹⁸:

a) SC/V: «Ch'io per la Grecia *i moribondi lumi* | *Chiuda* prostrato in guerra» (*All'Italia*, 135-136); «Ella *negli occhi* | *Pur mi restava*» *Sogno*, 98-99; «E giustizia e pietade, *altra radice* | *Averanno* allor...» (*Ginestra*, 153-154, vedi anche Foscolo, *Sepolcri*, 154-155, 175-176; Monti, *Chigi*, 66-67; Parini, *Laurea*, 161-162; Cesarotti, *Fingal*, 206-207, etc.);

b) C/SV o CS/V: «Perchè *le nostre genti* / Pace sotto le bianche ali *raccolga*» (*Monumento*, 1-2; anche 5-6); «e *dai covili* | Error vario lo *svia*» (*Vita*, 73-74); «ma *la speme io certo* | *Dirò*, la speme» (*Palinodia*, 255-256; cfr. Foscolo, *A Luigia Pallavicini*, 1-2, 91-92; Parini, *Laurea*, 7-8; Manzoni, *Pas-sione*, 77-78);

c) C/VS: «*Al tardo onore* | *Non sorser* gli occhi tuoi» (*Angelo Mai*, 132-133); «e che *l'aratro* | *Sentano* i sette colli» (*A un vincitore*, 42-43); «Diman *tristezza e noia* | *Recheran* l'ore» (*Sabato*, 40-41); «*Simile effetto* | Fan la bellezza e i musicali accordi» (*Aspasia*, 34-35; cfr. anche *Saffo*, 44-45, citato sopra; cfr. Foscolo VI, 3-4, Foscolo, *All'amica risanata*, 56-57; Parini, *Innesto*, 97-98, *Mattino*, 134-135; Cesarotti, *Fingal*, 152-153; Manzoni, *Imbonati*, 208-209; Alfieri, I 9, 9-10); con più complementi prolettici: «*A noi le fasce* | *Cinse* il fastidio» (*Angelo Mai*, 73-74); «*Tè nella polve della vita e il suono* | *Tragge* il destin» (*Nozze Paolina*, 5-6; anche Parini, *Laurea*, 59-60, etc.).

II. In presenza di più complementi, questi possono disporsi a cornice attorno al verbo (d), oppure (come pare particolarmente comune nelle *Canzoni*) cumularsi alla sua sinistra (e), rigettandolo così, in genere, latinamente in clausola:

d) O/VC o C/VO: «Ecco *di polve* | *Lorda* il tiranno i crini» (*Nozze Paolina*, 97-98); «or *da' trastulli* | *Prendi* riposo» (*Sera*, 17-18); «e *ramoscelli e suoni* | *Van* gli amanti *recando* alle fanciulle» (*Ricordanze*, 162-163); «*Materia al canto* | *Non cercar* dentro te» (*Palinodia*, 236-237; cfr. anche *Ginestra*, 102-103, citata sopra; cfr. Foscolo, *A Luigia Pallavicini*, 95-96, *Sepolcri*, 52-53; Parini, *Laurea*, 65-66, *Mattino*, 144-145; Cesarotti, *Fingal*, 128-129; Alfieri, *Rime*, 9, 9-10, etc.);

¹¹⁸ Come noto, posposizione del soggetto al verbo quando il primo posto della frase è occupato da altri elementi era norma nell'italiano antico, cfr. Vanelli 1986 e 1999.

e) O/CV o OC/V o C/CV e simili: «*A voi forse il futuro | Conoscer non si toglie*» (*Angelo Mai*, 33-34); «*Al misero desio nulla contesa | Legge arcana farebbe*» (*Bruto*, 68-69); «*A te la speme | Nego, mi disse, anche la speme*» (*Sera*, 14-15); «*il vagabondo passo | Di rincontro alle ville soffermando*» (*Vita solitaria*, 61-62); «*Ch'ogni stento, ogni danno, | Ogni estremo timor subito scordi*» (*Canto notturno*, 110-111); «*Che di selve odorate | Queste campagne dispogliate adorni*» (*Ginestra*, 298-299; cfr. Foscolo, *A Luigia Pallavicini*, 93-94, *Sepolcri*, 35-36; Monti, *Per l'onomastico*, 10-11; Parini, *Caduta*, 3-4, *Mattino*, 71-72; Manzoni, *Imbonati*, 161-162, 226-227, *Pentecoste*, 37-38; Alfieri, I 6, 7-8).

III. La moltiplicazione degli argomenti verbali può condurre il costrutto ad espandersi oltre la coppia di versi, come accade con particolare frequenza nella prima e soprattutto nell'ultima sezione dei *Canti*: «*Forse i travagli nostri, e forse il cielo | I casi acerbi e gl'infelici affetti | Giocondo agli ozi suoi spettacol pose?*» (*Bruto*, 49-51); «*Che la vita infelice e il mondo sciocco | Già per gran tempo assai | Senza te sopportai*» (*Pensiero dominante*, 38-40); «*a se la terra | Forse il mortale inabitabil fatta | Vede omai...*» (*Amore e Morte*, 33-36); «*E mille vaghi aspetti | E ingannevoli obbietti | Fingon l'ombre lontane*» (*Tramonto*, 4-6); ma vedi anche *Vita solitaria*: «*Al garzoncello il core | Di vergine speranza e di desio | Balza nel petto*» (48-50; cfr. anche Foscolo, *A Luigia Pallavicini*, 76-78, *All'amica risanata*, 67-69; Monti, *Chigi*, 45-47, *Pensieri*, VI, 1-3; Parini, *Laurea*, 35-37; *Giorno*, 90-92, etc.).

IV. Un ulteriore strumento di dilatazione è costituito dall'interposizione frastica, di cui Leopardi fa un uso nel complesso relativamente moderato, tutto sommato in linea con la prassi dei coevi (vedi per esempio: «*La man che flagellando si colora | Nel mio sangue innocente | Non ricolmar di lode*» *Amore e Morte*, 112-114; «*A voi le morte ripe, | Se il fato ignavo pende, | Soli, o miseri, a voi Giove contende*» (*Bruto*, 73-75, con replicazione del complemento indiretto; cfr. anche Parini, *Innesto*, 176-179, *Recita*, 151-154; Cesa-rotti, *Fingal*, 124-126, Manzoni, *Risurrezione*, 43-46, etc.). Le cose vanno diversamente negli ultimissimi *Canti*, nei quali la soluzione assume maggiore peso e specialmente nella *Ginestra* conduce ad esiti architettonicamente estremi e privi di precedenti nella tradizione. Si legga un passo come il seguente, dove la frase principale è interrotta tre volte (dopo il soggetto, il primo complemento e il secondo e terzo) da una serie di subordinate a loro volta variamente *enjambé*, e finisce per prolungarsi per ben undici versi: «*Come d'arbor cadendo un picciol pomo, | Cui là nel tardo autunno | Maturità senz'altra forza atterra, | D'un popol di formiche i dolci alberghi, | Cavati in molle gleba / Con gran lavoro, e l'opre | E le ricchezze che adunate a prova | Con lungo affaticar l'assidua gente | Avea provvidamente al tempo estivo, | Schiaccia, diserta e copre | In un punto; così d'alto piombando...*» (202-212). Si noti come il larghissimo arco sintattico sembri chiudersi con il tricolon verbale che copre il v. 211, ed invece venga riaperto dall'aggiunta di

un breve avverbiale, che fa slittare la pausa in una sede atipica per l'endecasillabo (dopo accento di terza). La linea melodica molto tesa, invece di declinare e sciogliersi nella sovrapposizione fra stacco metrico e sintattico, cede e si spezza, con una sorta di sprezzatura che rovescia improvvisamente di segno il procedimento e sembra quasi contraddirne il senso complessivo. Un caso di ampia divaricazione, ma decisamente meno complesso di quello appena visto si trova nella *Palinodia* (182-187).

V. Noto, infine, che i sintagmi prolettici possono essere a loro volta inarcati. La costruzione inversa della frase può mitigare gli effetti frantumanti di *enjambements* con ordine diretto dei costituenti (come visto per esempio a 1 e 3), oppure può amplificare la carica cataforica di certe figure anastrofiche: «a te *la molle* | *Gota* molcea con le celesti dita» (*Nozze Paolina*, 76-77); «a' tuoi *superbi* | *Fastidi* impallidir» (*Aspasia*, 98-99); «E già dal *caro* | *Sangue* de' suoi non asterrà la mano» (*Palinodia*, 59-60; cfr. anche Foscolo, I, 5-6; Monti, *Chigi*, 96-97, *Congresso Udine*, 81-82; Parini, *Recita*, 19-20, etc.). Naturalmente il fenomeno è tanto più frequente quando si hanno costrutti estesi oltre il distico, analoghi a quelli esaminati sopra (III e IV); si pensi ai celebri vv. 4-7 dell'*Infinito*, ma vedi anche per esempio: «A' tuoi *superbi regni* | Vile, o natura, e grave ospite addetta, | E dispreziata amante, *alle vezze* | *Tue forme il core e le pupille* invano | Supplichevole intendo» (*Saffo*, 23-27, anche 20-23); «*Di vanità, di belle* | *Fole e strani pensieri* | *Si componea l'umana vita*» (*Angelo Mai*, 115-117), etc.

[34] *Complemento predicativo / copula*. A differenza della variante con ordine diretto dei costituenti (pressoché assente), la figura occorre in qualche occasione presso i poeti sette e primo ottocenteschi, probabilmente perché gli effetti leganti dell'anastrofe rendono più tollerabile la scissione del nesso. Non si può dire però venga impiegata con abbondanza (registro solo una manciata di casi: Monti, *Per l'onomastico*, 56-57; Cesarotti, *Fingal* VI, 7-8, 136-137, 352-353; Manzoni, *Cinque maggio*, 61-62; Alfieri, II 14, 2-3, *Saul*, II, I, 46-47). Fanno eccezione i *Canti* e segnatamente le *Canzoni* e i fiorentino-napolitani, dove si concentra la maggior parte del materiale raccolto: «che *scuro* | *M'è l'avvenire*» (*Angelo Mai*, 35-36); «pur *consolata e paga* | *È* quella tomba» (*Nozze Paolina*, 93-94); «Bello il tuo manto, o divo cielo, e *bella* | *Sei* tu, rorida terra» (*Saffo*, 19-20; con parallelismo *enjambé*); «Se *grave* | *Non ti fu* quest'affetto» (*Consalvo*, 146-147) «a cui *sgabello* | *Son* le sepolte» (*Ginestra*, 228-229). Negli *Idilli*, invece, troviamo un solo caso («*travagliosa* | *Era* mia vita» *Alla luna*, 8-9), nei pisano-recanatesi cinque, di cui però quattro nelle *Ricordanze* («E sebben *vòti* | *Son* gli anni miei» 84-85; 31-33, 81-82 e 152-153)¹¹⁹. Gli esempi addotti mostrano come, qualora sia espresso, il

¹¹⁹ Il quinto è nella *Quiete*, con dislocazione del predicativo fuori dalla frase e senza contiguità con

soggetto assuma tendenzialmente posizione post-verbale; una sola volta viene a collocarsi in apertura di frase, producendo una consecuzione marcatamente latineggiante, piuttosto rara nella tradizione poetica¹²⁰: «e *il fato assai men forte* | *Fu* di poch'alme franche e generose!» (*All'Italia*, 66-67). Come si può notare, l'anticipazione del predicativo provoca anche un distanziamento fra questo e il complemento che regge: ne risulta una linea melodica sinuosa e sbilanciata, che sutura il confine intersversale, ma si arresta subito dopo, in posizione atipica, a causa della ridottissima estensione del verbo. È un costrutto che non trovo in altri autori del *corpus* e che Leopardi, invece, sfrutta anche in altre canzoni: «anco *sdegnosi* | *Eravam* d'ozio turpe, e l'aura a volo» (*Angelo Mai*, 58-59); «e quei che *indegno* | *È* della patria e che sue brame e suoi» (*Nozze Paolina*, 55-56); e di nuovo in *All'Italia*: «e *molle* | *Fosse* del sangue mio quest'alma terra» (132-133)¹²¹.

Osservo infine che il predicativo può essere allontanato dalla copula tramite l'inserzione di uno o più elementi: può trattarsi, per esempio, del soggetto («onde sì *torvo* | Il ciel *mi fosse* e di fortuna il volto?» *Saffo*, 38-39, cfr. anche Monti, *Pensieri*, IX, 10-11), ma anche di una subordinata («Che *saldi* men che cera e men ch'arena, | Verso la fama che di te lasciasti, | *Son* bronzi e marmi» *Monumento*, 79-80). La divaricazione più notevole si ha in un passo della *Palinodia*, dove la coppia “predicativo-soggetto” è duplicata e l'inserimento di un complemento (modificato da un genitivo), di una frase incidentale e di un avverbio ritarda il verbo per cinque versi, per altro a loro volta segnati da una serie di inarcature: «*cibo de' forti* | Il debole, *cultor de' ricchi e servo* | Il digiuno mendico, in ogni forma | Di comun reggimento, o presso o lungi | Sien l'eclittica o i poli, eternamente | *Sarà*, se al gener nostro il proprio albergo» (90-95).

[35] *Predicativo / verbo*. Anche in questo caso l'ordine inverso favorisce l'*enjambement*, che sicuramente ha più larga circolazione del tipo con consecuzione diretta. Nella sua variante più accusata, con predicativo sotto-categorizzato dal verbo e più accentuati effetti di legato intonativo, il procedimento rimane raro e sembra conquistarsi un peso significativo solo nei *Canti* (cfr. però «e tanto *amara* | or mi *rende* di voi la rimembranza» Monti, *Chigi*, 28-29, anche 37-38, 190-191; Cesarotti, *Fingal*, VI, 157-158). Di nuovo naturalmente è il Leopardi delle *Canzoni* e quello estremo a predi-

la copula: «Sì dolce, sì gradita | Quand'è, com'or, la vita?», 26-27. Ma vedi anche in altre zone della silloge: *Primo amore*, 70-71, *Risorgimento*, 121-122, *Odi Melisso*, 21-22, *Spento il diurno raggio*, 2-3.

¹²⁰ Si pensi che l'anticipazione del predicato fra soggetto e copula non è mai attestata nel *Giorno pariniano*, cfr. Roggia 2001, p. 94.

¹²¹ L'iperbato si ha anche nel *Consaleo* («sostegno e cibo | Esser solea dell'infelice amante» 17-18) e in *Sopra un basso rilievo* («Piacqueti che *delusa* | *Fosse* ancor dalla vita» 58-59), ma con posticipazione della pausa sintattica della cesura e conseguente riequilibrio intonativo.

ligere la soluzione: «In un balen *feconde* | *Venner* le carte» (*Angelo Mai*, 9-10); «onde *felici* | *Sarete detti* nell'età futura», «Madri d'imbelle prole / V'incresca esser nomate» (*Nozze Paolina*, 26-27 e 61-62); «*Intolleranda* | *Parve, e fu*, la mia lingua alla beata» (*Palinodia*, 4-5); «*Abbandonata, oscura* | *Resta la vita*» (*Tramonto*, 27-28); «Quella che *grande e forte* | *Mostra sé* nel soffrir» (*Ginestra*, 118-119). Qualcosa si trova anche negli *Idilli*: cfr. «che sì *benigno* | *Appare* in vista, a salutar m'affaccio» (*Sera*, 11-12) e con interposizione di due complementi (uno modificato da relativa) e soggetto: «Ma *nebuloso e tremulo* dal pianto | Che mi sorgea sul ciglio, alle mie luci | Il tuo volto *apparìa*» (*Alla luna*, 6-8).

Negli sporadici casi individuati nei pisano-recanatesi sembra in genere preferito il legame più lieve prodotto dall'impiego del predicativo in funzione extra-nucleare, che è poi la soluzione più frequente in tutti gli altri testi schedati (cfr. «*Fredde, tacite, smorte*, | *Sudàr le genti e palpitàr*, vedendo» (*Quiete*, 38-39); «Ed *ancor sana e snella* | *Solea danzar la sera* intra di quei» (*Sabato*, 13-14); Foscolo, 9, 10-11, *Sepolcri*, 133-134; Monti, *Congresso Udine*, 2-3, 82-83; Parini, *Caduta*, 61-62, 103-104; Cesarotti, *Fingal*, VI, 238-239; Manzoni, *Adda*, 28-29, etc.).

[36] *Verbo / soggetto*. L'inversione (retoricamente motivata) del soggetto rispetto al verbo è meno accusata di quelle esaminate ai punti precedenti¹²² ed è rinvenibile in *enjambement* presso tutti gli autori schedati (cfr. per esempio, Foscolo, *A Luigia Pallavicini*, 107-108, *Sepolcri*, 224-225; Monti, 20, 48-49; Parini, 10, 127-128, *Mattino*, 62-63; Cesarotti, *Fingal* 36-37; Manzoni, 1, 89-90; Alfieri, I 15, 5-6, etc.). Come al solito, nei *Canti* lo stilema si distribuisce in modo diseguale, addensandosi in testa e coda, rarefacendosi al centro della raccolta. In linea di massima la posposizione è favorita dalla risalita in prima posizione di un qualche argomento verbale: «Dunque tanto i celesti odii *commove* | *La terrena pietà?*» (*Bruto*, 25-26); «In cor *mi regna* | *l'antico amor*» (*Ricordanze*, 157-158); «Poi, quando tutto *avvolge* | *La formidabil possa*» (*Amore e Morte*, 45-46); e su tre versi: «*Desiderii* infiniti | *E visioni altere* | *Crea nel vago pensiero, | Per natural virtù, dotto concento*» (*Sopra il ritratto*, 39-42)¹²³. Particolarmente rilevati, ma più rari i casi con soggetto breve e seguito da pausa: «Scendono i venti, e quando nemi *aduna* | *L'olimpo*, e fiede le montagne il rombo» (*Nozze Paolina*, 51-52; cfr. «E ne *gemea* | *L'Olimpio*» *Sepolcri*, 250-251)¹²⁴. È invece più difficile che il soggetto

¹²² Cfr. Soldani 2009, p. 157.

¹²³ Si vedano anche due passi molto simili, appartenenti a una canzone e a un Idillio coevi: «In mille vane amenità *si perde* | *La mente mia*» (*Angelo Mai*, 114-115); «Oggi nel vano dubitar si stanca | *La mente mia*» (*Sogno*, 66-67).

¹²⁴ Vedi anche nella stessa canzone: «Ad atti egregi è sprone | *Amor*, chi ben l'estima, e d'alto af-

posposto sia seguito da un complemento nucleare, con effetto ravvicinabile all'iperbato: «A me *disfiori e scioglia* | *Vecchiezza* i membri» (*Nozze Paolina*, 85-86); «*Vagheggia* | Il piagato mortal quindi la figlia | Della sua mente, *l'amorosa idea*» (*Aspasia*, 37-39; cfr. pure Foscolo, IX, 13-14).

Vengo ai casi di iperbato ed epifrasi distesi lungo due o più versi. L'intensità di queste inarcature sintattiche sembra dipendere dal grado di artificio-sità delle singole figure di dilatazione. Questo, a sua volta, è direttamente proporzionale a) alla coesione del legame spezzato e b) a numero ed estensione sillabica degli elementi interposti; ma cresce soprattutto c) qualora non vi siano rapporti sintattici fra questi elementi e i costituenti del nesso divaricato (poiché tale situazione obbliga ad una ristrutturazione retrospettiva dell'enunciato e insomma rende la frase nel suo complesso meno immediatamente intellegibile). Nelle loro varianti più deboli questi costrutti possono produrre *enjambements* stilisticamente assai meno rilevanti e spesso ben più diffusi dei corrispettivi con contiguità fra i sintagmi coinvolti.

[37] *Nome [...] aggettivo*. La variante con ordine diretto è piuttosto rara¹²⁵. Raccolgo solo due esempi nei *Canti*, entrambi nella sezione finale («un *popol* fanno | *Lieto e felice*» *Palinodia*, 204-205; assai marcato quello rinvenuto nel *Pensiero dominante*, con intromissione di un circostanziale del verbo e distensione della figura lungo tre versi («Ma di *natura*, | *Infra* i leggiadri errori, | *Divina* sei» 111-113); quattro nel resto del *corpus*, di cui tre, tutti piuttosto notevoli, negli sciolti manzoniani per l'*Imbonati* (139-140, 184-186, 192-193; il quarto nel foscoliano sonetto IX, 8-9)¹²⁶.

In presenza di anastrofe, invece, l'iperbato *enjambé* ha una certa frequenza presso tutti gli autori schedati (tranne che in Alfieri). Si tratta di uno stilema impiegato anche nella poesia dei secoli precedenti, ma che nel Settecento sembra subire un notevole incremento, in particolare nell'opera di Parini¹²⁷. Significativamente, Leopardi se ne serve quasi esclusivamente nelle *Canzoni* (altrove qualche occorrenza nella *Palinodia*, una nel *Consalvo*, 79-80, e nella *Vita solitaria*, 74-75). La divaricazione è in genere provocata dall'anticipazione di un genitivo, dunque da uno spostamento interno al sin-

fetto..» (46-47), dove agisce ancor più chiaramente la memoria di un passo foscoliano (nel quale però il soggetto colma il primo emistichio: «A egregie cose il forte animo accendono | L'urne de' forti, o Pindemonte; e bella» *Sepolcri*, 151-152).

¹²⁵ Così del resto anche nella tradizione, probabilmente perché l'aggettivo allontanandosi verso destra tende a venir percepito come un predicativo, cfr. Soldani 2009, p. 162, Soldani 1999, p. 324. Un caso di questo genere nell'*Angelo Mai*: «a quest'ora *uom* non è sorto, | O sventurato ingegno, | *Pari all'italo nome*» (151-153).

¹²⁶ Ma alcuni casi sono documentati da Facini 2013, pp. 201-2, nel Monti della *Pulcella*.

¹²⁷ Cfr. Roggia 2001, pp. 146-48.

tagma nominale: «o del *diurno* | Degli astri *albergo*» (*Angelo Mai*, 93-94); «e *vano* | D'implacato desio *furor* mi strinse» (*Saffo*, 59-60; cfr. anche *Bruto*, 115-116; Monti, *Congresso Leone*, 45-46; Manzoni, *Adda*, 3-4, *Imbonati*, 166-167, Cesarotti, *Fingal*, 487-488, etc.)¹²⁸. Ma l'iperbato può essere determinato anche dall'estrapolazione verso sinistra dell'aggettivo, che va a scavalcare il verbo: «non la *diritta* impose | *Legge* del cielo» (*Inno Patriarchi*, 10-11); oppure il soggetto, con il verbo che si colloca così in clausola, disegnando una struttura ad incastro: «Perchè *mille discordi e repugnanti* | L'umana compagnia *principii e parti* | Ha per natura» (*Palinodia*, 100-102). Nei *Canti* non si verifica mai, mentre negli altri autori può accadere che entro i due costituenti distanziati venga a situarsi più di un elemento («Colà dove *immenso* | gli astri dan *suono*» Monti, *Pensieri*, X, 2-3; Parini, *Mattino*, 125-126)¹²⁹, anche di conseguenza all'intreccio fra le due tipologie appena viste («come *acerbo* | Di te nutrirsi *desiderio*, il pensa» Manzoni, *Imbonati*, 58-59; «Non odi *alto* di voci | I convitati solleva *tumulto*» Parini, *Recita*, 7-8).

Effetti particolarmente perturbanti sono provocati dall'intrusione di un elemento privo di relazioni sintattiche dirette con il sintagma spezzato, come può essere un complemento del verbo: «*Immenso* | Tra fortuna e valor *dissidio* pose» (*Nozze Paolina*, 17-18); «questo ch'*amara* | Nel fior degli anni suoi *vecchiezza* impara?» (*Alla primavera*, 18-19); «Or *leve* intra la gente | *Anima* voli?» (*Alla sua donna*, 9-10; cfr. pure *Inno patriarchi*, 43-45). Con l'eccezione del *Giorno*¹³⁰, la strategia sembra essere piuttosto rara nelle altre opere del *corpus*¹³¹.

Vanno tenuti distinti casi come i seguenti, in cui è un complemento retto dall'aggettivo ad allontanare questo dal nome: «e la *funesta* | All'ausonio valor *campagna* esplori» (*Bruto*, 78-79); «e tu *l'errante* | Per li giovani prati *aura* contempli» (*Inno patriarchi*, 25-26); «e dal *mugghiante* | Su i nubiferi gioghi *equoreo flutto*» (*Inno patriarchi*, 57-58)¹³². La norma dell'italiano standard e l'uso letterario medio prevederebbero la posizione post-nominale per sin-

¹²⁸ Assai raro che anche il genitivo si collochi in innesco, con amplificazione della spinta cataforica del costrutto: «Se la *funesta* delle patrie cose | *Obblivion* dalle perverse menti» (*A un vincitore*, 47-48).

¹²⁹ Roggia 2001, p. 155, riporta numerosi casi del tipo nel *Giorno*.

¹³⁰ Come ampiamente documentato da Roggia 2001, pp. 156-58, che ci informa sulla presenza della soluzione anche in Frugoni e Bettinelli. Ma vedi un esempio anche nelle *Odi*: «Se il già canuto intendi | Capo sottrarre a più fatal periglio» *Caduta*, 43-44. Si noti che *canuto* [...] *capo* non è complemento dell'interposto *intendi*, ma di *sottrarre*.

¹³¹ Vedi solo: «Olà, gridò *l'altero*, al mio cospetto | *Guidisi Aganadeca*» (Cesarotti, *Fingal*, 113-114), ammesso che la virgola posta dall'editore dopo *altero* sia l'interpunzione più appropriata.

¹³² Vedi anche nella *Palinodia*: «Meglio fatti al bisogno, o più *leggiadri* | Certamente a veder, *tap-peti e coltri*» (115-116); un caso speculare nello stesso testo dove l'aggettivo che comporta un sintagma nominale pesante (composto da nome più genitivo), invece di venire anteposto, come normale in questi casi, slitta in posizione postnominale: «Alfin per entro il fumo | De' sigari onorato, al romorio» (13-14).

tagmi aggettivali così pesanti. Questa costruzione di sapore latineggiante si diffonde con una certa abbondanza in poesia a partire dal Settecento, ma, quanto meno nella sua variante su due versi, latita nelle opere spogliate, al di fuori dei *Canti* e del *Giorno*¹³³. La forte coesione fra aggettivo e modificatore rende la figura più ravvicinabile all'anastrofe che non all'iperbato¹³⁴. Leopardi però sembra riprodurre per via metrica l'andamento su tre tempi delle figure della dilatazione esaminate sopra, inarcando il sintagma aggettivale e introducendo un fattore di discontinuità che contrasta con gli effetti coesivi dell'inversione¹³⁵. Un caso limite della tipologia si ha nell'*Ultimo canto di Saffo*, 4-5 dove la dittologia aggettivale in innesco viene modificata da una frase temporale, facendo slittare al terzo verso il sostantivo modificato: «oh *dilette e care* | Mentre ignote mi fur l'erinni e il fato, | *Semblanze* agli occhi miei».

[38] *Determinante [...] nome*. L'iperbato *enjambé* si ritrova in tutti gli autori schedati (tranne che in Cesarotti), ma spesseggia solo in Parini¹³⁶ e Monti, il quale, come è molto interessante, non impiega la figura solo nelle canzoni di stampo petrarchesco («e il suo correggi | *Incerto fato*» *Congresso Leone*, 93-94), ma anche e addirittura più spesso nei *Pensieri d'amore*, teoricamente meno connotati in senso alto («Ah! fuggi, e *queste*, | che mi rigan la guancia, *ultime stille*» IX, 26-27, IV, 13-14, V, 20-21; X, 19-20¹³⁷; cfr. Foscolo, *Sepolcri*, 122-123, 290-291, Alfieri, I 4, 9-10; 8, 10-11 etc.).

Le occorrenze raccolte nei *Canti* sono in numero piuttosto esiguo e al solito concentrate ai due estremi della raccolta (altrove una nella *Vita solitaria* e una nel *Pepoli*), ma conoscono una certa varietà di declinazioni. Accanto a quella più comune e meno accusata con intrusione del genitivo («e *quale* | D'amarissimi casi *ordine immenso*» (*Inno dei Patriarchi*, 37-38); «e il *primo* | Degli augelli *susurro*» (*Vita solitaria*, 8-9; cfr. anche *Pepoli*, 121-122), tro-

¹³³ Sono vari gli esempi riportati da Roggia 2001, p. 139. Ma la figura più spesso riguarda il singolo verso, soluzione adottata anche nell'*Ossian* cesarottiano, cfr. *Ibidem*, pp. 135-38.

¹³⁴ A meno che non si voglia parlare di iperbato o tmesi fra articolo o nome. Nei casi riportati però mi sembra che l'articolo tenda a non rimanere isolato, ma ad appoggiarsi completamente da un punto di vista intonativo all'aggettivo che segue, tanto più se eliso. Le cose cambiano in presenza di inversione interna al sintagma aggettivale, come spesso in Parini, cfr. Vitale 2014, p. 90.

¹³⁵ Stando all'esemplificazione riportata da Roggia 2001, p. 139, che in genere colloca solamente il nome in *rejet*, oppure opera anche un'inversione interna al sintagma aggettivale in modo da suturare lo stacco metrico. Entrambe le soluzioni in questo passo: «Oh di *mente acutissima* dotate | Mamme del suo palato! oh da *mortali* | *Invidiabil anima* che siede» (*Mezzogiorno*, 456-58). Ma anche qualche caso analogo a quelli leopardiani: «con te fra li *negati* | Ad ognaltro profano *aditi sacri*» (*Notte*, 258-59).

¹³⁶ Come deduco dall'ampia messe di materiale riportata da Roggia 2001, pp. 148-51 e 155-60. Il che vale come monito sul valore puramente indicativo dei miei spogli al di fuori dei *Canti*, assolutamente parziali e per ciò probabilmente soggetti a rettifiche. Vedi comunque anche nelle *Odi*: «Chi può narrar *qual* dal soave aspetto | E da' verginei labri | Piove ignoto finora *almo diletto*» *Laurea*, 91-93.

¹³⁷ Più raramente invece nella *Pulcella*, cfr. Facini 2013, p. 203.

viamo un caso di interposizione di relativa, notevole soprattutto per la lunghezza della frase, a sua volta modificata da una gerundiva («*Quella* che il mondo inetto, | Talor lodando, ognora abborre e trema, | *Necessitate estrema*» *Pensiero dominante*, 48-50), e uno (analogo a quelli esaminati in coda al paragrafo precedente) in cui il dimostrativo è seguito da un sintagma aggettivale complesso (avverbiale e complemento anteposti all'aggettivo reggente: «*Quegli* ancor più senz'alcun fin remoti | *Nodi* quasi di stelle» *Ginestra*, 175-176; cfr. anche Monti, *Per l'onomastico*, 38-40). Può capitare, inoltre, che il determinante venga estrapolato dal dominio di pertinenza e si trovi a precedere il verbo («per *questa* ti rallegrì | *Povera patria tua*» *Monumento*, 86-87), anche in sequenza con suoi argomenti («veggo...ll *tutto* di scintille in giro | Per lo vòto seren brillare il mondo» *Ginestra*, 163 e 165-166).

[39] *Nome [...] complemento di specificazione*. Nel complesso si tratta dell'iperbato in *enjambement* più comune nel *corpus* sette-ottocentesco, come del resto, molto probabilmente, nella tradizione precedente. Ciò riflette il minor grado di marcatezza del costruito e si deve alla relativa autonomia del genitivo, che rende il suo allontanamento dal sintagma reggente in linea di massima meno traumatico rispetto a quello di altri elementi. In questo contesto è molto interessante che la figura scarseggi, come quelle esaminate ai punti precedenti, negli *Idilli* e nei pisano-recanatesi (cinque casi, due nella *Vita solitaria*, uno nel *Sogno*, nella *Quiete* e nel *Canto notturno*, a fronte dei più di trenta registrati nelle altre zone dei *Canti*).

Veniamo alle modalità realizzative. In presenza di ordine diretto dei costituenti, nella grandissima maggioranza dei casi, secondo una sorta di cliché sintattico ben diffuso nella *koinè* lirica, si ha l'intrusione del solo verbo, il quale può andare a collocarsi in punta del primo verso: «Non fien da' *lacci* sciolte | Dell'antico *sopor* l'itale menti» (*Monumento*, 3-4, con spezzatura del sintagma verbale); «*il carro* stride | Del *passegger* che il suo cammin ripiglia» (*Quiete*, 23-24; cfr. Foscolo, II, 3-4; Monti, *Chigi*, 93-94, Manzoni, *Imbonati*, 42-43, etc.); ma più spesso slitta in *rejet*: «Tal che le greche insegne e il greco acciario | Guidò de' Medi fuggitivi e stanchi» (*A un vincitore*, 22-23); «*Quella l'inferma plebe* | Agiterà delle *minori belve*. | Oh casi! oh gener vano! *abbietta parte* | Siam delle *cose*» (*Bruto*, 99-102, anche 94-95; cfr. *Inno Patriarchi*, 19-20, citato *infra*); «e ricordanza alcuna | Serbi di noi?» (*Sogno*, 12-13); «Poichè certi *i segni* | Sentendo di *quel dì*» (*Consalvo*, 25-26); «A colui che *la morte* | Sente de' *cari suoi*» (*Sopra un basso rilievo*, 80-81); «*alla crudel possanza* | Soccomberai del *sotterraneo foco*» (*Ginestra*, 300-301; cfr. anche Foscolo, *Sepolcri*, 203-204, 272-273, Monti, *Chigi*, 112-113, *Per l'onomastico*, 60-61, Parini, *Innesto*, 167-168, Cesarotti, *Fingal*, VI, 152-153, etc.). Come si può notare, nella seconda serie di esempi riportati il nome costituisce sempre un complemento nucleare prolettico: l'anastrofe provvede a suturare melodicamente lo stacco metrico, facendo scivolare in avanti la pausa into-

nativa più rilevante (talvolta anticipando la cesura), in modo tale che gli effetti disgreganti dell'iperbato non vadano ad incidere sulla coesione fra i versi¹³⁸.

Non accade frequentemente in nessuno dei testi spogliati che gli elementi divaricanti siano più di uno. Si veda però *Angelo Mai*, 91-92, dove il nome viene estrapolato al di fuori della frase e si trova a precedere anche la congiunzione interrogativa («*Nostri sogni leggiadri ove son giti | Dell'ignoto ricetto*»), ma soprattutto *Ginestra*, 41-43, in cui la figura si distende e agglutina tre versi («*E la possanza | Qui con giusta misura | Anco estimar potrà dell'uman seme*»; cfr. anche Monti, *Congresso Udine*, 63-63). Si distingue dagli altri il *Giorno*, specie la seconda redazione, dove sono messe in campo soluzioni di impareggiata complessità¹³⁹.

È molto interessante che la variante anastrofica abbia una diffusione solo lievemente inferiore rispetto a quella senza inversione¹⁴⁰. Di solito il complemento di specificazione viene spostato a sinistra, scavalcando il solo verbo: «*Non degl'itali ingegni | Tratte l'opre divine*» (*Monumento*, 109-110); «*e di viltade | Siam fatti esempio alla futura etade*» (*Angelo Mai*, 44-45); «*o di Climene | Pianger credè la sconsolata prole*» (*Alla primavera*, 55-56); «*che degli alberghi | Va radendo le mura*» (*Vita*, 87-88); «*dell'universe cose | Scender gli autori*» (*Ginestra*, 192-193; cfr. Foscolo, XI, 3-4, Monti, *Pensieri*, VIII, 5-6; Parini, *Innesto*, 102-103, Cesarotti, *Fingal* VI, 118-119, *Adda*, 59-60); molto raramente anche uno o più dei suoi argomenti: «*dunque degli empi | Siedi, Giove, a tutela?*» (*Bruto*, 26-27); cfr. Monti, *Per l'onomastico*, 5-6; Parini, *Mattino*, 82-83; Alfieri, II 7, 9-10).

Si può notare, inoltre, che Leopardi protrae talvolta la figura per più di due versi, grazie all'intromissione di un complemento («*Di fogliolini e di fuscilli*, in forma *| O di tempio o di torre o di palazzo, | Un edificio innalza*» *Palinodia*, 153-156), o di una frase relativa («*e di fanciulla | Che all'opre di sua man la notte aggiunge | Odo sonar nelle romite stanze | L'arguto canto*» *Vita*, 63-66; cfr. anche *Palinodia*, 227-231)¹⁴¹. Nel *Canto notturno* si ha una moltiplicazione del genitivo che giunge ad investire ben quattro versi, ed è

¹³⁸ Così accade tendenzialmente anche presso gli autori, ma in Leopardi con una costanza che sembra più accentuata. Anche però in Parini, cfr. Roggia 2001, p. 171.

¹³⁹ Per esempio: «*Con lei non scenda al paragon, che al grado | Per breve serie di scrivani or ora | Fu de' nobili assunta: e il cui marito*» *Notte*, 573-575). Cfr. Roggia 2001, pp. 171-72.

¹⁴⁰ Almeno sino alla fine del Quattrocento la tipologia sembra essere decisamente minoritaria e prerogativa solo di alcuni autori (Dante e Petrarca nel Trecento, petrarchisti attenti al modello, quali Giusto e Lorenzo nel secolo successivo), cfr. Soldani 2009, p. 164, Bellomo 2016, p. 147. Le cose cambiano a partire dal Cinquecento probabilmente (così pare dai risultati degli spogli di Soldani 1999, p. 325); il tipo è assai diffuso anche nella *Pulcella* montiana, cfr. Facini 2013, p. 204.

¹⁴¹ Meno notevole la semplice inserzione di una relativa, che in virtù della sua stretta connessione con il genitivo reggente, avvicina la costruzione più all'anastrofe che all'iperbato: «*Del cammin lungo che avvanzar si sente | Meta o ragione*» (*Tramonto*, 30-31).

poi allontanato dalla sua reggente dall'interposizione di due subordinate di modo indefinito: «e *della stanza* | Smisurata e superba, | *Dell'innumerabile famiglia*; | Poi di tanto adoprare, di tanti moti | D'ogni celeste, ogni terrena cosa, | Girando senza posa, | Per tornar sempre là donde son mosse; | *Uso alcuno, alcun frutto* | Indovinar non so» (90-98). Si tenga presente che in questo caso i complementi sono tematici (costituiscono un elenco delle *mille cose* ...*celate al semplice pastore* e note invece alla *luna*, che vengono menzionate ai vv. 76-77). Siamo, dunque, di fronte ad una costruzione fondamentalmente analoga all'anteposizione anaforica, possibile anche nell'italiano standard odierno e meno marcata delle precedenti.

A prescindere dall'ordine dei costituenti, è estremamente raro che l'elemento divaricante non funga da reggente del sintagma *enjambé*. Nei *Canti* accade solo in una manciata di occasioni, in cui l'intruso è un breve avverbiale («Tanto la *possa* | Infin qui *de' lambicchi e delle storte*», *Palinodia*, 48-49), il soggetto ripreso in anafora («Tu le cure infelici e i fati indegni | Tu de' mortali ascolta», *Alla primavera*, 89-90), o un vocativo («Nè dell'umano affanno, | Rigide balze, *i luttuosi accenti*» *Alla primavera*, 58-59)¹⁴². Notevole in particolare il caso registrato nella *Ginestra*, dove un genitivo bisillabico si incunea entro la relativa che modifica la testa del sintagma, con effetti di sensibile perturbazione melodica («Ma il *disprezzo* piuttosto che si serra | *Di te* nel petto mio» 65-66). Al solito Parini è più propenso ad adottare questo genere di costruzioni¹⁴³, mentre presso gli altri poeti trovo un passo degno di nota solo in Monti («e *nei vortici* travolto | romoreggiar *del profondo torrente*» *Chigi*, 196-197).

[40] *Aggettivo [...] complemento*. L'artificio è raro, ma nei *Canti* conosce una certa varietà di declinazioni, mai però particolarmente marcate. Si vedano alcuni esempi del tipo con ordine diretto: «*disdegnoso* un tempo | *Del suo destino*» (*Consalvo*, 2-3); «Bella Morte, *pietosa* | Tu sola al mondo *dei terreni affanni*» (*Amore e Morte*, 98-99); intrecciato ad un iperbato "modale / infinito": «Per dover egli *scemo* | Rimaner *di se stesso*» (*Sopra un basso rilievo*, 88-89); con anastrofe: «E te *d'umani eventi* | Disse la fama *esperto*» (*Alla primavera*, 69-70; cfr. anche *Dello stesso*, 18-19; e su tre versi *Monumento*, 18-20); ed infine con epifrasi: «*Di lor querela* il boreal deserto | E *conscie* fur le sibilanti selve» (*Monumento*, 154-155). Ma cfr. anche i casi riportati a [34] *complemento predicativo* | *copula*. Nelle altre opere in genere appare più diffuso la variante con inversione: «Però *d'umano gregge* | Va Pe-

¹⁴² Registro anche un caso del *Consalvo*, con intromissione della relativa, secondo modalità però tutto sommato possibili anche nell'italiano standard: «Egli la mano, | Ch'ancor tenea, della diletta Elvira | Postasi al cor» 77-79.

¹⁴³ Cfr. Roggia 2001, pp. 174-76, per il tipo con ordine diretto, pp. 163-65, con ordine inverso.

chino coperto» (Parini *Innesto*, 95-96); «Dove il pensier *da la parola* è sempre | *Altro*, e virtù per ogni labbro ad alta» (Manzoni, *Imbonati*, 123-124, anche *Passione*, 45-46; Alfieri, *Saul*, II, I, 14-15; *Mirra*, V, II, 44-45). Notevole il passo di Monti che segue, con intromissione del verbo e anteposizione di un modificatore del genitivo: «qual già *devoti* | L'invocâr d'*Erettèo* gli alti nepoti» (*Congresso Leone*, 38-39).

[41] *Comparativo [...] secondo termine di paragone*. Non registro che una manciata di casi in tutto il *corpus*, per lo più con prolessi del secondo termine di paragone: «in chi *dell'uomo* al tutto | Da natura è *minor*» (*Aspasia*, 57-58); «Vana Diva non pur, ma di fortuna | E del fato e d'amor, Diva più cieca» (*Pepoli*, 157-158); «Onde, più che di tua divisa veste, | Sia il vincitor di tua barbarie altero» (Foscolo, III, 13-14); cfr. anche Alfieri, I 5, 5-6; Manzoni, *Imbonati*, 1-3). Assai rilevante la divaricazione rinvenibile nel *Pensiero dominante*, dove l'interposizione di ben tre subordinate più un complemento predicativo, porta il costruito ad abbracciare ben sei versi: «*Di questa età superba*, | Che di vote speranze si nutrica, | Vaga di ciance, e di virtù nemica; | Stolta, che l'util chiede, | E inutile la vita | Quindi più sempre divenir non vede; | *Maggior* mi sento» (59-65). Per un caso con ordine diretto dei costituenti, cfr. [34] *complemento predicativo / copula*.

[42] *Avverbio [...] aggettivo*, o *avverbio [...] avverbio*. Segnalo un caso nel *Consalvo* in cui un avverbio modificatore di aggettivo viene spostato a sinistra del verbo («Ahi, ma *cotanto* | Esser *beato* non consente il cielo» *Consalvo*, 111-112), più due passi in cui l'inversione di un complemento retto dall'aggettivo separa l'avverbio modificatore da un secondo avverbiale: «un giorno oh *quanto* | Verso me *più cortese*!» (*Vita*, 16-17); e con iperbato anche all'interno del complemento interposto: «*molto* all'eterno | Degli astri agitator *più cari*» (*Inno patriarchi*, 3-4). Si veda nel *Giorno*, un distanziamento fra avverbio e nome: «o *troppo* intorno a le vezzose membra | *adipe* cresce» (Parini, *Mattino*, 138-139).

[43] *Ausiliare [...] participio*. L'allontanamento dell'ausiliare dal participio ne agevola la dislocazione in versi distinti, che pure, in genere, rimane piuttosto rara negli autori spogliati. Si distingue dagli altri Leopardi, che si serve della figura talvolta nelle *Canzoni* e con una certa abbondanza soprattutto nell'ultima sezione della sua silloge (ma singole occorrenze anche in *Pepoli* e *Ricordanze*, tre nel *Risorgimento*)¹⁴⁴. Ma ciò che è ancor più interessante è che nei *Canti* è largamente preferita la variante con anastrofe, al contrario

¹⁴⁴ In totale le occorrenze leopardiane sono sedici, contro la decina registrate nell'intero *Giorno* di Parini da Roggia 2001, pp. 215-18.

di quanto accade nella tradizione precedente e nei testi sette-ottocenteschi presi in esame (solo due casi rilevati, entrambi in Monti: «e *tocco* | d'Amor la face non *l'avea* pur anco?» *Pensieri*, IX, 19-20; *Congresso Udine*, 15-16)¹⁴⁵. La soluzione più marcata comporta l'intrusione di una frase subordinata, circostanza che si realizza solamente due volte («*Illuminate* | Meglio ch'or son, benchè sicure al pari, | Nottetempo *saran* le vie men trite» *Palinodia*, 128-130; anche *Consalvo*, 116-117). In genere all'interno del sintagma verbale va ad incunearsi un avverbiale («*Ascoso* innanzi | *Non ti fu* l'amor mio», *Consalvo*, 86-87; *Amore e Morte*, 100-101), il soggetto («a voi *negato* | Questo mio cor non è?» *Risorgimento*, 87-88), oppure un circostanziale («Quante volte *implorata* | Con desiderio intenso, | Morte, *sei* tu dall'affannoso amante!», *Amore e Morte*, 48-50), eventualmente accompagnati da un complemento («*caduta* forse | Dal mio pensier *sei* tu?», *Ricordanze*, 137-138; «*Ottenebrati e spenti* | Di febo i raggi al misero non *sono*», *Alla primavera*, 14-15; anche *Ginestra*, 208-210, citata *supra*). Come si può notare nel terzo ultimo passo citato, l'inversione del participio provoca un distanziamento fra questo e l'argomento nucleare che regge, stringendo entro una linea melodica molto avvolgente i tre versi occupati dalla figura. Vale la pena di citare un paio di casi in cui si hanno strutture ad incastro, in cui l'iperbato in questione si intreccia con quello fra nome e genitivo: «e *detestato* il parto | *Fu* del grembo materno» (*Inno ai patriarchi*, 19-20); «*Desiderato* il termine | *Avrei* del viver mio» (*Risorgimento*, 69-70). Qualora il participio sia seguito semplicemente dal complemento che regge, l'artificio sembra rapportabile piuttosto all'anastrofe semplice e risulta meno accusato («*Dipinte* in queste rive | *Son* dell'umana gente | le magnifiche sorti e progressive», *Ginestra*, 49-51).

Vediamo anche alcuni dei pochi esempi con ordine diretto dei costituenti, con intromissione del soggetto: «*fora* la terra | *Fatta* quindi per sempre un paradiso», (*Consalvo*, 104-105, cfr. anche *Pepoli*, 133-135); o di uno o più complementi: «Credei ch'al tutto *fossero* | In me, sul fior degli anni, | *Mancati* i dolci affanni» (*Risorgimento*, 1-3; cfr. Alfieri, *Saul*, II I, 34-35; Manzoni, *Imbonati*, 38-39), anche con aggiunta di avverbiale: «*Son* così di leggeri | Da sì basse cagioni e *desti e spenti*?» (*Sopra il ritratto*, 55-56; vedi alcuni casi con più di due elementi interposti in Monti, *Pensieri*, X, 21-22; Cesarotti, *Fingal*, VI, 332-333). Spicca su tutti un passo dell'*Angelo Mai*, dove si disloca all'interno del sintagma verbale una relativa sotto-categorizzata dall'oggetto prolettico: «Onde l'alma *t'avean*, ch'era sì calda, | *Cinta* l'odio e l'immondo» (126-127).

¹⁴⁵ Quattro in tutto il *Giorno* (uno in cui il participio a funzione aggettivale), stando a Roggia 2001, pp. 217-18; ma la variante anastrofica ha notevole diffusione nell'ottava di Monti, cfr. Facini 2013, p. 205.

[44] *Modale [...] infinito*. Anche in questo caso la dilatazione tra le due parti del sintagma determina una maggior frequenza della tipologia rispetto a quella con nesso semplice, senza però che si possa parlare di larga diffusione in nessuna delle opere spogliate, con l'eccezione del *Giorno*¹⁴⁶. Nei *Canti* il procedimento inarcante ha una singola occorrenza negli *Idilli* (nella *Vita*, cfr. *infra*) e nei pisano-recanatesi (in *A Silvia*, dove l'elemento intromesso è un brevissimo avverbio, secondo modi comuni anche l'italiano odierno standard: «e tu *solevi* | Così *menare* il giorno» 13-14). Insomma è quasi esclusivo delle altre zone della raccolta. Presso tutti gli autori in genere il sirrema è spezzato dall'inserzione di qualche argomento del verbo (oggetto o complementi), talvolta uno soltanto («Mai non *potrebbe* il pianto | *Adeguarsi* al tuo danno ed allo scorno», *All'Italia*, 22-23, cfr. Monti, *Congresso Lione*, 40-41, Manzoni, *Imbonati*, 109-110; Alfieri, II 1, 10-11), più spesso due o un numero superiore, con tendenziale allargamento del costruito su tre versi: «che, non *potendo* | Felice in terra *far* persona alcuna» (*Palinodia*, 199-200); «E *potess'io*, | Nel secol tetro e in questo aer nefando, | L'alta specie *serbar*» (*Alla sua donna*, 41-43); «e *può* con moti | Poco men lievi ancor subitamente | *Annichilare* in tutto» (*Ginestra*, 46-48; cfr. Manzoni, *Marzo*, 34-36; Alfieri, I 7, 13-14, Parini, *Mattino*, 166-168). Sono piuttosto rare costruzioni più raffinate, in cui l'artificio si intreccia con l'epifrasi («Non aula *puote* e non purpureo manto | *Sottrar* l'umana prole» *Pepoli*, 52-53) o con altri iperbati («Qual *può* voce mortal celeste cosa | *Agguagliar* figurando?» *Monumento*, 58-59; «ei *fea* da lunge / degli alti gioghi *biondeggiar* le cime» Monti, *Chigi*, 39-40, Manzoni, *Cinque maggio*, 17-20). Degni di nota sono i tre casi di interposizione frastica registrati nei *Canti*: «*Possa*, volendo i numi, | Tanto *durar* quanto la vostra duri» (*All'Italia*, 139-140); «Ed ancor io *soleva*, | Bench'innocente io fossi, il tuo vezzoso | Raggio *accusar* negli abitati lochi» (*Vita*, 95-97; anche *Sopra un basso rilievo*, 84-86). Il fenomeno risulta praticamente assente nel resto del *corpus* (cfr. solo Cesarotti, *Fingal*, VI, 424-425 «*poss'io*, qual sono | Giovine ancor, *farmi* tuo schermo e scudo»; ma anche qualche esempio in Parini)¹⁴⁷.

Del tutto minoritaria è la variante anastrofica, di cui significativamente due occorrenze nelle *Canzoni* («*Seguir* loda e virtù qual ne' prim'anni | L'amor tuo mi *farebbe*» *Alla sua donna*, 29-30; e con iperbato determinante/nome: «Ma voi di quale *ornar* parola o canto | Si *debbe*» *Monumento*, 44-45). Altrove solo in Alfieri («Deh, come mai *spender* tant'ore e tante | In ciascun di fra' stenti tuoi *potrei*» 249, 5-6; 257, 5-6) e Parini (di cui solo una manciata di casi in tutto il *Giorno*)¹⁴⁸.

¹⁴⁶ Cfr. i molteplici esempi riportati da Roggia 2001, pp. 218-21.

¹⁴⁷ Segnalato da Roggia 2001, p. 220.

¹⁴⁸ Roggia 2001, p. 222.

[45] *Epifrasi*¹⁴⁹. a) Tra sintagmi aggettivali o preposizionali è piuttosto rara in tutto il *corpus*; notevole perciò la manciata di occorrenze rinvenibili nei *Canti*: «*e non di vile | Timor gioco o di speme*» (*Nozze Paolina*, 25-26); «*di suo fato ignara | E degli affanni suoi*» (*Inno Patriarchi*, 97-98); «*un lungo | Servaggio ed aspro*» (*Aspasia*, 87-88; anche 106-107); «*Di pepe o di cannella o d'altro aroma | Fatal cagione, o di melate canne*» (*Palinodia*, 66-67; Foscolo, I, 5-6). b) In genere la figura interessa due elementi nominali che vengono separati dal predicato che li regge, il quale per lo più si colloca in riporto, con forti effetti di coesione sui versi. Si veda qualche esempio tratto da *Idilli* e *pisano-recanatesi*, dove l'artificio, meno perturbante di un normale iperbato, ha una sua (ridotta) cittadinanza: «*di sudore il volto | Ferveva e il petto*» (*Sogno*, 84-85); «*Il fragor delle rote e de' cavalli | Da lungi osserva o il calpestio de' piedi*» (*Vita solitaria*, 79-80); «*Io gli studi leggiadri | Talor lasciando e le sudate carte*» (*A Silvia*, 15-16; Foscolo, *A Luigia Pallavicini*, 53-54; Monti, *Pensieri*, II, 11-12; Parini, *Caduta*, 15-16; Manzoni, *Pentecoste*, 76-77, etc.). Nelle *Canzoni* la costruzione tende a sovrapporsi ad altri *enjambements*: «*al tuo viaggio | Fu gloria, e del ritorno | Ai rischi*» (*Angelo Mai*, 85-87); «*del patrio nido | I silenzi lasciando, e le beate | Larve e l'antico error*» (*Nozze Paolina*, 1-3; Foscolo, *Sepolcri*, 186-187). In sporadiche occasioni l'inserito verbale può trovarsi in innesco: l'aggiunta di un sintagma nominale coordinato arriva perciò inaspettata e la linea melodica sembra chiudersi e poi si riapre, secondo un movimento caratteristico delle inarcature anaforiche. La soluzione collabora all'andamento franto di certi passaggi delle *Ricordanze* (149-151, cfr. [17]), ma si ritrova anche nella *Sera del dì di festa*, dove accompagna l'antitesi fra cielo, in apparenza benigno, e natura malvagia, isolando e sottolineando anche intonativamente il secondo membro, che occupa l'intero endecasillabo di *rejet*: «*io questo ciel, che sì benigno | Appare in vista, a salutar m'affaccio, | El'antica natura onnipossente, | Che mi fece all'affanno*» (*Sera di di festa*, 11-13; vedi anche Foscolo, IV, 2-3; Monti, *Chigi*, 84-85; Manzoni, *Adda*, 10-12, 67-68)¹⁵⁰. Vanno segnalati un paio di casi in cui il divaricatore è privo di rapporti sintattici con i due divaricati e l'epifrasi si fa dunque più marcata. Uno si trova nella *Ginestra* (con intromissione di subordinata fra predicati coordinati, il primo dei quali anche anticipato rispetto al reggente: «*e incontro a questa | Congiunta esser pensando, | Siccome è il vero, ed ordinata in pria | L'umana compagna*» 126-129); l'altro, più complesso, nell'*Angelo Mai*, dove si ha una sorta di struttura

¹⁴⁹ Moro 2014, p. 55, ci informa sulla larga diffusione della figura nei *Canti*: prescindendo dalla sua collocazione su uno o più versi, conta oltre un centinaio di occorrenze.

¹⁵⁰ Naturalmente, qualora anche il secondo sintagma coordinato si trovi parzialmente nel verso di innesco e dunque risulti a sua volta inarcato, gli effetti di frattura descritti vengono a mancare: «*L'alta ruina ignora e le mutate | Sorti del mondo*» (*Bruto*, 94-95; anche 23-24).

ad incastro (fra i due membri di una *correctio* si insinua il soggetto, mentre il verbo si colloca in chiusura: «*dal polo* | Maschia virtù, *non già da questa mia* | *Stanca ed arida terra*, | Venne nel petto» 155-158).

L'ampia circolazione di costrutti marcati nella poesia del secondo Settecento e del primo Ottocento è ben testimoniata dall'ingente massa di *enjambements* retorici fin qui documentata, in media ben più diffusi di quanto non lo fossero nei secoli precedenti. I procedimenti in questione amplificano la continuità e la coesione melodica fra i versi: l'intensificarsi delle *perversiones*, dunque, ha una ricaduta molto evidente sul piano dei rapporti fra metro e sintassi. Sono varie le figure che si fanno più frequenti (vedi per esempio i nnⁱ [27], [28], [33]) e fra queste spiccano le diverse tipologie di iperbato *enjambé* (cfr. in particolare [37]-[39]), più spesso che in passato impreziosite dalla concomitanza di un'inversione ([37]-[39], [40], nei *Canti* anche [43]). Oltre che per il suo sapore aulico e latineggiante, l'artificio è così gradito probabilmente perché produce saldi legami senza opporre frontalmente il ritmo sintattico alla scansione del metro¹⁵¹. Di conseguenza a tale diffusione, esso finisce per conservare un suo carattere di vera eccezionalità solo nelle sue varianti più complesse (con molteplici inserti, con inserti frastici o non relati sintatticamente al sintagma spezzato), che largheggiano nel solo *Giorno* pariniano. Entro questo contesto, mi sembra, le assenze di determinate soluzioni possono divenire stilisticamente rilevanti quanto o più delle presenze. Come si accennava al termine del paragrafo precedente, la sobrietà di *Idilli* e *pisano-recanatesi*, quindi, può essere intesa come il risultato di un movimento in levare rispetto alla letterarietà più spinta del codice lirico coevo (e così, aggiungo, l'esperienza manzoniana degli *Inni Sacri*). Le due sezioni centrali dei *Canti* conoscono vari fra i fenomeni presi in esame ([27], [28], [33], [39], [45b]), anche se, specie le canzoni libere, ne sono in genere un po' meno toccate; la lista delle inarcature che mancano però non è affatto breve e contempla larga parte di quelle con dilatazione fra i costituenti ([37], [38], [40]-[44], [45a]), come si è detto caratteristici della temperie stilistica sette-ottocentesca. Molto indicativo a questo proposito il confronto con i *Pensieri d'amore* di Monti, solitamente accostati e considerati un precedente degli sciolti idillici per l'identità di metro, di tono e contenuto¹⁵², nei quali però trovano spazio diversi iperbati ([37], [38], [43]; nonché un tipo anastrofico raro come 31). Di nuovo (cfr. par. 1) si distinguono dai componimenti limitrofi *Vita solitaria* ([32], [37], [38], [39], [42], [44]) e *Ricordanze* ([32], [34], [43]): sulla circostanza occorrerà ritornare nelle conclusioni.

¹⁵¹ Roggia 2001 nota nella prassi correttorica di Parini nel *Giorno* la tendenza a privilegiare soluzioni di questo genere (pp. 132, 186 e *passim*).

¹⁵² Nencioni 1982, p. 383, Bigi 2012, p. 111.

Il variegato spettro di possibilità offerto dalla tradizione è sfruttato con larghezza nelle due sezioni liminari della raccolta leopardiana, che confermano ancora una volta i loro legami e la grande ricchezza espressiva. È molto notevole soprattutto l'uso fortemente insistito di certi *enjambements*, che si riscontra in particolare nelle *Canzoni* ([33], [27] e [40]), e la presenza di soluzioni poco comuni fra i coevi ([30], [31], [34], [35], [38], [44], [45a]), in alcuni casi caratteristica della fase fiorentina e napoletana ([41], [42], [43]). Rispetto agli altri autori, quantomeno in talune occasioni, Leopardi appare più propenso a servirsi di tipi anastrofici con contiguità fra gli elementi coinvolti ([27], [34], [35]), che è come dire: sfrutta più compiutamente il metro a fini melodici, rendendo il confine del verso «pausa irrazionale» (Fubini) entro lo svolgimento del discorso e sprigionandone così le potenzialità evocative. Al contempo non riduce certo la frequenza delle figure divaricanti ([38]-[45]): l'impiego di tanti stilemi accusati denuncia la ricezione della lezione pariniana, con il suo gusto per l'inarcatura sintattica di grande impatto e intensità. Il modello si presenta più ricco di suggestioni per le *Canzoni* ([38]), mentre viene interpretato in maniera molto personale soprattutto nei *Canti* estremi, *Ginestra* su tutti, dove, in linea con la tendenza ad allagare la frase di cui si è già discusso (introduzione), lo strumento dell'interposizione frastica è adoperato secondo modalità eccezionali e inedite nella poesia italiana ([33 IV]). Sul piano dell'intonazione il senso stilistico di iperbato e epifrasi è quello di muovere e, se si vuole, torcere il flusso del discorso, coniugando frattura e coesione. Passando da un punto d'osservazione paradigmatico ad uno sintagmatico, ci si accorgerà che anche la convivenza nei medesimi testi (gli ultimi specialmente) delle inversioni *enjambées* con le inarcature dure e rotte viste al paragrafo precedente produce effetti non dissimili: una dialettica tra legato e staccato, nella quale il primo fattore compensa e corregge il secondo, senza però annullarne completamente la carica dirompente.

3. Conclusioni

I. Come noto, la poesia moderna si identifica sostanzialmente con la lirica e nasce, è stato detto, da quella crisi della metafisica tradizionale che pone il soggetto in una posizione rilevatissima, acuendone l'isolamento e al contempo l'autonomia¹⁵³. L'espressione da parte dell'io della propria singolarità e della

¹⁵³ Faccio riferimento ad una delle tesi del bellissimo libro di Mazzoni 2005, che costituisce un punto di riferimento importantissimo per lo studio dei problemi, anche formali, relativi alla poesia moderna, grazie alla capacità di sistematizzazione e ricchezza di suggestioni offerte dall'autore. Molto interessante notare come la crisi della metafisica di cui si discorre abbia una delle sue prime manifestazioni a livello teorico proprio nel pensiero leopardiano alla cui base, come scrive Severino 2014, p. 108, si ha «la scoperta angosciante che non può esistere alcun Principio eterno, incorruttibile, divino, e che quindi tutte le cose sono nulla».

sua peculiare visione del mondo, la convinzione che, per usare le parole di Adorno, sia possibile «conseguire l'universale attraverso un'individuazione senza riserve» sono le fondamenta del genere¹⁵⁴. È una concezione che si difonde nella cultura romantica e che anche Leopardi mostra di condividere, per esempio, quando insiste sulla necessità per il poeta vero di essere «spinto a poetare dall'intimo sentimento suo proprio» (*Zib.* 4357), o quando, difendendo il primato della lirica su epica e drammatica, la definisce «espressione libera e schietta di qualunque affetto vivo e ben sentito dell'uomo» (*Zib.* 4233)¹⁵⁵. Ne consegue una teoria dello stile come manifestazione della propria differenza di sguardo sulle cose, che sostanzialmente è antitetica ad ogni sorta di normatività, cui il classicismo leopardiano può accordarsi perché, in linea con le sue basi sensiste, non vede nella retorica e nella lingua antica un modello prescrittivo, ma la rivelazione più pura e completa di quel dire poetico che passione e ispirazione permettono di riscoprire e fare proprio¹⁵⁶. Sul piano delle forme queste idee si traducono in una progressiva erosione di quelle strutture unificanti e trascendentali che avevano regolato sul lungo periodo lo svolgersi del discorso poetico, oggettivandone i contenuti. Tra queste c'è anche la metrica tradizionale¹⁵⁷. Il processo è lento e contrastato, e tra XVIII

¹⁵⁴ Adorno 1979, p. 47. Per Mazzoni la poesia moderna nelle sue forme principali consiste in una serie di «monologhi di un personaggio individuato che parla di sé in uno stile che si vuole carico di elementi personali» (Mazzoni 2005, p. 190). Varrà la pena di accettare il correttivo di Giunta che non vede nell'autobiografismo una discriminante, quanto «in un fatto di *prospettiva*: nella facoltà che al poeta è concessa di esprimere – al pari del romanziere e del filosofo, ma senza le mediazioni che a questi vengono imposte dalla trama e dal rigore dell'argomentazione – un giudizio personale su ogni aspetto della vita» (Giunta 2005, p. 14).

¹⁵⁵ Se in un primo momento utilizza categorie di tipo metrico e tematico per suddividere i propri versi «secondo l'uso antico e classicistico», a partire dal 1826 (*Zib.* 4234-4236) Leopardi giunge esplicitamente solo a un'idea della lirica «come forma sintetica e unitaria, secondo l'uso dei moderni e i romantici» (Mazzoni 2005, p. 81). La lirica viene descritta come primo fra i generi poetici, per ragioni cronologiche e di rango, e l'unico che resti ai moderni; poesia per essenza (è il genere «più veramente poetico di tutte le poesie, le quali non sono poesie se non sono liriche» *Zib.* 4476), dove si esprime con immediatezza la voce intima del poeta. Si vedano, in generale, le pagine che dedica all'argomento Mazzoni 2005 (76-83, ma *passim*). Sui numerosi punti di distacco di Leopardi dal romanticismo, cfr. Mengaldo 2012, pp. 13-31.

¹⁵⁶ Non sono perciò del tutto d'accordo con Mazzoni 2005, p. 149, quando scrive che «questa poetica classicistica si concilia male con la teoria della lirica che Leopardi elabora dal 1826 in poi». Piuttosto mi sembra che riflessioni e prassi di Leopardi mostrino come a quell'altezza cronologica determinate forme della tradizione potessero venire ancora percepite come adeguate alla rappresentazione della soggettività, e non mere limitazioni alla libera espressione di sé. In un grande poeta, come è l'autore dei *Canti*, non credo la forma possa essere interpretata come costrizione esterna; essa è sempre pienamente interiorizzata e insomma condizione del suo atto espressivo.

¹⁵⁷ Se come propone Soldani 2010 la metrica tradizionale può essere interpretata come forma simbolica dell'estensione temporale, la sua dissoluzione è l'estrema manifestazione a livello espressivo della tendenza della poesia degli ultimi due secoli (rilevata da Mazzoni 2005, pp. 211-14) «a calcare la natura attimale ed epifanica del monologo soggettivo», veicolando così una visione della realtà in cui la catena cronologica degli eventi è interrotta e in ultima istanza il riferimento ad una temporalità propriamente oggettiva è annullato.

e XIX secolo non è che agli inizi. Si possono cogliere però alcuni mutamenti, ancora non in aperta contraddizione con il codice vigente, degli spostamenti di equilibri interni, diciamo, che ne costituiscono le prime avvisaglie. L'impiego tanto esteso, continuo e pronunciato dell'*enjambement* è uno di questi.

Secondo quanto documentato negli scorsi paragrafi, l'incremento delle inarcature nella poesia del secondo Settecento e del primo Ottocento si accompagna ad un intenso lavoro di perturbazione dell'ordine delle parole e nel complesso può dirsi correlato in modo esponenziale alla moltiplicazione delle varianti retoricamente marcate (par. 2). Non solo, dunque, i collegamenti fra i versi si fanno più frequenti, ma più spesso vengono interpretati in senso forte e garantiscono salde nervature melodiche. Il fenomeno tocca in misure differenti i vari autori (meno di tutti il Manzoni degli *Inni sacri*¹⁵⁸, poco anche l'Alfieri dei sonetti) e caratterizza profondamente soprattutto i testi in endecasillabi sciolti, amplificando quella che fin dai suoi albori è una peculiarità del metro. Del resto, è proprio grazie alla capacità strutturale di assecondare i movimenti del pensiero che lo sciolto risulta tanto gradito¹⁵⁹ e si guadagna un posto di primo piano nel panorama poetico dell'epoca. Nell'insieme, comunque, queste tecniche di costruzione denunciano la crescente emancipazione della sintassi dalla misura versale e rispondono perciò all'esigenza di rafforzare e modulare secondo un'inflessione più personale la voce dell'autore. In questo senso, l'uso estremistico dell'inarcatura riflette l'accentuato egocentrismo della scrittura in versi moderna e, pur restando perfettamente entro binari della tradizione, sembra preludere alla liberazione dai vincoli dell'isosillabismo che si consumerà alle porte del Novecento¹⁶⁰.

Anche per questo aspetto, come per tanti altri, è Leopardi ad interpretare più acutamente di tutti questo momento di snodo, appropriandosi e attualizzando l'eredità della lirica passata, in una sintesi che, al contempo, guarda già al suo superamento. La tendenza generale fin qui delineata, infatti, raggiunge il suo apice nei *Canti*, dove: a) aumenta ulteriormente il numero dei singoli procedimenti; b) si allarga lo spettro delle soluzioni esperite, inclu-

¹⁵⁸ Come mi suggerisce Arnaldo Soldani, la fortissima coincidenza fra metro e sintassi negli *Inni* manzoniani va messa in relazione con la ricerca di una lirica corale in cui la voce del soggetto si dissolve in quella, nella prospettiva dell'autore indubitalmente oggettiva, dell'intera cristianità.

¹⁵⁹ Si veda per esempio quanto scrive Foscolo, commentando l'opera di Monti: «Questo verso sciolto del Monti ha due doti maravigliose non concesse alla rima: primamente i pensieri riescono più disegnati in se stessi e più proporzionati fra di loro e stanno ne' termini convenienti al soggetto; scorrono come fiume ricco delle proprie sue acque e non aiutato da straniere sorgenti. [...] L'altra dote di questo genere di sciolti si è che [...] dipinga alla mente ed al cuore più che non suoni all'orecchio». (*Osservazioni sul poema del Bardo*, Foscolo 1972, pp. 465-79, in part. p. 474).

¹⁶⁰ È solo in apparenza paradossale il fatto che il fenomeno, almeno in un primo momento, porterà ad una marginalizzazione proprio dell'*enjambement* (come ricorda Mengaldo 1991, p. 50 «la coincidenza tra verso ed enunciato sintatticamente compiuto» è «teorizzata e praticata da versoliberisti francesi e poi nostrani»).

dendo figure minoritarie o quasi assenti nella tradizione, per varie ragioni dotate di grande impatto sulla linea intonativa (cfr. specie par. 1); c) cresce anche l'incidenza dei versi di transito (sintatticamente aperti in entrata e in uscita), grazie alla dilatazione del giro frastico e soprattutto all'insistita asincronia fra pause logiche e metriche, che accentua la percezione di un'alterità di fondo fra le due dimensioni. Nei vari pezzi della raccolta l'io poetico conosce una pervasività straordinaria, in tutte le sue varie declinazioni: dall'io eroico delle *Canzoni*, spesso sdoppiato e pronto a riconoscersi nei personaggi del mito e della storia, a quello esistenziale degli *Idilli*, che ritorna più defilato, nei panni di osservatore e filosofo, nei pisano-recanatesi e in altro modo ancora nel cosiddetto ciclo di *Aspasia*, sino all'io quasi spersonalizzato dei Napoletani, il quale pure afferma la sua presenza, quasi in controluce, sorreggendo un'altissima impalcatura concettuale, culmine della sua intima e peculiare meditazione¹⁶¹. Rispetto alle opere degli autori coevi o immediatamente precedenti, quantomeno italiani, vi è forte potenziamento delle istanze del soggetto, che si riverbera in modo molto naturale e direi quasi necessario nella gestione dei rapporti fra metro e sintassi, ed è dunque in larga parte responsabile della straordinaria fluidità del dettato leopardiano¹⁶². La forte continuità testuale fra strofe che caratterizza molti delle canzoni, libere e non, contenute nei *Canti*¹⁶³, così come le più eclatanti innovazioni architettoniche sperimentate nella raccolta (ovvero la rinuncia a regolarità e isocronia della partizioni metriche, alla sistematicità della rima) hanno la medesima matrice ed insieme spingono verso un'apertura della forma, o se si vuole, secondo la nota formula carducciana, alla creazione di una «forma senza forma».

Nello *Zibaldone* la necessità di strutturare più liberamente il discorso è messa in relazione, in particolare, con la pressione dei contenuti filosofici da

¹⁶¹ Sulle varie configurazioni che l'io assume nei *Canti*, cfr. Mengaldo 2012, pp. 55-73, in rapporto con l'uso dell'allegoria, pp. 33-54; vedi Mengaldo 2006, pp. 59-77 in particolare, con riferimento alla tendenza dell'io alla dialogicità, quasi un tentativo di sanare la frattura originaria con il mondo, che è fondamento del genere lirico; anche Blasucci 1996, pp. 177-218, e 2005 relativamente agli *Idilli*. Mazzoni riconosce il carattere innovativo dell'opera leopardiana nel modo di rappresentare la soggettività, considerandola una dei primi esempi di «autobiografismo empirico» (Mazzoni 2005, pp. 96-100 e 107-14, ma *passim*), cioè di quel modello di lirica che si afferma con la modernità e permette ai poeti di «di raccontare i dettagli effimeri delle loro vite effimere con una libertà confessoria, un *pathos* esistenziale, una serietà narcisistica inedite» (*Ibidem*, p. 113). Alla categoria possono essere ricondotti *Idilli*, Pisano-Recanatesi e ciclo di *Aspasia*, ma non i Napoletani, che nello schema interpretativo di Mazzoni figurerebbero in una delle periferie anti liriche (*Ibidem*, pp. 189-92).

¹⁶² Il gusto per il legato, così tipico di Leopardi, ha naturalmente delle ragioni anche eminentemente musicali, come mostra bene, mi sembra, l'impiego assai cospicuo della sinalefe, che spesso, in modo speculare all'inarcatura, sutura le discontinuità sintattiche che cadono al centro dei versi (cfr. Mengaldo 2012, pp. 118-19 in particolare).

¹⁶³ La documenta Mengaldo affiancandola all'uso cospicuo di *enjambements* e interpretandola come una «vittoria della libertà dell'io poetante» (Mengaldo 2012, pp. 107-13, in part. p.112).

cui la poesia sentimentale dei moderni non può prescindere e che la rende quasi più adatta alla prosa che non al verso¹⁶⁴.

leggendo i versi moderni, anche gli ottimi, e molto più quando ci proviamo a mettere noi stessi in verso de' pensieri poetici, veramente propri e moderni, desideriamo la libertà, la scioltezza, l'abbandono, la scorrevolezza, la facilità, la chiarezza, la placidezza, la semplicità, il disadorno, l'assenato, il serio e sodo, la posatezza, il piano della prosa, come meglio armonizzante con quelle idee che non hanno quasi niente di versificabile ec. (*Zib.* 2171-2172; 26. Nov. 1821)

In più di un'occasione, Leopardi contrappone con nettezza poesia e filosofia, considerando che l'una ha per oggetto il bello, «ch'è quanto dire il falso», l'altra il vero, che inevitabilmente limita l'immaginazione¹⁶⁵. Per questa via arriva a sostenere l'estraneità della prima dal secolo presente, dove ogni illusione, quindi ogni forte passione sta venendo meno («dove regna la filosofia, quivi non è vera poesia» *Zib.* 1228, 26 giugno 1821)¹⁶⁶. Uno degli spunti centrali della sua riflessione, precocemente formulato nel 1820, mette in chiaro però la possibilità di una composizione: «lo stesso conoscere l'irreparabile vanità e falsità di ogni bello e di ogni grande» può avere «una certa bellezza e grandezza che riempie l'anima, quando questa conoscenza si trova nelle opere di genio»¹⁶⁷. Altrove si insiste sui punti di contatto (anche il filosofo si serve dell'immaginazione: *Zib.* 1650, 7 settembre 1821; anche «il vero poeta lirico» può scoprire «altissime verità»: *Zib.* 1856, 5-6 ottobre 1821), sottolineando persino l'affinità di fondo, nonostante le forti divergenze, fra queste due «facoltà» dell'animo umano¹⁶⁸. Come già accennato (par. 2), tut-

¹⁶⁴ «La poesia sentimentale è unicamente ed esclusivamente propria di questo secolo [...]. Giacchè il sentimentale è fondato e sgorga dalla filosofia, dall'esperienza, dalla cognizione dell'uomo e delle cose, in somma dal vero...» (*Zib.* 734-735, 8 marzo 1821).

¹⁶⁵ «La cognizione del vero cioè dei limiti e definizioni delle cose, circoscrive l'immaginazione» (*Zib.* 168, 12-23 luglio 1820).

¹⁶⁶ Vedi anche: «Ora ogni uomo colto e istruito oggidì, è immancabilmente egoista e filosofo, privo d'ogni notabile illusione, spoglio di vive passioni; e ogni donna altresì. Come può il poeta essere per carattere e per ispirito, contemporaneo e conforme a tali persone in quanto poeta?» (*Zib.* 2945-2946, 11 luglio 1823).

¹⁶⁷ Le opere di genio «quando anche rappresentino al vivo la nullità delle cose, quando anche dimostrino evidentemente e facciano sentire l'inevitabile infelicità della vita, quando anche esprimano o le più terribili disperazioni, tuttavia ad un'anima grande che si trovi anche in uno stato di estremo abbattimento, disinganno, nullità, noia e scoraggiamento della vita, o nelle più acerbe e mortifere disgrazie [...] servono sempre di consolazione, raccendono l'entusiasmo» (*Zib.* 259-260, 4 ottobre 1820).

¹⁶⁸ «È tanto mirabile quanto vero, che la poesia la quale cerca per sua natura e proprietà il bello, e la filosofia ch'essenzialmente ricerca il vero, cioè la cosa più contraria al bello; sieno le facoltà le più affini tra loro, tanto che il vero poeta è sommamente disposto ad esser gran filosofo, e il vero filosofo ad esser gran poeta, anzi nè l'uno nè l'altro non può esser nel gener suo nè perfetto nè grande, s'ei non partecipa più che mediocrementemente dell'altro genere» (*Zib.* 3383-3384, 8 settembre 1823). Cfr. considerazioni analoghe in *Zib.* 3242-3245, 22 agosto 1823.

tavia, l'esigenza di una distinzione del linguaggio poetico, e insomma di un riscatto formale della scarsa poeticità dei temi trattati, rimane sempre vivissima¹⁶⁹. È proprio questa necessità a giustificare la scelta di continuare a scrivere «in verso», pur ammettendo che la poesia non vi è legata intrinsecamente ed a livello teorico potrebbe benissimo accordarsi con la prosa¹⁷⁰. Insomma, secondo quella che è una costante del pensiero leopardiano¹⁷¹, il conflitto non trova una piena risoluzione, ma diviene anima o centro propulsore della lirica dei *Canti*. L'*enjambement* è uno degli strumenti che permettono di coniugare e mantenere in equilibrio spinte e contropinte, proprio in virtù della sua ambivalenza strutturale. Obliterando e al contempo rilevando il confine del verso, l'artificio garantisce, infatti, una certa libertà nell'articolazione sintattica e nello stesso momento imprime all'enunciato una curvatura melodica del tutto peculiare, che la medesima materia verbale in prosa non potrebbe mai avere. Ciò è vero, in particolare, nel caso delle inarcature infrasingmatiche, dove il limite metrico costituisce propriamente una «pausa irrazionale» nello svolgimento del discorso (per usare la formula di Fubini). Si carica di implicazioni, dunque, l'alto gradimento di Leopardi per questo genere di soluzioni (vedi [1]-[14] e [27]-[32]), ben più spiccato di quanto non fosse mediamente negli altri poeti sette e ottocenteschi, anche nei testi in cui la continuità fra i versi è ricercata con più insistenza¹⁷².

II. Vale la pena di fare qualche osservazione sul rapporto fra l'uso dell'*enjambement* e le idee di Leopardi in campo estetico. Prima considerazione. Come già accennato (par. 2), nello *Zibaldone* si ritiene che la rapidità sia una qualità fondamentale per lo stile poetico¹⁷³ («la forza dello stile poetico [...] in gran parte è tutt'uno con la rapidità» *Zib.* 2043) e che possa essere ottenuta attraverso una costruzione «ardita» della frase. Mi sembra evidente che anche la sfasatura fra metro e sintassi assolve questa funzione. Il procedimento, infatti, produce automaticamente un certo dinamismo melodico, specie se, come è tipico dei *Canti* (cfr. *Introduzione*), la reiterata dislocazione delle pause al centro del verso determina un continuo rilancio del discorso, e

¹⁶⁹ Cfr. per esempio *Zib.* 2945-2946, 11 luglio 1823; anche Schiesaro 1986, pp. 590-601.

¹⁷⁰ «L'uso ha introdotto che il poeta scriva in verso. Ciò non è della sostanza né della poesia, né del suo linguaggio, e modo di esprimer le cose. Vero è che questo linguaggio e modo, e le cose che il poeta dice, essendo al tutto divise dalle ordinarie, è molto conveniente, e giova moltissimo all'effetto, ch'egli impieghi un ritmo ec. diviso dal volgare e comune, con cui si esprimono le cose alla maniera ch'èle sono, e che si sogliono considerare nella vita. [...] L'uomo potrebb'esser poeta caldissimo in prosa, senza veruna sconvenienza assoluta: e quella prosa, che sarebbe poesia, potrebbe senza nessuna sconvenienza assumere interissimamente il linguaggio, il modo, e tutti i possibili caratteri del poeta» (*Zib.* 1695-1696, 14 settembre 1821).

¹⁷¹ Cfr. Mengaldo 2012, pp. 7-8.

¹⁷² Emblematico il caso del *Giorno*, dove la prassi correttoria evidenzia chiaramente una predilezione di Parini per l'*enjambement* sintattico, come ricostruisce con nitore Roggia 2001.

¹⁷³ Così come per l'arte che più si avvicina alla poesia, cioè la musica, cfr. *Zib.* 1780-1781.

tanto più quando si accompagna al sommovimento del consueto ordine delle parole, che accelera i tempi dell'elocuzione e può rendere particolarmente sinuosa la linea intonativa (nel caso di iperbati e distanziamenti). L'effetto di uno stile rapido, secondo Leopardi, è quello di fare «ondeggiar l'anima in una tale abbondanza di pensieri, o d'immagini e sensazioni spirituali, ch'ella o non è capace di abbracciarle tutte, e pienamente ciascuna, o non ha tempo di restare in ozio, e priva di sensazioni» (*Zib.* 2041)¹⁷⁴. La velocità, in tutte le sue manifestazioni, non solo trasmette vivacità, energia, contribuendo a quell'eccitazione della forza vitale che è il primo frutto della vera poesia¹⁷⁵, ma giunge a destare «una quasi idea dell'infinito» (*Zib.* 1999)¹⁷⁶. Nel movimento, e per movimento si intende «anche tutto quello che spetta alla parola», sta inoltre il carattere fondante della *grazia*, la quale, a differenza della bellezza che «si mostra tutto a un tratto», consiste in «una successione di parti», veduta una delle quali, resta sempre «desiderio e speranza delle altre» (*Zib.* 198). Di qui la sua piacevolezza. Le soluzioni espressive cui si è fatto riferimento, dunque, trovano una sorta di giustificazione teorica anche in uno dei capisaldi del pensiero leopardiano, ovvero nella convinzione che il godimento non si dia mai nel presente, ma solo nel futuro e consista, insomma, nel vagheggiamento di una soddisfazione¹⁷⁷.

Seconda considerazione. L'inarcatura isola nel verso di innesco un sintagma o un altro segmento di frase, alterando più o meno sensibilmente la prosodia della lingua: nella sua variante cataforica, senza dubbio la più frequentata nella tradizione, ci mette in attesa di una predicazione o comunque della chiusura del giro sintattico. La voce indugia, rilevando gli elementi coinvolti dalla figura, e in quell'attimo di sospensione essi tendono a caricarsi di un peculiare valore evocativo, soprattutto naturalmente se per ragioni semantiche o foniche risultano già particolarmente connotati. Questo effetto dell'artificio, da sempre ben presente agli studiosi, trova un'ottima spiegazione in una parte della teoria del piacere di Leopardi, che di nuovo, sebbene qui indirettamente, fornisce un presupposto concettuale alle opzioni stilistiche e alla prassi del poeta. Il confine metrico, imponendo una pausa, lascia per un istante l'enunciato in uno stato di indeterminatezza, che stimola fantasia e immaginazione¹⁷⁸. Insomma, l'*enjambement* riproduce iconicamente sul

¹⁷⁴ È molto interessante che l'affollarsi di una molteplicità di idee nella mente a causa di straordinaria velocità dell'immaginazione venga attribuita in primo luogo ai fanciulli (*Zib.* 499-500), associando implicitamente giovinezza ed attività poetica.

¹⁷⁵ Un «pezzo di vera, contemporanea poesia [...] ci rinfresca, per così dire; e ci accresce la vitalità» (*Zib.* 4450).

¹⁷⁶ Sul «perché la sveltezza debba piacere», cfr. anche *Zib.* 2236-2237.

¹⁷⁷ Cfr. almeno *Zib.* 532-535: «Il piacere umano [...] si può dire ch'è sempre futuro, non è se non futuro, consiste solamente nel futuro. L'atto proprio del piacere non si dà. Io spero un piacere; e questa speranza in moltissimi casi si chiama piacere».

¹⁷⁸ È indubbiamente degno di nota il fatto che una simile idea sia espressa a chiare lettere da un

piano testuale il meccanismo descritto nell'*Infinito* e in tante pagine dello *Zibaldone*¹⁷⁹: la presenza di una barriera limita la percezione complessiva di un oggetto e suscita così quelle sensazioni vaghe e indefinite, che sono massimamente poetiche e piacevoli ed avvicinano l'uomo a concepire l'idea di infinito. In questo senso, si può dire che nei *Canti* il procedimento rimanda sempre costitutivamente al tema del celebre idillio, per quanto certo in alcuni casi, quelli indicati nel magistrale saggio di Blasucci¹⁸⁰, il suo carattere allusivo acquisti maggior forza e divenga del tutto inequivocabile.

III. Il repertorio di procedimenti inarcanti stilato nelle scorse pagine, oltre a testimoniare l'ampiezza straordinaria e la varietà di risorse espressive che caratterizzano i *Canti*¹⁸¹, conferma la sostanziale coerenza sotto il profilo stilistico dei vari blocchi entro cui si suddivide la raccolta e consolida il quadro delle relazioni che fra questi si instaurano, così come è stato delineato dalle analisi lessicali e sintattiche di Mengaldo¹⁸². In sintesi, le zone liminari della silloge convergono nella ricerca di un dettato più teso ed energico, determinando una forte saldatura sul piano delle forme che in ultima istanza è imputabile a quell'attitudine di sfida nei confronti del reale, comune, appunto, a esordi e chiusura della carriera poetica leopardiana. Al contempo, le sezioni centrali condividono un certo tono dimesso, conforme alla postura contemplativa (o auto contemplativa) assunta dall'io lirico, secondo quanto la critica ha sempre rilevato (emblematico la qualifica di *Grandi Idilli* ai componimenti del periodo pisano-recanatese). E tuttavia gli elementi di discontinuità fra esse non sono meno numerosi di quelli che legano, ed anzi per quel che riguarda i rapporti fra metro e sintassi finiscono per risultare più rilevanti¹⁸³. Proviamo a circoscrivere queste affermazioni, ricapitolando i risultati della mia indagine.

a) Le *Canzoni* presentano una grande abbondanza di *enjambements*, spesso assai marcati, e tendono a protrarre per lunghi tratti la sfasatura fra stacchi metrici e stacchi sintattici. La gamma delle figure impiegate è piut-

autore come Condillac, molto influente per lo sviluppo del pensiero leopardiano (sul rapporto fra i due cfr. Gensini 1984). Nel capitolo XII dell'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* il filosofo, infatti, occupandosi dei vantaggi dell'inversione e dell'allontanamento fra le parole, scrive: «Ainsi le foible obstacle qui vient de leur éloignement, ne paroît fait que pour exciter l'imagination» (170); cfr. Schiesaro 1986, p. 594, che cita il passo.

¹⁷⁹ Cfr. per esempio *Zib.* 472-473, 1747-1748, 2053-2054, etc.

¹⁸⁰ Blasucci 1985, pp. 128-29, rubrica fra i segnali dell'infinito quegli *enjambements* che mettono in rilievo termini giudicati «infinitivi» per ragioni semantiche, morfologiche, sillabiche.

¹⁸¹ Blasucci 1996, p. 182, sottolinea il «marcato pluralismo stilistico» della silloge leopardiana (contrapponendolo al presunto «modello monostilistico del canzoniere petrarchesco», secondo una vulgata critica ormai superata, come mostra benissimo, per esempio Praloran 2013, pp. 3-37 in particolare).

¹⁸² Cfr. Mengaldo 2006, pp. 79-114, e 2012, pp. 75-106.

¹⁸³ Sulla distanza di *Idilli* e Pisano-Recanatesi da punto di vista del lessico e della costruzione sintattica, cfr. Mengaldo 2006, pp. 90-93, e 2012, pp. 82-86, ma *passim*.

tosto ricca. La disposizione «ardita» delle parole produce una serie molto estesa di inarcature retoriche, che innalzano il tenore dei testi e, come si è ripetuto più volte, movimentano sensibilmente la linea intonativa (cfr. par. 2 e *supra* II). Nell'insieme spiccano per rilievo stilistico gli iperbatì *enjambés*, la cui frequenza denuncia il debito leopardiano nei confronti del classicismo del secondo Settecento e soprattutto di Parini, così incline a questo genere di artifici (nello *Zibaldone*, del resto, a lui, con Foscolo, Monti e Alfieri, si attribuisce il merito di aver forgiato un linguaggio «più propriam. e più perfettam. poetico e distinto dal prosastico» 3418). Ma accanto a costrutti simili si ha tutto un gruppo di varianti che spezzano legami sintagmatici piuttosto coesi, senza che vi sia perturbazione nell'ordine dei costituenti, provocando effetti di notevole frattura melodica (cfr. [1]-[14], e in generale par. 1). La presenza fra tali varianti di alcune tipologie decisamente rare nell'uso poetico medio mostra bene il rapporto dialettico che Leopardi instaura con la tradizione e con Petrarca in particolare (principale punto di riferimento quantomeno dei primi componimenti), per altro evidentissimo già dall'originalità degli schemi metrici adottati¹⁸⁴.

Complessivamente l'esito di questa profusione di procedimenti inarcani è un flusso discorsivo travolgente che rende meno percepibili le rime, depotenziando le pause di fine verso, e con la sua estrema mobilità nega ogni possibilità di regolare strutturazione della strofa (cui per altro gli schemi metrici si limitano ad alludere, e solo in alcuni casi)¹⁸⁵. Leopardi pone una forma chiusa e a suo modo costringitiva, ma la scuote internamente, facendola attraversare da un forte impulso dinamico. Dall'attrito che ne consegue nasce la peculiare inflessione dell'io poetico: emerge per contrasto, si può dire, e si presta perfettamente a tradurre un movimento impetuoso, risentito o comunque agonistico come quello che, variamente declinato, segna questi componimenti¹⁸⁶.

La tecnica descritta conosce un utilizzo ancora moderato in *All'Italia e Sopra il monumento di Dante*; è affinata e condotta alle sue estreme conseguenze a partire da *Ad Angelo Mai*. Nell'intervallo fra le prime due canzoni e la terza si ha la composizione dei primi due *Idilli*, che forse interferisce, suggerendo l'applicazione continuata dello schema “da mezzo a mezzo” (dunque della messa in sequenza di versi “aperti” in entrata e in uscita) anche

¹⁸⁴ Blasucci 1996, pp. 13-14, parla di «carattere bifronte» delle *Canzoni*, dove «l'aspetto arcaizzante e “regressivo” convive con una forte istanza innovativa».

¹⁸⁵ De Rosa parla di «frammenti di regolarità» nello schema delle prime due canzoni e di «un disegno ben più familiare» per le successive tre. Da *Bruto minore* in poi si assiste ad un processo di dissoluzione della forma tramite la rarefazione delle rime (e con in mezzo l'esperimento della canzone in sciolti, *l'Inno ai Patriarchi*). Per un'analisi dettagliata della questione rimando a De Rosa 2001 pp. 11-55 (le citazioni risp. alle pp. 19 e 24); si vedano anche le pp. 57-121, con interessanti osservazioni sulla gestione della sintassi in ciascuna delle varie canzoni.

¹⁸⁶ Cfr. anche Blasucci 1996, p. 20.

al diverso metro (cfr. *Introduzione*, punto b). Ma in questo lasso di tempo si ha anche una più chiara messa a punto della teoria degli «ardiri», che al concetto di velocità e movimento attribuisce grande importanza (cfr. par. 2 e *supra* II)¹⁸⁷. Si distingue anche *Alla sua donna*, così distante dalle altre *Canzoni* pure tematicamente (ed infatti da queste viene allontanata in seno ai *Canti*): qui l'ironica, ma struggente celebrazione dell'amore platonico sembra portare con sé una dizione più distesa e dolce.

b) Nei contemporanei *Idilli* l'asincronia fra metro e sintassi è ancora più pronunciata: i cosiddetti versi di transito (cfr. *Introduzione*) e dunque le inarcature crescono numericamente, per ragioni che hanno a che fare in primo luogo con le caratteristiche strutturali dello sciolto (assenza di rime e di segmentazione strofica, cfr. *Introduzione*). Al contempo si ha un mutamento dal punto di vista qualitativo. Lo spettro tipologico si restringe: vengono meno o quasi le spezzature più dure e secche (par. 1); la semplificazione della sintassi marginalizza le figure di dilatazione più marcate (par. 2). Mantengono un certo peso, in particolare, varianti canoniche come *aggettivo / nome* ([27]) o *nome / genitivo* ([3]), oppure *enjambements* intrafrastici, spesso accompagnati da anastrofi o comunque da strategie che ne attenuino lo scompenso melodico. In genere quindi, non c'è vero e proprio urto fra linea discorsiva e scansione metrica: la prima sembra piuttosto avvolgere e fondere le unità discrete che compongono la seconda, contribuendo in larghissima parte alla straordinaria scorrevolezza che da sempre viene riconosciuta al dettato idillico (e giunge al suo apice nella coppia *Alla luna, Infinito*). Non si ha più un io poetante che si dibatte entro i vincoli del metro, quanto invece una soggettività pervasiva che si appropria di una forma data (per quanto ben poco costrittiva) e la conduce ad una piena interiorizzazione, parallelamente a come riporta a sé o meglio in sé, nella propria esperienza mentale, i dati della realtà (in questi testi soprattutto certi memorabili scorci paesaggistici). Insomma, la tecnica costruttiva descritta permette una compiuta reinterpretazione dell'endecasillabo sciolto in senso lirico: è grazie ad essa specialmente che Leopardi supera certe sperimentazioni settecentesche in questa direzione (come i *Pensieri d'amore* di Monti, per un confronto con i quali si veda *Introduzione* e par. 2), conseguendo risultati molto diversi e sommamente originali¹⁸⁸.

Ha peculiarità un po' differenti dagli altri *Idilli* la *Vita solitaria*, dove fa capolino qualche inarcatura più dura ([2] e [9]) e soprattutto l'*ordo verborum* si complica (vari gli iperbatismi su due o più versi cfr. par. 2). Sono tutti

¹⁸⁷ Una ricostruzione del percorso del pensiero leopardiano in Schiesaro 1986.

¹⁸⁸ Molto interessante a tal proposito che Fubini 1977, p. 196, giudichi «la designazione di endecasillabi sciolti e il riferimento alla tradizione letteraria cui Leopardi si faceva con i suoi *Idilli* [...] del tutto insufficienti», quantomeno per l'*Infinito*.

elementi che accompagnano i numerosi segnalati da Mengaldo (a livello lessicale, di sintassi del periodo, tecnica delle rime), che avvicinano il testo alle coeve *Canzoni*, come all'ultimo Leopardi, e ne fanno un canto «di transizione»¹⁸⁹.

c) Nei pisano-recanatesi, invece, si ha il massimo di solidarietà fra metro e sintassi all'interno dei *Canti*: meno *enjambements* e tendenzialmente più blandi, meno stacchi al centro del verso, una progressione in genere per blocchi e non per colate ininterrotte. Una simile concezione architettonica, radicalmente diversa da quelle delle prime *Canzoni*, porta a valorizzare rime e altre risposdenze foniche (le quali, infatti, pur in libera distribuzione, assumono una funzione costruttiva)¹⁹⁰. Scelte di questo tipo si accordano con un andamento relativamente piano e lineare dell'ordine delle parole e stanno al fondamento di quella diffusa cantabilità che è la cifra di questo gruppo di testi, come annuncia il suo proemio, la canzonetta *Il Risorgimento*, che omaggia la tradizione melica settecentesca.

La riformulazione dei rapporti metro e discorso nella nuova stagione poetica leopardiana si deve all'invenzione della canzone libera, ai cui tralici la linea elocutiva si appoggia, come ovvio, con maggior facilità e naturalezza. La forma è sottoposta ad un processo di soggettivazione; la voce dell'autore, assecondandone il disegno, subisce invece un processo inverso ed acquista una sorta di oggettività sentimentale che fa il paio con l'attrazione dell'io lirico verso il mondo creaturale, con la sua intima partecipazione alla *souffrance* collettiva che lo porta a riconoscersi (a oggettivarsi) nell'altro e nel suo dolore (vedi Silvia, il passero, il pastore, etc.). In altri termini, più concretamente, l'abbandono di un qualsiasi schema precostituito e la possibilità di alternare a piacimento endecasillabi e settenari rendono molto più semplice non forzare la prosodia della lingua. In questo contesto, la presenza di una frizione melodica acquista un rilievo maggiore. L'*enjambement*, in quanto meno necessario, risulta tanto più notevole e dunque diviene più legittimo attribuirgli un puntuale valore espressivo. Si pensi a come certe inarcature scolpiscono momenti di forte agitazione sentimentale (in *A Silvia*, 52-53), oppure mettano in evidenza concetti nodali dei vari componimenti, secondo una tecnica anticipata nell'*Infinito*. Ai vv. 87-89 del *Canto notturno*, per esempio, due figure di notevole intensità (*aggettivo / nome* e *determinante / nome*) pongono una straordinaria enfasi su due coppie di polisillabi, una in innesco, l'altra in *rejet*, in chiasmo, mettendoci di fronte allo sguardo del *pa-*

¹⁸⁹ Cfr. Mengaldo che sottolinea il peculiare statuto dell'io lirico nella *Vita* non solo «un soggetto che si rapporta alla natura e all'Altro ed è in sostanza estraneo all'abitato» come negli altri componenti del ciclo, ma anche «un soggetto sociale e mobile, che vive l'abitato [...] e può contemplare non più solo la buona natura ma la malvagità pericolosa dei suoi simili in quanto, a loro volta, animali sociali» (Mengaldo 2006, pp. 147-67, in part. 167; si veda anche *Id.* 2012, p. 81).

store errante che si apre verso il cosmo («Che fa l'aria infinita, e quel *profondo Infinito* | *Seren?* che vuol dir *questa* | *Solitudine immensa?* ed io che sono?»). Ma si legga anche l'inizio della strofa finale della *Quiete dopo la tempesta* (vv. 42-47):

O natura cortese,
 Son questi i doni tuoi,
 Questi i diletti sono
 Che tu porgi ai mortali. Uscir di pena
 È diletto fra noi.
 Pene tu spargi a larga mano; il duolo...

Qui Leopardi spezza una frase che potrebbe costituire un endecasillabo regolare (per quanto con il negletto modulo dattilico: *Uscir di pena è diletto fra noi*) e preferisce legarne metricamente l'incipit alla relativa che la precede e da sola potrebbe costituire un settenario. In questo modo distribuisce su quattro versi consecutivi, in alternanza e in poliptoto i due termini chiave del componimento, *diletto* e *pena*, come a ribadire l'inestricabilità dei due sentimenti («Piacere figlio d'affanno» v. 32), ma pone anche in posizione privilegiata il secondo (coda e attacco di verso), sottolineandone così la preminenza e la centralità nei meccanismi che governano l'animo umano.

Presentano una fisionomia assai differente le *Ricordanze*, in primo luogo per ragioni di metro: come negli *Idilli*, lo sciolto chiama con sé una quantità ben più ingente di accavallamenti fra verso e frase e una predilezione assai più netta per le connessioni forti (par. 2). Ma c'è di più: l'epiteto continiano di «onniaccoglienti» si rivela quanto mai appropriato per il testo anche in questo frangente dello stile. Vi trova spazio, infatti, un buon numero di procedimenti caratteristici di *Canzoni* e fiorentino-napoletani, tra i quali *enjambements* retorici (par. 2), ma soprattutto alcuni tipi rari con ordine diretto dei costituenti (par. 1). Addirittura si ha un'anticipazione del procedere rotto che caratterizzerà un certo filone dell'ultima poesia leopardiana (cfr. [17]).

d) Nella fase fiorentina e napoletana, infine, il numero e l'intensità delle inarcature tornano a crescere, e non solo negli endecasillabi sciolti, come è fisiologico, ma anche nelle canzoni libere, che dunque subiscono un'intima rivisitazione, coerente con le svolte tematiche e ideologiche del periodo. C'è un evidente recupero di alcune fra le soluzioni più tipiche delle *Canzoni*: di nuovo la discordanza fra pause del metro e della sintassi si estende per lunghe sequenze di versi, conferendo al discorso un andamento sinusoidale (*Introduzione*); di nuovo anastrofi e iperbati, anche piuttosto marcati, prendono ad addensarsi e quindi muovono e stringono la linea intonativa (par. 2). Ma al contempo si ha pure un'evoluzione, un accentuarsi di certe movenze e un'attitudine più sperimentale, che porta a sondare i terreni meno battuti della tradizione. Gli *enjambements* con riporto breve e secco si fanno più frequenti; soprattutto il gruppo degli infra-sintagmatici senza alterazione dei

costituenti si amplia significativamente, accogliendo varianti rare, alcune quasi prive di peso nella tradizione lirica, in una ricerca talvolta esasperata di effetti di spezzatura (par. 1). Nell'ultimo Leopardi, insomma, si acuisce la tendenza a contrapporre e mescolare legato e staccato melodico, secondo una sensibilità assai peculiare che si manifesta anche sul piano prosodico¹⁹¹.

Attenzione però: ancora più che nelle altre sezioni della raccolta, è opportuno distinguere fra i vari componimenti. I frutti estremi del percorso leopardiano sono assenti in *Pensiero dominante* e *Amore e Morte*, dove la mancata coincidenza tra verso e frase si deve innanzitutto all'allargamento della seconda (molti, infatti, i versi "ponte", cfr. *Introduzione*, a) e in genere non assume un carattere di violenta contraddizione¹⁹². Come ben noto, in *A se stesso* viene messo in campo uno straordinario *style coupé*, che sfrutta le barriere metriche per esasperare la propria carica esplosiva. Dopo aver vagheggiato le potenzialità infinitive del sentimento amoroso nei primi testi del ciclo di *Aspasia*, in questa stanza isolata Leopardi dice il suo totale disinganno e apre una stagione nuova della sua poesia, in cui le illusioni ormai logore sono bandite e il male è spiegato e analizzato in tutta la sua crudezza, in un tentativo supremo di resistenza. Di qui in avanti una certa asprezza melodica diviene ingrediente centrale del linguaggio dei *Canti*¹⁹³ (in alcuni casi affiancandosi ad una rarefazione delle rime)¹⁹⁴. Il dosaggio è differente nei vari testi e in linea di massima subisce un progressivo incremento nei napoletani (pur con l'importante eccezione del *Tramonto della luna*)¹⁹⁵. Un'accesa conflittualità fra metro e sintassi segna, infatti, alcune zone delle due *Sepolcrali* (vedi, per esempio, la terza lassa di *Sopra un basso rilievo*, o l'incipit di *Sopra il ritratto*) e giunge a dominare o quasi gli sciolti della *Palinodia* e, come è ancora più notevole, la *Ginestra*. L'ultima canzone libera costituisce una novità radicale: non solo per la copia inusitata di procedimenti

¹⁹⁰ Cfr. Bigi 2012, pp. xx; De Rosa 2001, pp. 123-38.

¹⁹¹ Cfr. quanto osserva Mengaldo: già a partire dai Pisano-Recanatesi, Leopardi comincia ad utilizzare più spesso versi privi di sinalefe e progressivamente sviluppa «un orecchio [...] sensibile ai contrasti oltre che alla costante fluidità della sua musica» (Mengaldo 2012, pp. 115-25, in part. p. 124).

¹⁹² Anzi ad *Amore e Morte*, in particolare, è riconosciuto un certo grado di cantabilità (cfr. Bacchelli 1960, p. 204, Mengaldo 2011, p. 162).

¹⁹³ Gli sciolti del *Consalvo*, pur dislocati in altra zona della silloge, si riallacciano alla celebrazione del binomio Amore-Morte, portato avanti nelle prime due canzoni fiorentine: presentano però in più passi inarcature intense e rare (cfr. per esempio a [9] e [14]) che l'avvicinano ai componimenti successivi. Conterà certo la differenza di metro, e forse anche l'impianto novellistico che rende il testo un *unicum* all'interno dei *Canti*. Si tenga presente comunque che la data di composizione del *Consalvo* non è nota con precisione ed è *grosso modo* contemporanea a quella di *A se stesso* (fra fine 1832 e primo semestre 1833).

¹⁹⁴ De Rosa 2001, pp. 134-35.

¹⁹⁵ Ma anche questo testo, pur ricercando una sua melodiosità (cfr. De Rosa 2001, p. 135), è interessato da passi di più sensibile sfasatura metrico-sintattica (vedi seconda e terza lassa), con alcuni

che fratturano la linea intonativa e la grande apertura alle tipologie meno consuete, ma anche per come queste figure convivano con una variante ipertrofica dello stile periodico tradizionale, in un certo senso contraddicendone la straordinaria forza coesiva. Le campate sintattiche, infatti, si dilatano legando porzioni molto ampie di testo, ma al contempo sono minate internamente dalla continua spezzatura dei membri che le compongono. Inoltre, mentre nelle *Canzoni* la tensione provocata dalla sistematicità degli *enjambements* è comunque contenuta entro i confini di una forma chiusa, qui la possibilità di ampliare a piacere la dimensione delle stanze permette di ritardarne ripetutamente lo scioglimento, quasi come a negare un momento di catarsi melodica. Il caso forse più estremo si ha all'inizio della quinta lassa (parzialmente commentato a [33 IV]), dove la strategia è portata avanti molto a lungo e la voce sembra non trovare riposo per circa una trentina di versi.

La poesia dell'ultimo Leopardi accentua il suo tenore speculativo e con esso acquista un energico impeto demistificatorio: è una poesia che assume più compiutamente in sé la filosofia, assorbe nel verso la prosa¹⁹⁶, e vive fino in fondo la contraddittorietà dell'operazione. È ovvio che tutto questo richieda una musica di tipo nuovo, che non si risolva nella gratificazione del puro canto, ma accanto all'eufonia più tipica della tradizione lirica italiana apra alla dissonanza, entro la linea fluida del discorso accolga la frattura¹⁹⁷. Ancora una volta l'inarcatura, con la sua capacità di disgiungere e insieme legare, si rivela uno strumento essenziale dello stile leopardiano.

LEONARDO BELLOMO

enjambements particolarmente intensi (cfr. vv. 13-14 e 47-48, citati a [7] e [21]).

¹⁹⁶ Come emerge nitidamente anche dal punto di vista del vocabolario, cfr. Mengaldo 2006, in part. pp. 93-96 che sottolinea l'ampiezza del lessico della realtà e del lessico concettuale (pp. 93-96 in particolare).

¹⁹⁷ Binni parla di una «musica senza canto» (1973, p. 132) o «senza paura di prosa» (1947, p. 125), Blasucci 1996, p. 210, di «esiti [...] non prosastici, semmai antimelodici, propri di una musica intellettuale». L'accusa di prosasticità che i critici nella prima metà del secolo scorso hanno rivolto all'ultima produzione leopardiana si deve anche probabilmente proprio alla presenza di certi *enjambements* particolarmente fratturanti. Cfr. per esempio De Robertis 1945 che rileva una «rottura prosastica del ritmo» in *Sopra un basso rilievo* (p. 288), mentre della *Ginestra* scrive: «la fattura è

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

a) *Testi*

- Vittorio Alfieri, *Rime*, a cura di Rosolino Guastalla, nuova presentazione di Cesare Bozzetti, Firenze, Sansoni, 1965
- Id.*, *Opere*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mursia, 1965
- Melchiorre Cesarotti, *Poesie di Ossian antico poeta celtico*, in *Id.*, *Opere dell'abate Melchior Cesarotti padovano*, Pisa, Rosini, 1801, voll. II-V
- Ugo Foscolo, *Opere*, a cura di Franco Gavazzeni, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995
- Giacomo Leopardi, *Canti*, edizione critica di Emilio Peruzzi, Milano, Rizzoli, 1981
- Id.*, *Zibaldone*, edizione commentata e revisione del testo critico a cura di Ronaldo Damiiani, Milano, Mondadori, 1997
- Alessandro Manzoni, *Tutte le opere*, a cura di Alberto Chiari e Franco Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1957
- Vincenzo Monti, *Poesie*, a cura di Guido Bezzola, Torino, UTET, 1969
- Giuseppe Parini, *Il Giorno*, edizione critica a cura di Dante Isella, vol. I, Parma, Fondazione Pietro Bembo, 1996
- Id.*, *Odi*, edizione critica a cura di Dante Isella, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975–

b) *Studi*

- Adorno 1979 – Theodor W. Adorno, *Discorso su lirica e società*, in *Note per la letteratura*, Torino, Einaudi
- Afribo 1998 – Andrea Afribo, «*Si compiacereva più nella gravità*», *Note sulla lirica di Giovanni Della Casa*, «La parola del testo», II, pp. 309-48
- Afribo 2001 – Andrea Afribo, *Teoria e prassi della gravitas nel Cinquecento*, Firenze, Cesati
- Albonico 2010 – Simone Albonico, *Verso lo stile magnifico. Leopardi e Giovanni Della Casa*, in *Leopardi e il Cinquecento*, a cura di Paola Italia, Pisa, Pacini
- Bacchelli 1960 – Riccardo Bacchelli, *Leopardi e Manzoni. Commenti letterari*, Milano, Mondadori
- Bellomo 2016 – Leonardo Bellomo, *Ritmo, metro e sintassi nella lirica di Lorenzo De'Medici*, Padova, Libreria Universitaria
- Berra 1998 – Claudia Berra, *Le figure di permutazione nel “Mattino” e nel “Mezzogiorno”*, in *Interpretazione e letture del “Giorno”*, a cura di Gennaro Barbarisi e Edoardo Esposito, Bologna, Cisalpino, pp. 381-422
- Bigi 2012 – Emilio Bigi, *Una vita più vitale. Stile e pensiero in Leopardi*, a cura di Cristina Zampese, Venezia, Marsilio
- Binni 1947 – Walter Binni, *La nuova poetica leopardiana*, Firenze, Sansoni
- Binni 1973 – Walter Binni, *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni
- Blasucci 1985 – Luigi Blasucci, *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, Il Mulino
- Blasucci 1996 – Luigi Blasucci, *I tempi dei “Canti”. Nuovi studi leopardiani*, Torino, Einaudi
- Blasucci 2005 – Luigi Blasucci, *Le modalità della voce negli “Idilli” leopardiani*, in *Per Luigi Blasucci*, a cura di Cristina Cabani, Pisa, ETS, pp. 19-44
- Bozzola 2007 – Sergio Bozzola, *Per la sintassi poetica del primo Novecento (1903-1928): il sintagma nominale inarcato*, «Sudi linguistici italiani», XXXIII, 2, pp. 259-86
- Bozzola 2012 – Sergio Bozzola, *La lirica. Dalle origini a Leopardi*, Bologna, Il Mulino
- Colussi 2000 – Davide Colussi, *Segnali di Della Casa in Leopardi: postilla a L'Infinito 10-11*, «Filologia e critica», XXV, 2-3, pp. 476-91.
- De Robertis 1945 – Giacomo Leopardi, *Canti*, con l'interpretazione di Giuseppe de Robertis, Firenze, Le Monnier

- De Rosa 2001 – Francesco De Rosa, *Dalla canzone al canto. Studi sulla metrica e lo stile dei "Canti leopardiani"*, Lucca, Pacini Fazzi
- Di Girolamo 1976 – Costanzo Di Girolamo, *Gli endecasillabi dell'“Infinito”*, in *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino, pp. 169-81
- Facini 2013 – Laura Facini, *Vincenzo Monti traduttore di Voltaire: lingua e stile della “Pulcella di Orléans”*, Pisa, Ets
- Foscolo 1967 – *Prose politiche e letterarie dal 1811 al 1816*, a cura di Luigi Fassò, Firenze, Le Monnier («Edizione Nazionale», vol. VIII)
- Foscolo 1972 – *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, a cura di Giovanni Gambarin, Firenze, Le Monnier («Edizione Nazionale», vol. VI)
- Frare 1995 – Pietrantonio Frare, *L'ordine e il verso: la forma canzoniere e l'istituzione metrica nei sonetti del Foscolo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane
- Fubini 1970 – Mario Fubini, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane, I, Dal Ducento al Petrarca*, Milano, Feltrinelli
- Fubini 1971 – Mario Fubini, *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Firenze, Sansoni
- Genette 1991 – Gérard Genette, *Style et signification*, in *Fiction et diction*, Paris, Seuil, pp. 95-151
- Gensini 1984 – Stefano Gensini, *Linguistica leopardiana*, Bologna, Il Mulino
- Giunta 2005 – Claudio Giunta, *Poesia antica e poesia moderna (a proposito di un libro recente di Guido Mazzoni)*, «Nuova rivista di letteratura italiana», VIII, 1-2, pp. 231-51
- GGIC – *Grande grammatica italiana di consultazione*, a cura di Lorenzo Renzi, Giampaolo Salvi, Anna Cardinaletti, Bologna, Il Mulino, 2001
- Macrì 1995 – Oreste Macrì, *Semantica e metrica dei «Sepolcri» del Foscolo*, Roma, Bulzoni
- Mazzoni 2005 – Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino
- Mengaldo 1991 – Pier Vincenzo Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche*, in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, pp. 27-73
- Mengaldo 2003 – Pier Vincenzo Mengaldo, *Gli incanti della vita. Studi su poeti italiani del Settecento*, Padova, Esedra
- Mengaldo 2006 – Pier Vincenzo Mengaldo, *Sonavan le quiete stanze. Sullo stile dei “Canti” di Leopardi*, Bologna, Il Mulino
- Mengaldo 2011 – Pier Vincenzo Mengaldo, *Antologia leopardiana. La poesia*, Roma, Carocci
- Mengaldo 2012 – Pier Vincenzo Mengaldo, *Leopardi antiromantico e altri saggi sui “Canti”*, Bologna, Il Mulino
- Menichetti 1993 – Aldo Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore
- Moro 2014 – Simone Moro, *L'ordine artificiale delle parole nei Canti di Leopardi*, «Lingua e stile», XLIX, pp. 43-69
- Nencioni 1988 – Giovanni Nencioni, *La lingua del Leopardi lirico*, in *La lingua dei Malavoglia e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano, pp. 380-401
- Pelosi 2013 – Andrea Pelosi, *“Il corpo de' pensieri”. La versificazione dei Canti leopardiani*, Pisa, ETS
- Praloran 2013 – Marco Praloran, *La canzone di Petrarca: orchestrazione formale e percorsi argomentativi*, a cura di Arnaldo Soldani, Roma-Padova, Antenore
- Roggia 2001 – Carlo Enrico Roggia, *L'elaborazione sintattica del Giorno di Parini e la lingua poetica del Settecento*, Tesi di dottorato, Dipartimento di Romanistica della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Padova, Padova
- Roggia 2007 – Carlo Enrico Roggia, *Narrazione e sintassi nelle “Poesie di Ossian” di Cesarotti*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli allievi padovani, Firenze, Edizioni del Galuzzo, pp. 711-33
- Roggia 2013 – Carlo Enrico Roggia, *La lingua della poesia nell'età dell'illuminismo*, Roma, Carocci

- Santagata 1994 – Marco Santagata, *Quella celeste naturalezza. Le canzoni e gli idilli di Leopardi*, Bologna, Il Mulino
- Schiesaro 1986 – Alessandro Schiesaro, *Leopardi, Orazio e la teoria degli “ardiri”*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. III, XVI, pp. 559-601
- Severino 2014 – Emanuele Severino, *La potenza dell'errare. Sulla storia dell'Occidente*, Milano, Rizzoli
- Soldani 1999 – Arnaldo Soldani, *Verso un classicismo ‘moderno’: metrica e sintassi negli sciolti didascalici del Cinquecento*, «La parola del testo», III, pp. 279-344
- Soldani 2009 – Arnaldo Soldani, *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Edizioni del Galluzzo
- Soldani 2010 – Arnaldo Soldani, *Metrica, voce, temporalità. Appunti sparsi sulla tradizione italiana*, in *Le voci nella poesia. Sette capitoli sulle forme discorsive*, pp. 23-48
- Spongano 1969 – Raffaele Spongano, *La poetica del sensismo e la poesia del Parini*, Bologna, Patron
- Vanelli 1986 – Laura Vanelli, *Strutture tematiche in italiano antico*, in *Tema Rema in italiano*, a cura di Harro Stammerjohan, Tübinga, Narr, pp. 249-73
- Vanelli 1999 – Laura Vanelli, *Ordine delle parole e articolazione pragmatica nell'italiano antico: “la prominenza” della prima posizione nella frase*, «Medioevo romanzo», XXIII, pp. 229-46
- Vitale 2007 – Maurizio Vitale, *L'officina linguistica del Tasso epico*, Milano, LED
- Vitale 2014 – Maurizio Vitale, *La «dizione» formale dell'italo cigno». Notazioni di stile e di lingua nella poesia e nella prosa di Giuseppe Parini*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere
- Zanon 2009 – Tobia Zanon, *La musa del traduttore. Traduzioni settecentesche di tragici francesi*, Verona, Fiorini
- Zucco 2006 – Rodolfo Zucco, *Per un saggio sull'ordine delle parole nella Feroniade*, in *Vincenzo Monti nella cultura italiana, 3°: Monti nella Milano napoleonica e post-napoleonica*, a cura di Gennaro Barbarisi e William Spaggiari, Milano, Cisalpino
- Zuliani 2009 – Luca Zuliani, *Poesia e versi per musica*, Bologna, Il Mulino

COSIMA DI GRAZIA DELEDDA: VERSO L'EDIZIONE CRITICA¹

1. Grazia Deledda morì a Roma il 15 agosto 1936. Dopo qualche settimana il direttore della «Nuova Antologia» Luigi Federzoni, a seguito dell'iniziativa intrapresa dall'allora redattore capo Antonio Baldini e dietro sua sollecitazione, si interessò del materiale manoscritto lasciato dalla scrittrice:

Le comunico subito che abbiamo un manoscritto incompiuto e che se lei desidera qualche pagina (inedita) sono a sua disposizione. Mia Madre amava molto N. A. [«Nuova Antologia»], ed è inutile che io le spieghi le ragioni².

Il primogenito Sardus, allora trentaseienne, aveva infatti trovato in un cassetto della sua casa romana, dentro una custodia di «carta turchina»³, un autografo (A) di 277 carte sciolte, senza titolo e senza la parola «fine»⁴. Si trattava di un elaborato inedito contenente memorie romanzate della madre sul periodo nuorese, una sorta di schermata autobiografia tradotta in finzione letteraria, il cui intreccio si dipanava sul filo di una narrazione di sé fatta in terza persona:

Nel 1931 Pietro Pancrazi, avendo sentito dire che Grazia Deledda stava scrivendo delle Memorie autobiografiche, si affrettò a chiederlele per la rivista fiorentina *Pègaso* che egli allora redigeva. S'ebbe in risposta dalla Deledda che stava, sì, pensando da qualche tempo a qualche cosa di simile, ma che per altro non aveva ancora deciso se avrebbe trattato una materia per lei tanto scottante nel modo diretto oppure figurandola nel piano della narrazione oggettiva.

¹ Questo contributo è stato pensato nell'ambito delle iniziative per la celebrazione dell'ottantesimo anniversario della morte di Grazia Deledda e del novantesimo del conferimento del premio Nobel. Desidero qui testimoniare il mio affetto riconoscente, per la disponibilità e i consigli, ad Alessandro Panccheri, a Silvia Chessa, ad Anna Folli, a Luigi Matt e a Elisa Peddis. Un ringraziamento particolare va inoltre al personale della Biblioteca «Antonio Baldini» di Santarcangelo di Romagna e ad Anna Goddi della Biblioteca dell'LSRE di Nuoro, per la disponibilità e la gentilezza. Dedico il saggio alla memoria di Damiano Fundarò, l'amico di una vita.

² Lettera di Sardus Madesani ad Antonio Baldini, Roma 23 agosto 1936. La lettera è conservata nel Fondo Antonio Baldini (d'ora in avanti Fondo Baldini) presso la Biblioteca comunale «Antonio Baldini» di Santarcangelo di Romagna, Fondo Baldini, carteggi – inv. 14452. Sul ruolo rivestito dall'allora redattore capo Antonio Baldini cfr. Folli 2010, pp. 16-17.

³ Cfr. Deledda 1936, p. 9.

⁴ Fatto unico, questo, tra i manoscritti della Deledda. Faceva parte delle sue abitudini, infatti, concludere le proprie opere apponendo in calce, prima della firma autografa, la parola «fine».

Probabilmente tale perplessità dovette durare ancora in lei qualche tempo: e fra tanto attese ad altri lavori, nei quali, come sempre aveva fatto, dosò quel tanto di autobiografico che conveniva al loro assunto. Anche l'ultimo romanzo, *La chiesa della solitudine*, s'apre col ricordo di una situazione crudamente vissuta: la operazione chirurgica subita al petto da Maria Concezione. L'informazione, in proposito, degli intimi e dei famigliari della Scrittrice poco soccorre, essendosi la Deledda aperta cogli altri assai raramente, e meno che mai gli ultimi tempi, sulla natura delle opere che veniva via via preparando. Nell'autunno del 1934 ebbe una pleurite che portò con sé una lunga convalescenza. Né si sa se a quell'epoca ella avesse già messo in carta il principio di queste sue pagine di memorie trovate nel cassetto senza titolo. Pertanto risulta che dal maggio 1936 smise di attendere a lavori di lunga lena e che scrisse solo qualche breve novella per il *Corriere della Sera*⁵.

Con *Cosima* si chiuse, dunque, la parabola letteraria ed esistenziale della scrittrice sarda. Esso può essere considerato il suo romanzo-testamento⁶, l'opera della rivisitazione e della riappropriazione insieme, del *nóstos* e *de sa recuïda*, del ritorno con la memoria a Itaca, al cordone ombelicale mai reciso con la Madre-Terra, a un sentimento del tempo, quello dell'infanzia e dell'adolescenza, irrimediabilmente perduto. Il recupero analettico finisce con l'inglobare, secondo la dinamica dei centri concentrici, la memoria familiare, sociale e storica di Nuoro (utero materno, luogo delle origini, punto di partenza e punto d'arrivo, circolarità ed eterno ritorno). Il lettore è chiamato a condividere un viaggio a ritroso, fatto attraverso i sentieri più reconditi della mente e dell'anima, grazie a un'opera di ripiegamento su se stessi, alla ricerca di un filo rosso, in un momento della propria vita in cui si fa avvertito e incombente il senso della *finitudine*:

pochi mesi prima che la morte la cogliesse, andai a trovarla nel suo villino di via Imperia. Rammento che la sua preoccupazione era di assicurarsi se le cose della sua casa, le vie intorno a Nuoro erano sempre come una volta. Io mi sforzavo di essere il più esatto possibile. Mi lasciava dire fissandomi con occhi profondi. Quindi prendeva lei a parlare. Narrava. Mi sembrava di ascoltare le pagine dei suoi libri. Quelle descrizioni, poi, quasi esatte le ritrovai in *Cosima*. Sono sicuro che quelle pagine autobiografiche, pubblicate postume, erano già dentro il cassetto della sua scrivania⁷.

⁵ Cfr. Treves 1937, pp. VII-VIII.

⁶ Cfr. Cerina 2005, p. 7.

⁷ Ciusa Romagna 1951, p. 8. E così leggiamo in *Il giorno del giudizio* di Salvatore Satta: «nello spaventoso turbinio, c'era un punto fermo soltanto, ed era Nuoro. Nuoro era la realtà nel mondo, e i suoi occhi [...] non vedevano altro. Era la realtà morale, il luogo e il giorno del giudizio: la coscienza che si è fissata nelle pietre e nelle persone. Tutto il male e il bene che fai lo fai per Nuoro. Dovunque tu vada, Nuoro ti insegue» (cfr. Satta 1979, pp. 234-35). *Il giorno del giudizio* è forse l'opera che più di altre rievocherà, per modalità e temi trattati, il romanzo di memorie deleddiano: entrambi romanzi postumi, scritti durante gli ultimi anni, anni segnati dalla malattia, contenenti memorie romanizzate sulla propria famiglia e su Nuoro, schermate autobiografie sugli anni dell'infanzia e della giovinezza che catapultano il lettore in un tempo lontano, dentro una sorta di dimensione catabasica, in un palcoscenico popolato di vivi e di morti. L'io narrante, custode delle antiche memorie, ripescava dal mare dell'oblio la storia del proprio paese e della propria gente, suscitando, con la naturalezza del racconto, la suggestione del mito e dell'epopea quotidiana di un'umanità malfatata e primitiva, gettata in un

Quindici giorni dopo la dipartita il settimanale illustrato di Roma «Quadrivio», a corredo di un articolo intitolato *Grazia Deledda davanti alla morte*⁸, propose in prima pagina ai suoi lettori una parziale riproduzione *fac-similare* dell'ultima carta del manoscritto, da Sardus ceduta ad Alfredo Mezio («uno dei tanti sicilianelli della congrega Inter.[landi]»⁹) dietro compenso. Lo stesso Sardus contestualmente donò a Remo Branca, xilografo e pittore sassarese, la prima carta¹⁰. Agli inizi di settembre verosimilmente un altro familiare, ricevuto preciso mandato, consegnò un preliminare blocco di circa cinquanta carte alla redazione della «Nuova Antologia» affinché l'inedito potesse essere, ancorché incompleto, nella disponibilità del suo redattore capo:

Egregio Ugolini, abbiamo potuto metter le mani sull'ultimo romanzo lasciato dalla Deledda, che per ovvie ragioni dobbiamo pubblicare subito, e questo sposterà un po' l'ordine di successione degli altri racconti da pubblicare¹¹

Il 16 settembre la rivista diretta da Federzoni iniziò la pubblicazione a puntate del romanzo nel settembre-ottobre 1936 (NA), col titolo *Cosima, quasi Grazia*¹². Il testo fu fatto oggetto, in tempi diversi, di un non trascurabile lavoro di *editing* dello stesso Baldini e di un importante intervento revisionario del figlio della scrittrice:

Caro signor Baldini: ricevo soltanto oggi la sua lettera e le rispondo in fretta perché la posta quassù ha un carattere molto tranquillo. Dell'inedito di mia Mamma – secondo sua simpatia – è stata consegnata la prima cartella (una) a Remo Branca per i sardi: l'ultima (una e poche righe) a *Quadrivio*. Quindi di primizia assoluta ormai non si può parlare più. Tuttavia, poiché l'opera si compone di circa 280 cartelle, penso di scrivere contemporaneamente a un familiare di Roma perché consegni a persona fida di Redazione della *Nuova Antologia*, la prima cinquantina//na di cartelle autografe¹³ dalle quali Ella potrà spigliare

mondo unico, di ancestrale e paradisiaca bellezza, spazio del mistero e dell'esistenza assoluta. Analogo ragionamento abbiamo proposto al lettore quando abbiamo affrontato l'opera di Giuseppe Dessì (*Michele Boschino e Paese d'ombre*) e Giulio Angioni (*Se ti è cara la vita*). A tal riguardo si vedano altresì: Manca 1995, pp. 64-67; Tanda 1992b, pp. 41-70; Manca 2011, p. LXV.

⁸ Cfr. S. M. 1936, pp. 1-2.

⁹ Minuta di lettera di Antonio Baldini a Luigi Ugolini 1936. La lettera, conservata Federzoni, da Abano a Roma 19 agosto nell'Archivio Baldini, si trova pubblicata in Folli 2010, p. 16.

¹⁰ La prima carta dell'originale ritornò in possesso degli eredi della Deledda.

¹¹ Cartolina di Antonio Baldini a Luigi Ugolini, «Nuova Antologia», Roma 11 settembre 1936. Luigi Ugolini (1891-1980), scrittore, giornalista e pittore fiorentino. Collaborò con la rivista «Nuova Antologia».

¹² Il primo titolo (*Cosima, quasi Grazia*) comparve per la prima volta nella «Nuova Antologia», in occasione della pubblicazione dei primi due capitoli (16 settembre 1936), trentadue giorni dopo la morte della scrittrice. I capitoli successivi (dal terzo al quinto e dal sesto all'ottavo) furono invece licenziati con l'abbreviato *Cosima* (1 e 16 ottobre), titolo che si mantenne – a partire dalla prima e dalla seconda edizione in volume (Treves, 1937) – in tutte le edizioni seriori. Cfr. Deledda 1936.

¹³ Segnaliamo il fatto che il primo fascicolo della «Nuova Antologia» contenente i primi due capitoli corrisponde al contenuto narrativo delle prime 57 carte.

secondo suo gusto e interesse. L'opera incompiuta ha sapore di romanzo, ma è una autobiografia della Mamma, dove Ella secondo la sua natura schiva vi si proietta obiettivamente, quasi con disinteresse; ricorre a uno pseudonimo facilmente comprensibile dal lettore. È l'ultima sua opera, della quale, come delle altre, dava cenni molto vaghi, ma pareva che ci tenesse; tanto che la voltel (<una volta>) parlava di suoi ricordi con un fervore differente dal solito: probabile segno di creazione¹⁴.

Otto mesi dopo, nel maggio del 1937 – ulteriormente e significativamente riveduta e corretta, oltre che dal suo primo curatore annotata¹⁵ – l'opera uscì per i tipi della Treves (T), che nell'agosto dello stesso anno ne licenziò una seconda edizione, non difforme dalla prima se non per l'aggiunta di alcune pagine di note:

Caro Baldini: ha risposto Treves, e per ciò che la riguarda le trascrivo parola per parola ciò che mi ha comunicato il direttore Signor Cavallotti¹⁶:

“Resterebbe ora da definire praticamente l'idea di una breve introduzione al volume. Poiché ella accenna opportunamente che l'incarico di queste pagine introduttive potrebbe essere affidato (e la scelta mi sembra ottima) ad Antonio Baldini, mi permetto di pregarla a voler chiedere privatamente quale compenso sarebbe desiderato dall'egregio scrittore per eseguire il lavoro, tenendo presente che il volume dovrebbe essere pronto per la pubblicazione nel mese stesso in cui compaia l'ultima puntata del romanzo nella Nuova Antologia.”

Ella vede che non si parla più di “una rapida recensione di tutti gli altri libri pubblicati”, come appariva nella prima lettera Treves che le feci vedere a Roma: quindi il lavoro, diciamo materiale, viene assottigliato. *Cosima* finirà, come lei dice, il 16 ottobre e non so se Treves farà in tempo a pubblicare il volume nello stesso mese. Ad ogni modo lei ha innanzi sé un folto periodo di giorni nel quale può scrivere una bella e acuta pagina intorno alla Mamma¹⁷.

Da quel momento il testo fissato da T (sorta di edizione purgata) conobbe vicende ed evoluzioni diverse¹⁸. Nel 1944 con *Il segreto dell'uomo solitario* la Arnoldo Mondadori Editore ripropose all'attenzione del pubblico della

¹⁴ Lettera di Sardus Madesani ad Antonio Baldini, Roccaraso (Albergo Vittoria) 1 settembre 1936, (Fondo Baldini, carteggi – inv. 14452).

¹⁵ Cfr. Bocelli 1936, p. 344.

¹⁶ Giorgio Cavallotti ricoprì l'incarico di direttore generale per la Società Anonima Fratelli Treves dal 1934 al 1939.

¹⁷ Lettera di Sardus Madesani ad Antonio Baldini, Roccaraso (Albergo Vittoria) 28 settembre 1936, (Fondo Baldini, carteggi – inv. 14452).

¹⁸ Nel 1938, a causa delle leggi razziali che impedivano ai cittadini di religione ebraica l'esercizio di attività commerciali ed imprenditoriali, la casa editrice Treves fu rilevata dall'industriale chimico forlivese Aldo Garzanti, che le diede il proprio nome. L'azienda continuò la tradizione, concentrandosi sulla narrativa e la saggistica, e diventando, nonostante gli anni della guerra, punto di riferimento di intellettuali, scrittori e poeti. Così, dal 1939 al '40, la nuova proprietà ripubblicò, tra le altre cose, alcune opere della scrittrice sarda, ma non *Cosima*: *Il tesoro*, *Elias Portolu*, *Cenere*, *Canne al vento*, *Marianna Sirca*, *Il cedro del Libano*, *Anime oneste*, *La via del male*, *L'incendio nell'uliveto*, *Nostalgie*, *I giuochi della vita*, *Il paese del vento*, *Sole d'estate*, *L'argine*.

nuova Italia – impegnato nello straordinario lavoro di ricostruzione economica, sociale e civile del paese – l'opera della Deledda. Dopo dieci anni, nel settembre del 1947, la collana «il Ponte» rieditò, secondo la redazione Treves, il romanzo postumo impreziosito da otto illustrazioni di Aligi Sassu¹⁹. Conforme a quella lezione fu anche la successiva versione inserita nell'ottobre del 1950 nel terzo volume della raccolta della Mondadori di *Romanzi e novelle* («Omnibus»)²⁰. Solamente con l'edizione del 1964, curata da Eurialo De Michelis per i «Classici contemporanei italiani» (M), il testo stabilito conobbe una nuova revisione in senso restitutivo²¹. Il curatore ritornò infatti alla lezione dell'autografo, emendando le numerose innovazioni apportate dai revisori postumi – in rivista e soprattutto in volume – «sia per attenuare la crudezza dei riferimenti a persone vere sia per riportare il racconto alla terza persona in molti luoghi (non tutti) dove si era sostituita la prima sia infine per abbellire il testo, cui mancò l'ultima revisione dell'autrice»²².

In realtà anche il lavoro critico di De Michelis, la cui edizione possiamo considerare cautamente interpretativa, per quanto meritorio nell'essere riuscito a restaurare buona parte di quella verità testuale alterata dagli innumerevoli interventi anteriori, ci pare, come cercheremo di dimostrare, ancora perfettibile per talune scelte emendatorie non indiscutibili²³. Si tenga conto che al testo ristabilito nel '64 fecero riferimento tutte le più importanti pubblicazioni successive, dalla edizione curata da Natalino Sapegno per i «Meridiani» a quelle curate per gli «Oscar Mondadori» da Vittorio Spinazzola²⁴.

Considerazione a parte merita, infine, l'edizione Ilisso del 2005 curata da Giovanna Cerina (IL). La versione proposta dalla studiosa nuorese – che pure si basa sull'autografo e che nelle intenzioni della curatrice avrebbe dovuto ristabilire «il testo originario laddove erano presenti interventi da parte dei

¹⁹ Cfr. Deledda 1947.

²⁰ Cfr. Deledda 1950, pp. 923-1044.

²¹ Cfr. Deledda 1964, pp. 855-984.

²² «In un solo caso, per riguardo al desiderio del figlio superstite, abbiamo sostituito l'iniziale a un cognome. Ovvia la necessità di conservare il titolo, celebre ormai, che mancava; ma fra parentesi quadre abbiamo chiuso le aggiunte indispensabili perché il senso filasse. Le parole in corsivo fra parentesi quadre sostituiscono quelle nell'autografo indecifrabili.» Cfr. De Michelis 1964, pp. 37-38.

²³ De Michelis non sempre rispetta, come secondo noi avrebbe dovuto, i capoversi e alcune pause che vanno a modificare, seppur limitatamente, l'originaria organizzazione spaziale del dettato. Tende a regolarizzare forse oltremodo le formazioni di plurali di sostantivi e aggettivi in *-io* segnati da accento circonflesso, alcuni allotropi (*giovane A* → *giovine M*), l'uso delle maiuscole e minuscole (*Scuola* → *scuola*; *paradiso* → *Paradiso*), le oscillazioni tra scempia e geminata (*ubbriacone* → *ubriacone*), tra monottonghi e dittonghi (*risona* → *risuona*), le parole con «i» diacritica sovrabbondante (*guancie* → *guance*; *striscie* → *strisce*; *roccie* → *rocce*; *grigie* → *grige*), qualche grafia disgiunta. Interviene inoltre massicciamente sull'interpunzione, sui sintagmi di legame in genere, oltre che su lezioni di sostanza non di rado frutto di «volontà errante» e perciò, secondo noi, da conservare.

²⁴ Cfr. Deledda 1971, pp. 691-820; Deledda 1981.

curatori delle edizioni precedenti²⁵» – ci pare rappresentare, per rigore filologico, un arretramento rispetto a M e per certi versi una sorta di ritorno a NA e a T. Il lettore più o meno critico, infatti, reso peraltro poco edotto da una *nota al testo* lacunosa e in ragione di ciò poco intelligibile (per le scarse e controverse informazioni fornite ma soprattutto per la parziale esplicitazione del percorso ecdotico compiuto), fornisce una redazione che, viste le premesse metodologiche annunciate, sorprendentemente promuove a testo (peraltro con qualche inspiegabile eccezione) sia il risultato del processo correttorio autorale, sia l'esito di quello eseguito da evidente mano aliena (di Sardus), attribuendo di fatto autorità equipollente ad entrambi gli interventi emendatori e destinando a un'unica sezione di note (collocata *in cauda* ancorché segnalata a piè di pagina) solo alcune delle lezioni dall'editore accolte e rifiutate, senza un vero apparato genetico pensato per rappresentare le varianti d'autore nei loro passaggi evolutivi.

A questo punto proponiamo, a titolo esemplificativo ed esplicativo, il prospetto degli interventi sul testo intercorsi tra l'autografo e le edizioni di riferimento (NA T M IL), con particolare attenzione alle varianti sostanziali ed includendo, per maggiore chiarezza e a costo di essere ripetitivi²⁶, molte delle innovazioni introdotte in A da mano non d'autore che poi hanno trovato accoglienza nei testimoni a stampa²⁷. Le difformità che seguono testimoniano di fatto il lavoro di alterazione e di allontanamento dalla verità testuale posto in essere dai curatori e dai revisori postumi dell'opera:

rampata] campata NA; sedie come quelle altre] sedie come le altre T; graticciato] graticcio T; bracer] braciore NA T; brage] brace T; sotto la finestra] presso la finestra T; carbone; ma] carbone. Ma M; si cucinavano alla fiamma del camino] si cucinavano con la fiamma del camino NA T; treppiedi] trepiedi M; un arnese] un'arnese NA T; Un asse appoggiato] Un'asse appoggiata T; dondolandosi su una gamba su e una giù, che] dondolandosi, che NA T; come si converrebbe a lei] come converrebbe a lei NA T; Signora Peppina, abbiamo un bambino nuovo: un Sebastianino.] Abbiamo un bambino nuovo: un Sebastianino. T; aspettò la serva finisse] aspettò che la serva finisse NA T M IL; patriarchi] Patriarchi NA T M IL; andava a cogliere le olive nel podere] andava a battere gli olivi nel podere T; col profilo fino] col profilo fine T M; caffè-latte] caffè e latte NA T M IL; la sorellina piccola] la sorella piccola NA T; rigattino a strisce] tessuto a strisce NA tessuto a striscie T; Andrea: ecco] Andrea. Ecco T; caffè latte] caffè e latte NA T M caffellatte IL; roba da donnicciuole] roba di donnicciuole NA T; ubbriacone] ubriacone NA M; soprattutto] sopra tutto NA T; Dominica] Domenica NA T M IL; venuta non si sa dove, non si sa come né perché.] venuta non si sa di dove, come, né perché. NA T venuta non si sa [di]

²⁵ Deledda 2015, p. 27.

²⁶ Molte di queste innovazioni e difformità, infatti, saranno presentate e discusse più avanti, nei successivi contesti argomentativi.

²⁷ Escludiamo da questa disamina, per evidenti ragioni di spazio, le centinaia di varianti inter-puntive o che, comunque e in qualche modo, hanno riguardato i sintagmi di legame. Tali varianti, va da sé, troveranno accoglienza e visibilità nell'edizione critica.

dove **M**; venuta non si sa da dove, come, né perché. **IL**; primitivi] primitivi **M IL**; ininterrottamente] ininterrottamente **NA T M IL**; proprinato] propinato **NA T M IL**; dritto rovescio] rovescio **NA T M IL**; capanna scavata fra le roccie dei medesimi avi] capanna scavata fra le roccie dai medesimi avi **T M**; sbefegiarla (← sbefeggiarla)] sbefeggiarla **NA T M IL**; sbefeggiassero] sbefeggiassero **NA T M IL**; per colmo di distetta] per colmo di disdetta **NA T M IL**; centinaia di uccelli] centinaia di uccelli **NA T M IL**; Ippollito] Ippolito **NA T M IL**; affaccendava] affaccendava **NA T M IL**; la lingua più larga del solito;] la lingua più corta del solito: **T**; non sentiva bisogno di dormire.] non sentiva il bisogno di dormire **T**; soggezione] suggezione **NA T**; apparire] comparire **T**; tutta ad un pezzo] tutta d'un pezzo **NA T**; scappò dai denti della canna] scappò dei denti della canna **NA T**; le traccie] le tracce **M IL**; sospettato del vero colpevole] sospettato il vero colpevole **T**; si sentivano già istinti di amazzoni] avevano già istinti di amazzoni **T**; L'educazione] La educazione **NA T**; la vivacità interiore] la vivezza interiore **T**; vi si aprivano l'uscio] vi si aprivano gli usci **T M**; un viso in realtà caratteristico] un viso in realtà pieno di carattere **T**; guancie] guance **M**; un santo] un Santo **NA**; si spandeva da un centro straordinario] si spandeva da una fonte straordinaria **T**; dove, fra cuscini e pannolini, stava la neonata.] dove, fra cuscini e pannolini, era la neonata. **T**; Fasciata con le manine in dentro] Fasciata con le manine dentro **NA T**; dovunque lo si guardasse] da qualunque parte lo si guardasse **T M**; giovane] giovine **M**; toglierlo dal fondo della sedia] toglierlo dal fondo della sedia **NA T M IL**; striscie] strisce **M**; gradini azzurrognoli quasi primitivi;] gradini azzurrognoli; **NA T**; si pensava a una sopraelevazione della casa, a cui sarebbe stata] si pensava a una sopraelevazione della casa, cui sarebbe stata **T**; mensole trasversali] mensole trasversali **NA T IL**; Dell'altare la mensola aveva qualche rassomiglianza, con quattro candelabri] Con l'altare la mensola aveva qualche rassomiglianza, coi quattro candelabri **NA T**; mai veduto adoperato] mai veduto adoperare **NA T**; poteva arrivarci] poteva arrivare **T**; usufruire l'ambiente ad uso di cucina.] servirsi di quell'ambiente per uso di cucina. **T**; via degli orti attigui] su degli orti attigui **NA T**; roccie] rocce **M**; la casa nostra:] la casa: **T**; il resto della strada è selciato di ciottoli] il resto della strada è selciato di ciottoli **NA**; di fronte alla nostra:] di fronte: **T**; e un gelso] con un gelso **NA T**; pian terreno] pianterreno **NA T M**; s'incarica] si occupa **T**; dell'Appennino] dell'Appennino **NA T**; operai del posto] operai sul posto **T**; egli amava la povertà, era casto, di umore allegro] egli amava la povertà, era di umore allegro **T**; saccocce] saccocce **T M**; *Unità Cattolica*] Unità cattolica **T M**; davanti alla nostra casa] davanti alla casa **T**; braceri] braciare **NA T**; ma le due maggiori.] ma le due, **T**; non deve mai avere] non deve avere **NA T**; santi] Santi **NA T**; greggie] gregge **M**; muflone, che è una specie di capra selvatica, ma più bella e agile della capra; e assolutamente innocua] muflone, che è una specie di capra selvatica, ma più bello e agile della capra; e assolutamente innocuo **T**; vengono anche di lontano] vengono anche molto di lontano **T**; col cuore che le batteva] col cuore che le pulsava **T**; specialmente alla notte] specialmente di notte **NA T**; bestia; e che] bestia, che **NA T**; e dal dietro della muriccia] e di dietro dalla muriccia **T**; Non si parlò dell'avventura] Non si accennò all'avventura **T**; piogge] piogge **M**; un tubo di ghisa] un tubo di ferro **NA T**; scaricare l'acqua dalla cantina] scaricare l'acqua della cantina **NA T**; cinque sorelle] cinque sorelline **NA T**; un chilogramma] chilogrammo **IL**; il suo fazzolettone] il fazzolettone **T**; loggie] logge **T M**; cresceva] è cresciuta **NA T**; straordinari] straordinari **NA T**; convento] Convento **NA T**; un azzurro denso] un azzurro intenso **T**; risona] risuona **M**; occhi liquidi di un azzurrognolo] occhi liquidi di un colore azzurrognolo **NA T**; occhi liquidi di un [colore] azzurrognolo **M**; una quindicina in tutte] una quindicina in tutto **T**; poco distante dalla città] poco distante dal paese **T**; un'accoglienza buona, gentile] una accoglienza buona, gentile **NA** una accoglienza buona e gentile **T**; E Cosima voleva sapere:] E Cosima aveva una gran voglia di sapere: **NA T E** Cosima voleva, voleva sapere: **M E** Cosima voleva sapere: **IL**; sentire] domandare **NA T IL**; darle il piacere e la soddisfazione sensuale] darle la soddisfazione e il piacere **NA T IL**; dovere innato, per su-

perstizione e pregiudizio, o forse] dovere innato, o forse **NA IL** per dovere innato. Aveva. **M**; neppure egli esisteva] neppure esisteva **NA T IL M**; caseggiato scolastico] scuola **NA T IL**; strette] anguste **NA T IL**; la maestra tracciava, aveva] la maestra vi tracciava, e che aveva **NA T IL**; Signora Maestra] signora maestra **NA T**; ubbriacone] ubriacone **T M**; fu una prima delle commedie] fu una delle prime commedie **NA T**; gliene accresceva altri] gliene accresceva qualcun altro **NA T**; sviluppare; ma] far fiorire; ma **NA IL** far fiorire. **Ma T**; della natura, vegetale, le] della natura, le **NA T IL**; che segue il crepuscolo dell'alba] che segue l'incerto biancore dell'alba **NA T IL**; e quello delle rose] e delle rose **NA IL T**; giovanetti] giovinetti **M**; a sé stessi] se stessi **T M**; sosteneva] sostenne **NA T IL**; giovane] giovine **M**; *lavorazioni*] lavorazioni **T**; tornava a casa per le vacanze] tornava per le vacanze **T**; viso fino] viso fine **NA T**; giovine] giovane **T**; di tulle all'estate] di tulle e veletta all'estate **NA T IL**; il nostro paese] il paese di Cosima **NA T IL**; apparteneva a una famiglia] apparteneva ad una famiglia **NA T**; si davano] avevano **T**; Il padre veramente, faceva l'esattore d'imposte ed era un uomo rude, taciturno, poco pratico della lingua italiana. Caratteristica era la loro abitazione, l'ultima del paese, formata] Il padre, veramente, era esattore d'imposte, un uomo rude, taciturno, poco pratico della lingua italiana (come i maggiori signori del resto), di mirabile animo e nobiltà. Ben caratteristica era la loro abitazione, l'ultima del paese, costituita **T**; clan] *clan* **NA T M**; pendio] pendio **NA T**; restava in paese] rimaneva in paese **T**; viveva come in una torre d'avorio, anche lui studiando] viveva come in una torre d'avorio, studiando **T M**; e ci riesce a meraviglia] e riesce a meraviglia **T**; roccie] rocce **M**; Costrusse] Costruì **T**; si preparava da sé la bevanda e ricadeva in un sopore malaticcio.] si preparava la bevanda e ricadeva in sopore. **T**; Solo la compagnia di Antonino pareva fargli piacere.] Solo la compagnia di Antonino pareva piacergli: **T**; certamente la nostra stagione] certamente stagione **NA T IL**; stornelli paesani che facevano un riscontro caratteristico] stornelli paesani che facevano un contrasto ben curioso **T**; chi, di quelle] e chi, di quelle **T**; «a cara bello ja ses, l traditore che a Zudas» ↔ «bello di viso, traditore come Giuda:] a cara bello ja ses, l traditore che a Zudas: ↔ «bello di viso, traditore come Giuda»; **NA** a cara bellu ja ses, l traitore che a Zudas: ↔ «bello di viso, traditore come Giuda»; **T A** cara bellu ja ses, l Traitore che a Zudas; **M** «a cara bellu ja ses, l traditore che a Zudas» **IL**; «Su sordadu in sa gherra, l nan chi s'est olvidadu; l no s'ammentat de Deu. l Torrat su corpus meu, / pustis chi est sepultadu, l a sett'ungas de terra.»] Su sordadu in sa gherra, l nan chi s'est olvidadu, l no s'ammentat de Deu. l Torrat su corpus meu, l pustis chi est sepultadu, l a sett'ungas de terra. **NA** Su sordadu in sa gherra, l nan chi s'est olvidadu; l no s'ammentat de Deus. l Torrat su corpus meu, l pustis chi est sepultadu, l a sett'ungas de terra. **T** Su sordadu in sa gherra, l Nan chi s'est olvidadu: l No s'ammentat de Deus. l Torrat su corpus meu, l Pustis chi est sepultadu, l A sett'ungas de terra. **M**; Odî] Odii **M**; pregiudizî] pregiudizi **M**; episodî] episodi **M**; la sorte degli uomini] la sorte degli uomini liberi **T** la sorte degli [altri] uomini. **M**; svincolarsi dal suo destino di povero e di servo] svincolarsi dal suo destino di servo **T**; crearsi una potenza] crearsi una potenza extra **M**; nel nostro Circondario] nel Circondario **NA T IL**; la società una ingiustizia] la società era una ingiustizia **NA T IL** la società [era] una ingiustizia **M**; subita] subita **NA T**; giovine] giovane **NA T**; quasi una fanciulla, si presentò una mattina] quasi fanciulla, si presentò di mattina **T**; viso pallido e fino] viso pallido e fine **NA T IL**; sopracciglia foltissime che tradivano il carattere forte †.] sopracciglia foltissime che tradivano un carattere forte. **NA** sopracciglia foltissime, rivelatrici di un carattere forte. **T** sopracciglia foltissime che tradivano il carattere forte. **M** sopracciglia foltissime che tradivano un carattere forte. **IL**; È già affittato, — dice il signor Antonio —, per tre anni.] È già affittato — dice il signor Antonio; — per tre anni. **NA T** È già affittato — dice il signor Antonio. — Per tre anni. **M** È già affittato, — dice il signor Antonio. — Per tre anni. **IL**; concludere] concluse [l'uomo] **M**; rimise] riposò **NA T IL** [rimise] **M**; avevano preso quella luce] avevano preso la luce **T**; lucente come di un acciaio affilato.] lucente dell'acciaio affilato.

— Vossignoria. **T**; Sono i fratelli Sanna. I banditi.] Sono i fratelli ...— e pronunziò un nome. I banditi. **T** Sono i fratelli *** — I banditi. **M**; diedero il loro nome anche ai monti] diedero il loro nome ai monti **NA T**; E basta, — ripeté;] E basta! — ripeté; **NA T E** basta» ripeté; **M**; La strada era buia, ma nel chiarore] La strada era buia, ma al chiarore **NA T**; Sono fritto, — pensa il signor Antonio, ma non finge] Sono fritto, — pensò il signor Antonio, ma non finse **NA** Sono perduto, — pensò il signor Antonio, ma non finse **T**; le uosa di orbace] le uose di orbace **T**; calzari da uomo che usa correre furtivo e allontanarsi in poche ore dal luogo del suo misfatto, in modo da procurarsi un infallibile alibi.] calzari da uomo che usa correre furtivo e allontanarsi in poche ore dal luogo del suo misfatto in modo da procurarsi un infallibile alibi. **IL**; la sua voce è bassa, ma quieta;] la sua voce è bassa e quieta; **T** la sua voce è bassa, ma quieta; **M**; ai banditi Sanna.] ai banditi. **T** ai banditi ***. **M**; scoprire; eppoi non lo credeva neppure lui: disse] lasciarsi scoprire; disse. **NA** lasciarsi scoprire; narrò. **T**; indipendenza: questi] indipendenza. Questi **NA IL**; due, tre cento scudi] due, trecento scudi **NA T M**; quello che lei vuole] che vuole **T**; Trasse dal seno] Trasse dal petto **T**; i fratelli Sanna] i fratelli S. **T** i fratelli *** **M**; che io posso offrire] che io posso suggerire **T**; brontola l'uomo.] brontola il gigante. **T**; colloquio coi Sanna] colloquio coi S. **T** colloquio coi *** **M**; Juanniccu Marongiu] Yuanniccu Marongiu **NA Juanniccu T** Iuanniccu Marongiu **IL**; banda dei Sanna e fu] banda e fu **T** banda dei *** e fu **M**; fu con loro preso e condannato ai lavori forzati a vita. In compenso] fu con loro preso. In compenso **T**; se l'uomo giusto non si piegava] se non si piegava **NA T**; un fascino benefico in tutti quelli] un fascino benefico su tutti quelli **T**; la bisaccia] le bisacce **T**; Aveva studiato quella che] Aveva studiato ciò che **T**; persuasi della sua dottrina] persuasi della sua saggezza **T**; le sue poesie erano dialettali, ma in una forma] le sue poesie erano dialettali, tuttavia in una forma **T**; famosi in quelle gare trovadoriche] famosi in quelle gare **NA T IL**; come proprietario e agricoltore di terre.] come proprietario e come agricoltore. **T**; dal profilo rapace] col profilo rapace **M**; vantava di essere] vantava essere **NA T M**; si dovette fare un prestito e ipotecare una terra.] si dovette fare sacrifici. **T**; Gionmario] Gioanmario **NA T IL**; era già una signorina] era già quasi una signorina **NA T**; un'allegria] una allegria **NA T**; si erano stretti di un legame d'amore] si erano stretti con un legame d'amore **T**; trovavano il modo] trovarono il modo **NA T**; non fece che aumentare la loro passione.] aumentò la loro passione. **T**; superò gli esami del Liceo] superò gli esami del liceo **NA T M** superò gli esami di Liceo **IL**; facoltà di leggi] facoltà di legge **NA T**; l'orgoglio punto per la persistente ostilità] l'orgoglio punto dalla persistente ostilità **T**; anche per la nostra famiglia] anche per la famiglia di Cosima **NA T IL**; si diceva che già avesse un figlio, con una ragazza] si diceva che già avesse un figlio, da una ragazza **NA T**; una bella ragazza del popolo, bella ma di fama equivoca, e che] una bella ragazza del popolo, e che **T**; richiamarlo nella buona strada] richiamarlo sulla buona strada **T**; in fondo era buono e generoso] era, come si disse, buono e molto generoso **NA T IL**; fuochi pirotecnici] fuochi artificiali **T M**; all'Università] all'università **M**; ne aveva i mezzi] ne aveva a sufficienza i mezzi **T**; mamma] madre **NA T IL**; Ma che si poteva fare?] Che fare? **NA T IL**; di mettersi anche di traverso] di opporsi **T**; altri ne venga] altri venga **T**; sacrificio] sacrificio **NA T IL**; figliuoli] figli **NA T IL**; si ebbe in] colpì **NA T IL**; un cugino, Pasquale, figlio] un cugino, figlio **T**; casa] domicilio **NA T IL**; proprietari] proprietari **M**; Pasquale] il cugino **T**; con rubare] col rubare **NA** con l'appropriarsi di **T**; E fu di nuovo preso] Ma fu di nuovo catturato **NA IL**; per aumentare il suo gregge. Scoperto, fu messo in carcere e condannato a una breve pena: invece di emendarsi, all'uscita del carcere cominciò a spacciare biglietti falsi: fu preso una seconda volta e, recidivo, condannato a una pena maggiore, dalla quale uscì // in apparenza domato, e giurò a sua madre che se l'avessero preso un'altra volta si sarebbe impiccato in carcere. E fu di nuovo preso, poiché sorpreso di nuovo a rubare bestiame: e s'impiccò, in carcere. Aveva venticinque anni:] aumentare il suo gregge. Scoperto, fu punito. Aveva venticinque anni. **T**; nella nostra casa, dunque.] nella casa di Cosima **NA**

T IL nella nostra casa dunque. **M**; Rubarono delle galline] Rubarono galline **T M**; furono anch'essi presi, messi in carcere, condannati. Un lutto] furono anch'essi presi. Un lutto **NA T IL**; soccombette] cadde **T**; E poiché <si viveva> in questo cerchio d'ombra, <continuavasi> rassegnati, in attesa di vederla un giorno diradarsi] E poiché la famiglia era in questo cerchio d'ombra, restava rassegnata, in attesa di vedersi un giorno diradare **NA T IL** E poiché [la famiglia era] in questo cerchio d'ombra, [restava] rassegnata, in attesa di vederla un giorno diradare **M**; il patrimonio rimasto ancora in comune, sebbene esistesse un testamento del padre che ne lasciava metà in usufrutto alla moglie e il resto diviso in parti eguali tra i figli, ma ne profittava largamente] il patrimonio rimasto ancora in comune; ma ne profittava largamente **T**; il tanto da sovvenire] il tanto per aiutare **T**; negli studi] negli studi **T M**; nessuno delle donne] nessuna delle donne **NA T IL M**; da pagare le tasse] per pagare le tasse **T**; in casa] nella casa **NA T IL**; chiuse, nessuna] chiuse e nessuna **T**; ed anche] e anche **NA T IL**; beveva sempre più, e già cominciava ad essere alcolizzato. Durante] Beveva. Durante **NA T IL**; venne] andò **NA T IL**; e non usciva se non per andare a cercare vino o, peggio ancora, acquavite. Del resto] e non usciva se non per andare a cercare da bere. Del resto **T**; il gruzzolo necessario per la partenza di lui] il gruzzolo necessario per la sua partenza **NA T**; sentito] udito **T**; Era Santus, con gli occhi azzurri velati dall'ubbrichezza, la lingua legata] Era Santus, con gli occhi azzurri velati, la lingua legata **NA T IL**; la lingua legata dal nodo del terribile vizio. In pochi giorni aveva speso i denari della famiglia, i risparmi della madre, e tornava quasi demente nella triste casa, per non ripartire più. Per misurare] la lingua legata. Per misurare **T**; intransigenza] intransigenza **NA T M IL**; C'erano, per esempio, due cugine] C'erano due cugine **NA T IL**; venivano in casa] si presentavano nella casa di Cosima **NA T IL**; a ridire] da ridire **NA T IL**; riversavano sul destino degli altri lo squilibrio del loro.] riversavano sul destino degli altri il proprio squilibrio **T**; Isotta] Isotta la bionda **NA T IL**; dissero] mormorarono **T**; e il disonore] e che il disonore **T**; mamma] madre **NA T IL**; per l'affare di Enza] per la storia di Enza **T**; e questa] e tale **T**; il Signore avrebbe ancora fatto] il Signore avrebbe fatto **NA T M**; Nozze umili e quasi tristi; non quali il padre aveva sognato e preparato] Nozze umili e quasi tristi; non quali il padre aveva sognate e preparate **NA T**; concessa ad abitare] concessa per abitare **NA** concessa per abitazione **T**; città] cittadina **NA T IL**; seguiti da eccessi isterici di lei, da riconciliazioni] seguiti da riconciliazioni **NA T IL**; venne] corse **NA T IL**; ma con timore che la cosa fosse grave] ma temeva che la cosa fosse grave **NA T IL**; stesa sul letto] abbandonata sul letto **NA T IL**; giaceva come in una pozzanghera] giaceva in una pozza **T**; di sangue nero e fetente] di sangue nero **NA T**; Venne] Arrivò **NA T IL**; Alla meglio si tentò] Alla meglio tentarono **NA T IL**; Tribunale] tribunale **M**; scolpita sul modello di lei] scolpita sul suo modello **T**; rientrasse, ella] rientrasse. Cosima **T** rientrasse, [*Cosima*] **M**; ubbriachezza. Ubbriachezza] ebbrezza. Ebbrezza **NA T IL** ubbriachezza. Ubriachezza **M**; ubbriachezze] ubriachezze **T M IL**; quella che attirò nel mondo] quella che attirò sul mondo **NA T**; sano, ed ella] forte, ed ella **NA T IL**; e quindi] quindi **NA T M IL**; d'indulgenza] d'intelligenza **NA T**; di filosofia, sentiva] filosofia, e sentiva **T**; le estremità minuscole] mani e piedi minuscoli **T**; denti forti] denti selvaggi **NA T M IL**; E Cosima, come costrettavi] E Cosima, come costretta **T**; Andrea] Da sua parte Andrea **NA T IL**; generoso. Forse anche troppo] generoso e gioviale. Forse troppo **NA T IL** generoso, forse troppo **M**; ma spesso era anche schietta e naturale] ma spesso era schietta e istintiva **NA T IL**; se pure non di] se non proprio di **NA T**; timida come una cerbiatta bambina] timida come una piccola cerbiatta **T**; Egli aveva fatto appena il Ginnasio] Egli aveva fatto appena il ginnasio **NA M** Egli aveva fatto solo il ginnasio **T**; letterari] letterari **M**; L'eco di questi era sempre portata fino alla nostra piccola città] L'eco di questi era sempre portata alla piccola città **NA T**; Università] università **M**; nella nostra cerchia primitiva] nella cerchia famigliare, primitiva **NA** nella cerchia familiare, primitiva **T** nella cerchia famigliare primitiva **IL**; sottomessa] condannata **T**; un soffio di questa grandezza] un

soffio di quella grandezza **T**; di re, di regine] di Re, di Regine **NA T**; cose leggendarie] notizie leggendarie **T**; raccontavano storie più meravigliose] raccontavano storie mirabili **T**; Una di queste gite fu memorabile] Una di queste gite fu meravigliosa **T**; l'Odissea] la Odissea **T**; qualche bella Elena] qualche bella giovane **T**; rudo] rude **NA T M IL**; sotto le mense degli eroi d'Omero] sotto le mense degli eroi e conti di Re Carlo **T**; scrocciavano i denti] scroccchiavano i denti **NA T M IL**; fu certamente apprestato] fu certamente apprestato **NA T**; di pecore e capre] di pecore e di capre **NA T**; lanciata] lanceolata **NA T M IL**; continente] Continente **M**; roccie] rocce **NA T M**; millenari] millenari **M**; circondata di un colonnato] circondata da un colonnato **T**; portata appositamente per lei dal fratello] portata appositamente dal fratello **NA T**; forchette fatte con stecchi di legno] forchette di stecchi di legno **T**; occhi silenziosi, verdi del cupo verde dell'ombra del bosco; una delle piccole fate] occhi silenziosi, oscuri del cupo verde dell'ombra del bosco: come una delle piccole fate **T**; millenni] millennii **NA T**; beffe] beffa **NA T M IL**; il principe dell'amore] il Principe dell'amore **T**; I gridi] Le grida **T**; a se stessa] a sé stessa **NA T IL**; E invero] E invece **NA M IL E**, invece, **T**; come la rondine che migra] quale la rondine che migra **T**; Questo sogno non l'abbandonò] Questo sogno, da allora, non l'abbandonò **NA T**; braceri] braciare **NA T**; nei meriggi di primavera] nei mattini di primavera **NA T**; meta] mèta **NA T**; eppure sentiva che ci sarebbe andata] eppure sentiva che ci sarebbe arrivata **T**; città veramente santa, la Gerusalemme dell'arte] città veramente santa, Gerusalemme dell'arte **NA T**; Come arrivassero fino a lei i giornali illustrati] Come giungessero fino a lei i giornali illustrati **T**; forse era Santus, nei suoi lucidi intervalli, o lo stesso Andrea a procurarli] forse era Santus, o lo stesso Andrea a procurarli **NA T**; ne aveva di buone, quasi di fini] ne aveva buone, quasi fini **NA T**; Arrivavano anche laggiù, nella casa di Cosima] Arrivavano anche nella casa di Cosima **T**; figurini di donne] figurini di donna **T M**; prominente, e l'ombrellino] prominente, l'ombrellino **NA T**; la corruzione delle nostre ragazze] la corruzione delle ragazze **NA T**; dipintura] pittura **T**; una fanciulla pressapoco simile a lei] una fanciulla quasi simile a lei **T**; col cuore di lui] con il cuore di lui **NA T**; pericolo] scandalo **T**; con la sua pochissima esperienza] con la sua poca esperienza **NA T IL**; caldo asciutto] caldo secco **NA T IL**; a pigliarsi il fresco] a godere il fresco **NA T IL**; roccie] rocce **M**; quelli] quello **T**; aver bisogno di forze esteriori] aver bisogno di forze diverse dalle sue **NA T**; dritta] diritta **NA T**; roccie] rocce **T M**; soffusa dal chiarore] soffusa del chiarore **T**; doveva passare per forza in quella strada] doveva attraversare per forza quella strada **NA T** doveva passare per forza attraverso quella strada **IL**; con la premessa] con la promessa **NA T IL**; Tribunale] tribunale **M**; con guarnizioni rosse è quello] con guarnizioni rosse, quello **T** con guarnizioni rosse, è quello **M**; l'amica Lenetta] l'amica Lenedda **T**; balbuziava] balbutiva **NA T**; la cartilagine sotto la sua lingua era eccessivamente lunga: e le fu tagliata] lo scilinguagnolo sotto la sua lingua era eccessivamente lungo: e le fu tagliato **NA T IL**; – A te non occorre tagliartelo] – A te non occorre tagliartelo **NA T IL**; e fu portato il caffè, e si riprese a parlar] fu portato il caffè, e si riprese **NA T** e fu portato il caffè, si riprese. **IL**; Per le mie figlie occorrono alti impiegati o capitani dell'esercito] Per le mie figlie occorrono uomini in alto, fieri e potenti **T**; e seduto su questo muricciuolo, su uno sfondo] e su questo muricciuolo, di contro uno sfondo **NA T**; gli corsero davanti] gli corsero incontro **NA T** gli corsero contro **IL**; senza salutarlo oltre che battendogli i pugni] senza salutarlo battendogli i pugni **T**; ebbe riconosciuto] riconobbe **IL**; giovine le accennasse] giovine accennasse **NA** giovane accennasse **T**; pronta a difendersi se egli la derideva] pronta a difendersi se gliela derideva **NA T**; per il modo con cui vestiva] per il modo in cui vestiva **NA T**; i capelli di lui lucevano] capelli gli lucevano **T**; scriminatura bruna] scriminatura candida **T**; se li tormentava alquanto come] se li tormentava come **NA T**; poichè] allorché **NA T**; Poiché il suo idolo si scomponeva alquanto] Poiché il suo idolo si scomponeva **NA T**; stridi della cugina] strilli della cugina **T**; che già era] che era già **T**; sulla cima del Monte sovrastante] sulla cima dell'Orthobene, sovrastante **NA T**; e dove per la prima volta ella aveva veduto

il mare] e da dove per la prima volta ella aveva veduto il mare **NA T**; chiesa detta appunto della Madonna del Monte] chiesa detta appunto Madonna del Monte **NA T**; nell'Isola] nell'isola **T**; In questo davvero primitivo ambiente] In questo primitivo ambiente a passare con lei il tempo **T**; a passare con lei il tempo] a trascorrere con lei il tempo **T**; il bosco, fu fatto a piedi] il bosco, fu attraversato a piedi **T**; i giganti abitavano la montagna, uno di essi] i giganti abitavano la montagna, e uno di essi **T** i giganti abitavano la montagna: uno di essi **IL**; foresta: e uno di essi, l'ultimo] foresta: l'ultimo **T**; luoghi pervasi di leggende sacre] luoghi, abbelliti di leggende sacre **T**; si tocca la pietra dove queste affermano si sia riposato] si tocca la pietra che afferma si sia riposato **NA T**; giganti che vivono rasente al cielo] giganti che vivono alti sino quasi al cielo **NA T**; La realtà avrebbe dovuto consistere] La realtà sarebbe dovuta consistere **NA** La realtà doveva consistere **T** La realtà [avrebbe] dovuto consistere **M**; anelavano allo spazio del mondo lontano, delle città affollate e rumorose] anelavano allo spazio del mondo lontano, alle città affollate e rumorose **NA T M IL**; che gli armadi consistevano nei piuoli] che gli armadi erano i piuoli **NA T**; zio Ignazio, che stava nella stanzetta accanto] zio Ignazio, che viveva nella stanzetta accanto **T**; broccati mai visti gli uguali] broccati mai visti così belli **T**; Solo Cosima non si era disillusa] Solo Cosima non era disillusa **T**; coperta dalla tenda verdone] coperta dalla tenda sul verdone **T**; quella nonnina] la nonnina **T**; agli altipiani rocciosi:] negli altipiani rocciosi; **NA** sugli altipiani rocciosi: **T**; dalle curiosità] dalla curiosità **NA T M IL**; pronte ad accendersi] quali erano e pronte ad accendersi **NA T**; torcie] torce **M**; Ma uno di quei sogni] Uno di quei sogni **T**; Serviva di rifugio solo alla notte, e per Cosima nelle ore delle sue scritture] Serviva di rifugio solo nella notte, e per Cosima nelle ore delle sue scritture **NA** Serviva di rifugio solo nella notte, e a Cosima nelle ore delle sue scritture **T**; risona] risuona **NA T M**; s'ella] se ella **NA T**; stanze dalla parte opposta di quelle del cappellano] stanze verso la parte opposta di quelle del cappellano **NA T**; i loro parenti non erano quassù] i loro parenti non erano lassù **T**; doveva venirci] doveva arrivare **T**; riempiva l'anima di Cosima] riempiva l'animo di Cosima **NA T**; e sfuggiva le sorelle di lui come per paura] e ne sfuggiva le sorelle come per paura **T**; il malumore che egli doveva provare] il malumore che doveva provare **T**; Incantesimi della fanciullezza, che, al ricordarli, danno] Incantesimi della fanciullezza, che, al ricordarli, danno **T** Incantesimi della fanciullezza, che, al ricordarli, danno **M**; sonni d'ubriaco] terribili sonni **NA T** sonni d'ubriaco **M**; vola a battersi le ali] vola a batter le ali **T**; all'Editore] all'editore **NA T**; Risponde che gli si mandi il manoscritto] Risponde che gli mandi il manoscritto **T**; servirla loro, con abbondante esattezza. Ecco viene dunque] servirla. Arriva dunque **NA T**; Cancelliere del Tribunale] cancelliere del Tribunale **NA T**; ma poi pensa che il fratello Andrea] ma poi pensa che un familiare **T**; provvento] provento **NA T M IL**; l'Editore] l'editore **NA T**; parole deficienti] parole errate **T**; un'immagine] una immagine **T**; da affacciarsi all'apertura del suo libro] ad affacciarsi all'apertura del suo libro **T**; fu da lui accolta con disinteresse completo] fu da lui accolta con disinteresse assoluto **T**; e i benpensanti] ma i ben pensanti **T**; considerano i romanzi] consideravano i romanzi **T M**; la sua vanità] la propria vanità **NA T**; aveva finora sentito quella della chitarra e della fisarmonica e, di più vasti e mossi orizzonti, quella dell'organo] aveva finora sentito quella della chitarra e della fisarmonica e quella dell'organo **NA T**; un giovane] un giovine **M**; pagine di un libro romantico; ma per Cosima fu una cosa più che reale, più reale, più palpabile e corporea di tutte le altre più o meno grandi realtà sfiorate nella vita, intatta e fredda ma perfetta come una statua greca. Questo fatto cominciò] pagine di un libro romantico. Questo fatto cominciò **T**; irrimediabilmente] irrimediabilmente **T M**; era il figlio illegittimo della serva del cancelliere, quello che era venuto] era il figlio illegittimo del cancelliere, quello venuto **T**; le ragazze davano del lei alla serva, e sognavano] le ragazze sognavano **T**; femine] femminei **T**; Fortunio riceveva e mandava tante lettere] Fortunio riceveva e spediva tante lettere **T**; sucida] sudicia **NA T**; Che si ingrandi, questo senso, e

divenne quasi paura, quando, non seppe] Che si ingrandì, questo senso, quando, non seppe NA T; Cosima se le sorbiva con avidità pari a quella di lui, e le nascondeva] Cosima se le sorbiva con avidità, e le nascondeva NA T; se Andrea le scopriva poteva accadere un vero massacro. Poiché] se Andrea le avesse scoperte sarebbero successi certamente dei guai. Poiché T; sotto le finestre dell'amata, ma in molte altre] sotto le finestre dell'amata, ma sotto molte altre T; esercizio di musica, di canto, di notturne melodie] esercizio di canto e di notturne melodie NA T; terre d'oriente] terre d'Oriente NA T M; le prime ebbrezze della sua avventura letteraria si erano dileguate] le prime ebbrezze della sua avventura letteraria erano dileguate NA T; scheggie] schegge M; merenda — e con diritto, poiché la roba l'avevano portata loro; — ma] merenda, con un certo diritto, poiché la roba l'avevano portata loro; ma T; in modo che la sua gamba storta non si vedeva, e risaltava] in modo che la sua gamba storta non si vedesse, e risaltasse NA T; guardava con tristezza in lontananza] guardava con tristezza lontano T; musco] muschio NA T; l'eterno poema del dolore umano] l'eterna poesia del dolore umano NA T; fra le grandi ombre già dorate di crepuscolo] fra le ombre già dorate del crepuscolo T; altri, che s'intona bene con l'atmosfera del momento, con qualche] altri, con qualche NA T; gl'illusorî] gli illutori NA gli illusorii T gl'illusorii M; aveva ancora il libro in mano] aveva ancora un libro in mano T; con dentro le parole] con le parole T; era una cosa combinata] era una cosa ordita T; Tutto pareva] Tutto sembrava T; E nell'orto] E dell'orto NA T M; quando si sapeva che Andrea era con gli amici a giocare, o da qualche donna, che Santus dormiva ubbriaco e la madre e le sorelle riposavano la prima avvolta] quando si sapeva che Andrea era con gli amici a giocare, o, da qualche donna, che Santus dormiva e la madre e le sorelle riposavano la prima avvolta NA quando si sapeva che la madre e le sorelle riposavano, la prima avvolta T quando si sapeva che Andrea era con gli amici a giocare, o da qualche donna, che Santus dormiva ubriaco e la madre e le sorelle riposavano la prima avvolta M; bianchi d'innocenza] bianchi di innocenza T M; la sua deficienza] la sua infermità NA T; avrebbe voluto possederla e portarsela via] avrebbe voluto portarsela via NA T; malvagia forza di analisi] malvagia potenza di analisi NA T; un rinnegato della sorte] un rinnegato dalla sorte NA T; poi toccava le pareti e rimbalzava indietro assicurando che erano piene di tarantole e di scolopendre] poi toccava le pareti urlando che erano piene di tarantole e di scolopendre T; tutto pervaso da un tremito convulso] tutto preso da un tremito convulso NA T; non sapevano ancora che l'alcool a lungo andare produceva] non sapevano ancora che l'alcool a lungo andare producesse NA; Andrea lo capiva, perché già aveva assistito ad altri casi simili; le donne però non sapevano ancora che l'alcool a lungo andare produceva lo spaventevole morbo, e solo Cosima ne aveva una vaga nozione. Un terrore] Andrea lo capiva. Un terrore T; le invase] la invase NA invase Cosima T; Invece dei preti] Invece dei preti NA Invece del prete T; Dottore] dottore T M; il quale accertò trattarsi di *delirium tremens* e consigliò la madre di far sì che le ragazze assistessero il meno che fosse possibile agli accessi dell'infelice fratello. Allora fu deciso che egli, e Andrea che si offrì generosamente di sorvegliarlo, andassero] il quale consigliò che Santus e Andrea, il quale si offrì di sorvegliare il fratello, andassero T; smetteva di bere e tentava di lavorare] smetteva, e tentava di lavorare T smetteva di bere, e tentava di lavorare M IL; E nella casa] Nella casa NA T; nella stamberg dei figli] nella casetta dei figli T; Andrea veniva a mangiare] Andrea tornava a mangiare NA T; fratelli in confino, c'era] fratelli, c'era T M; versata entro sporte dobbie rotonde] versata entro sporte rotonde NA T versata entro sporte dubbie, rotonde M; ma questo torchio] ma il torchio T; proprietari delle olive lasciavano in compenso per la manipolazione di esse] proprietari delle olive lasciavano in compenso per la manipolazione T; con le donne e il vino: poi veniva un fraticida, anche lui una volta benestante, che aveva ucciso il fratello per legittima difesa, e tuttavia era disprezzato e scacciato via da quelli della sua classe; poi un vecchione] con le donne e il vino: poi un vecchione T; viveva dando la caccia ai gatti] viveva con la caccia dei gatti T; reietti, ai quali non sdegnavano di unirsi

i bravi contadini] reietti, che non sdegnavano di unirsi con i bravi contadini **T**; Andrea, lo stesso padrone del frantoio, che] lo stesso padrone del frantoio, Andrea, che **NA T**; per fargli posto; per lo più era ubbriaco, e camminava] per fargli posto; camminava **T**; la torbida incoscienza in cui il vizio spesso lo annegava, capiva il suo stato] la torbida incoscienza in cui spesso affondava, capiva il suo stato **T**; E non si creda] Non si creda **NA T**; abbrustoliva sulle brage] abbrustoliva sulla brage **NA** abbrustoliva sulla brace **T**; un fiasco di vino, che si beveva alla salute di tutti] un fiasco di vino, che bevevano alla salute di tutti **T**; grigie] grigie **M**; si apriva l'occhio bianco dapprima poi perlato] si apriva l'occhio, bianco prima, poi perlato **T** si apriva l'occhio, bianco dapprima, poi perlato **M**; ma a volte ne dimostrava molto di meno, a volte molto di più] ma a volte ne dimostrava di meno, a volte di più **NA T**; Il viso bianco, corruciato, gli occhi che sembravano selvaggi, la fronte coi capelli tirati su e stretti con la noncuranza delle donne vecchie, si apriva e si illuminava] Il viso bianco, corruciato, gli occhi che sembravano selvaggi, la fronte coi capelli tirati su e stretti con la noncuranza delle donne vecchie, si aprivano e si illuminavano **T**; mettere le grinfe] mettere le grinfe **NA T M IL**; gente buona, con donnine rispettose] gente buona: donnine rispettose **NA T**; le canzoni dell'ubbiaco, le risate infantili del fraticida; e se le doleva il cuore] le canzoni dell'ubbiaco, le risate infantili del fraticida; e se le doleva il cuore **NA** le canzoni dell'ubriaco, e se le doleva il cuore **T** le canzoni dell'ubriaco, le risate infantili del fraticida; e se le doleva il cuore **M**; assieme con gli altri] con gli altri **T**; Gioia di Dio] gioia di Dio **NA T M**; e gli mise] e mise **T**; la fortuna le arrise completa] la fortuna le arrise compiuta **T**; D'un colpo ella divenne celebre] D'un colpo ella divenne celebre **NA T**; l'Editore] e l'editore **NA T**; Un'uscio] Un uscio **NA T M IL**; un'altra] un'altra **NA T M IL**; un'altro] un altro **NA T M IL**; un'allegria] un'allegria **NA T M IL**; un'acquazzone] un acquazzone **NA T M IL**; un'antica] un'antica **NA T M IL**; un'idiota] un idiota **NA T M IL**; un'oasi] un'oasi **NA T M IL**; un'ala] un'ala **NA T M IL**; un'boa di piume di struzzo nere e bianche, che ha, assieme, del serpente] un'boa di piume di struzzo nere e bianche che ha, assieme, del serpente **NA M IL** un'boa di piume di struzzo nere e bianche che ha del serpente **T**; messa celebrata dal vescovo] Messa celebrata dal Vescovo **NA T**; cattedrale] Cattedrale **NA T**; dal suo boa in colori] dal suo boa dai colori **NA T**; volta] vòlta **M**; azzurri di lontananze quasi marine] azzurri di miraggi quasi marini **T**; alle donne povere] alle povere donne **NA T**; ottocento] Ottocento **NA T M**; solo la sua ... era un po' aspra] solo la sua voce era un po' aspra **NA T IL** solo la sua [voce] era un po' aspra **M**; suonava il coro del Nabucco. E tutto] suonava il coro del *Nabucco* «Va pensiero su l'ali dorate»... E tutto **NA T**; si vedeva trasportata in un fantastico mondo di fiaba. E fu] si vedeva trasportata in un mondo fantastico. Fu **NA T**; la sua vita prese un'andatura fiabesca] la sua vita prese un ritmo fiabesco **T**; In Cosima la visita di lui] In Cosima quella visita **T**; non sapeva cosa questa parola significasse]non sapeva che cosa questa parola significasse **NA T**; ecc. ecc.] eccetera **NA T**; Perché non avrebbe potuto sposare il biondo gigante:] perché non avrebbe potuto sposare il biondo gigante? **NA T** Perché non avrebbe potuto sposare il biondo gigante? **M**; augurì] auguri **NA T M**; Le esperienze di Cosima continuavano. Però vi furono] Pertanto le esperienze di Cosima continuavano. Vi furono **NA T**; Forse era il suo segretario, poiché il nome era semplice, e Cosima tutta corazzata di inguaribile diffidenza] Lo credette il segretario, poiché il nome era comune, e Cosima era corazzata di inguaribile diffidenza **NA T**; Ella rispose, ringraziando: ma pensando che egli doveva essere biondo e alto] Ella rispose, ringraziando: ma poi, immaginandoselo anche lui biondo e alto **NA T**; principe di altra specie] principe di diversa specie **T**; il nome di lei] il suo nome **T**; alla regione che egli avrebbe attraversato] alla regione che egli avrebbe attraversata **NA T**; animazione quasi guerresca, i cavalieri] animazione quasi guerresca, e i cavalieri **NA T** animazione quasi guerresca; i cavalieri **M**; Era stato lui, dopo tutto] Era stato lui, in fatti **NA T**; a questo mondo] a quel suo mondo **T**; il portalettere passava, con la borsa che aveva un rumorino] il portalettere passava con la borsa, che faceva un rumorino **T**; delle carniere dei

cacciatori, e suonava con violenza] dei carnieri dei cacciatori, e picchiava con violenza **NA T**; che si andava via via affievolendo nella lontananza, le pareva] che si andava affievolendo nella lontananza le pareva **T**; una landa; e dichiarò che voleva abitarci] una landa, e dichiarò che voleva abitarci **NA M IL** una landa, e dichiarò che la voleva abitare **T**; Solo la vigna loro] Solo la loro vigna **NA** Solo la vigna **T**; Un colono del continente] Un colono del Continente **NA T M**; un grande orto che usufruiva] un grande orto che godeva **T**; un rivolo d'acqua raccolta in una vasca ampia come un laghetto, e come questo circondata] un rivolo d'acqua raccolto in una vasca ampia come un laghetto, circondata **NA T**; pittoresco e ospitale] pittoresco ed ospitale **NA T**; a comprare i francobolli e a spedire i suoi manoscritti] a comprar francobolli e spedir manoscritti **NA T**; il colono non aveva neppure un'arma, neppure un cane] il colono non aveva un'arma, un cane **T**; avevano ripreso un po' di verde] avevano ripreso il verde **T**; apriva le sue ombrelle d'argento filigranato. E il pino] apriva le sue ombrella d'argento filigranato. Il pino **NA T**; ce n'erano di tutte le specie] ce n'erano di ogni specie **T**; tutti però d'intesa nello scavare i fichi nella vigna e piluccare l'uva] tutti però d'accordo nello scavare i fichi nella vigna e a piluccare l'uva **NA T**; spaventa passerì] spaventapasserì **NA T M**; ripiegati sulle caviglie] rimboccati sulle caviglie **NA T M**; i capelli irsuti in colore del sale] i capelli irsuti di colore del sale **NA T**; già il nome stesso] già pel il nome **NA** già per il nome **T** già [*per*] il nome **M**; se ne andarono a lavorare. Toglievano i pampini] se ne andarono a lavorare, a togliere i pampini **NA T**; Allora Cosima, come già aveva fatto nel Monte] Allora Cosima, come già aveva fatto sul Monte **NA T M IL**; Si sarebbe potuto usufruire, per gli usi più comuni, la cameretta] Si sarebbe potuto usufruire, per gli usi più comuni, della cameretta **NA T**; guardarci dentro] guardare dentro **T**; attenzione, un tantino interessata] attenzione, interessata **T**; impossibile mutismo] impassibile mutismo **NA T M**; guardarle di lontano] guardarle da lontano **NA T M**; avesse avuto relazione con l'esiliato] avesse avuto relazioni con l'esiliato **NA T M**; *sì* o *no*] *sì* e *no* **NA** *sì* e *no* **T**; accennò a un lontano passato di lui; pare avesse] accennò al lontano passato di lui. Pare che avesse **NA T** accennò a un lontano passato di lui. Pare avesse **M**; Elia era stato condannato a cinque anni di domicilio coatto: poi la voce] Elia era stato condannato a cinque anni di domicilio coatto. Poi la voce **NA M** Elia era stato condannato. Poi la voce **T**; volò via: Cosima] volò via. Cosima **NA T M IL**; Ma invece] Invece **T**; Così, cessò anche di aspettare le notizie] Così, ebbe fine l'attesa delle notizie **T**; le accadde] le avvenne **T**; dacché] da che **T**; penetrare dentro] venire dentro **T**; smuovere un muscolo] muovere un muscolo **NA T**; dicendo però frasi] ma per dir frasi **NA T**; proverbi] proverbi **NA T M IL**; scempiaggiani] scempiaggini **NA T M IL**; che gli era necessario] che gli fosse necessario **T M**; pomidoro] pomidori **T**; con certa creta] con una certa creta **T**; una raccolta persino di pietre raccolte] una raccolta persino di pietre cercate **T**; fermatasi fuori] ferma fuori **T**; lamentoso in quella della padrona] lamentoso in quello della padrona **NA** lamentoso nella padrona **T**; non si è mai sentito] non si è quasi mai sentito **NA T**; maritarsi] sposarsi **T**; in una famiglia] in famiglia **T**; La chiami amore] Lo chiami amore **NA T M**; i servi e le tasse. E sono tante le tasse; sono sempre più gravi, e ci rodono come un cancro inguaribile. Io non dormo, pensando alle tasse: un giorno o l'altro] i servi e le tasse. Io non dormo, un giorno o l'altro **T**; figliuoli] figlioli **T M**; vie del Signore. Oh, oh...] vie del Signore. **NA T**; troppo bene ci voglio] troppo bene gli voglio **NA T**; percorso] percorsa **NA T**; disse] aggiunse **T**; Le strade del Signore sono tante, padrona, ed Egli] Le strade del Signore sono tante, ed Egli **NA T**; dalla lontananza dello stradone] dallo stradone **T**; gl'impiegati] gli impiegati **T**; piena di esperienza e il fiore] piena di esperienza e col fiore **NA T M**; in cestini a due anse] in cestini a doppia ansa **NA T**; e versavano] versandone **T**; gli portò una tazza di caffè] gli offrì una tazza di caffè **T**; Non vogliamo lasciarvi] Non vogliamo lasciarti **NA T**; erano rimasti nel posto] erano rimasti sul posto **NA T**; una giornata di miracoli, quella] una giornata di miracolo quella **NA T**; gli portò il brodo] gli servì il brodo **T**; dappertutto] dappertutto **NA T**; lavava panni.] a lavare i panni. **NA T** a lavare

dei panni. **M**; tornò a domandare.] tornò nuovamente a domandare. **NA T**; stare] restare **T**; gli avanzi dei cippi] gli avanzi dei ceppi **NA T M IL**; un involto che fosse in quel fondo **NA T**; nel cavo profondo della mano] nel cavo della mano **T**; se il vecchio tentava farle del male.] se il vecchio tentasse farle del male. **NA T**; Napoleone terzo] Napoleone III **NA T**; Repubblica] repubblica **M**; il tesoro proveniva da una rapina, se non pure da un delitto.] il tesoro provenisse da una rapina. **NA T** il tesoro provenisse da una rapina, se non pure da un delitto. **M**; non volersi più immischiare] non volersi immischiare **NA T**; se reato aveva commesso] se reato avesse commesso **T**; E delitto di sangue non doveva esserci] E delitto di sangue non doveva esservi **NA T**; un milione, in monete d'oro] un milione, di monete d'oro **NA T**; intraveduto] intravveduto **NA T**; stregone, che egli era] stregone; il quale era. **NA T** stregone, che era. **M**; ricordava però] ricordava insieme **T**; cuccuma] cuccuma **NA T M**; del corsetto, simili a due ... di un bocciuolo di rosa verdeggiavano] del corsetto verdeggiavano **NA T** del corsetto, simili a due [sepali] di un bocciuolo di rosa verdeggiavano **M** del corsetto, simili a due sepali di un bocciuolo di rosa verdeggiavano **IL**; a lavorare la terra] a lavorare i campi **T**; uomini diversi dalla solita comunità.] uomini diversi dalla normalità. **T**; biscie] bisce **M**; Egli veniva] Egli arrivava **T**; Venne] Giunse **T**; gli diventarono amici] gli diventavano amici **NA T**; di tesori, di delitti, di passioni e di guerre fra popoli.] di tesori, di passioni e di guerre fra popoli. **NA** di tesori, di passioni e di guerre fra i popoli. **T**; Beppa aveva allora diciotto anni] Beppa era allora assai fanciulla **T**; narcissi] narcisi **NA T**; sempre la triste ragione dei fratelli, dei quali non c'era da fidarsi né da onorarsi.] sempre per la triste ragione dei fratelli, dei quali non c'era da fidarsi né da onorarsi. **NA** sempre per la triste ragione dei fratelli. **T** sempre [per] la triste ragione dei fratelli, dei quali non c'era da fidarsi né da onorarsi. **M** sempre per la triste ragione dei fratelli, dei quali non c'era da fidarsi né da onorarsi. **IL**; niente meno] nientemeno **M IL**; attacca-bottoni] attaccabottoni **T M**; grande il sogno] il grande sogno **NA T**; soprattutto] sopra tutto **NA T**; Anche Cosima non era contenta] Neppure Cosima era contenta **T**; destava nell'intera contrada. Le aristocratiche sorelle di Antonino, le cugine, tutte le acide zitelle dei vari clan paesani, morivano di rabbia. Si cominciò a dir peste] destava nell'intera contrada. Si cominciò a dir peste **T**; la faceva camminare nuda carponi] la faceva camminare carponi **T**; si presentò dalla signora] si presentò alla signora **T**; Scuola] scuola **NA T M**; domandò a quanto ascendeva la dote] domandò a quanto ascendesse la dote **NA T**; venticinque mila] venticinquemila **T**; procurare] provocare **NA T M**; cinquanta mila] cinquantamila **NA T**; ventimila] venti mila **IL**; pensarci] pensiero **T M**; il solo ricordo] il semplice ricordo **T**; era anche davanti a Dio] lo era davanti a Dio **T**; anche la madre] persino la madre **T**; ma di poi] ma poi **NA T**; non doveva poi scontrarla] non avrebbe dovuto scontrarla **T**; voglio che miei guadagni] e i miei guadagni **NA T**; nella città di K...] nella città di *** **NA T**; cappuccetto rosso] Cappuccetto Rosso **NA T M IL**; forse era un miraggio: ma a lei] forse un miraggio: a lei **NA T**; occhi lunghi, orientali] occhi lunghi orientali **T**; con saliva] con la saliva **NA T**; paradiso] Paradiso **NA T M IL**; portarla su lei] portarla di sopra **T** portarla sù lei **M**; erano tutte le bambine e le signorine] erano tutte le fanciulle **NA T**; commossi] commossa **NA T**; palmizi e cactus, altri] palmizii, cactus, ed altri. **NA T**; bianca giocavano il gioco dell'ambasciatore] bianca, giocavano gioco. **S**(ardus) bianca, giocavano al gioco. **NA T M IL**.

Alla luce di quanto documentato non c'è dubbio che oggi si ponga, in modo stringente e indifferibile, l'esigenza di approntare l'edizione critica del romanzo²⁸. Il presente lavoro, in forma di saggio preparatorio, vuole dunque

²⁸ La prima edizione critica di un'opera della Deledda è datata 2005 (Manca 2005), mentre la

essere l'anticipazione di un'edizione che si dovrà presentare quale risultato di un lavoro di ricerca, raccolta, descrizione e comparazione delle fonti (manoscritte e a stampa), di ricostituzione del testo nella sua forma originaria (o comunque il più possibilmente vicina alla volontà autorale), grazie all'acquisizione delle varianti d'autore, all'individuazione ed eliminazione delle interpolazioni e delle innovazioni trasmesse dalla tradizione postuma, all'interpretazione e alla ricostruzione congetturale, quando possibile, delle lezioni lacunose.

L'edizione si caratterizzerà, perciò, non solo per lo studio, la descrizione del manoscritto e la reintegrazione del dettato originale, ma – come da prassi e come in nessuna edizione precedente fino a oggi è accaduto – anche per l'esplicitazione del percorso ecdotico che condurrà il filologo a tale restituzione. Il curatore renderà edotto il lettore, infatti, del lavoro compiuto e del metodo seguito durante l'approntamento dell'edizione, con l'allestimento di apposite e ben determinate sezioni e/o unità di contenuto. Nell'apparato verrà prima il riferimento numerico, la lezione accolta a testo (in tondo e in grassetto), a destra parentesi quadra chiusa «]», seguiranno errori, lezioni rifiutate o lezioni varianti (in tondo):

romanzi o poesie.] >storie< romanzi o poesie; più] più (← del); profilavano sulla madreperla delle cime rocciose.] .profilavano sulla madreperla delle cime rocciose. (>arrampicavano sulle querce o sulle cime delle rocce dove si profilavano sul<); vide una grande spada] vide >per la prima volta il mare, il mare, una spada di metallo, che tagliava la fanciullezza di lei dalla sua vita< una grande spada; restare] restare (← stare); certi] certi (← certe); Andrea] •Andrea (>il fratello<); tenero e dolce] tenero e dolce (>^aavvolto di sale ^bspruzzato di sale<); e ad] /e/ ad; azzurri, con a riva] azzurri, >fioriti di [—]< con a riva; il] lill (>la<); una vela vi apparisse] una vela /vi/ apparisse; balzasse, vestito] balzasse, >un principe,< vestito; udivano] udiavalno; limpida] •limpida (>metallica<).

Per una più chiara e completa restituzione della tradizione testuale e una migliore leggibilità del percorso emendatorio significativo superstite – visto l'impegno correttivo messo in essere dalla Deledda in alcune fasi dell'elaborazione manoscritta e considerata la consistente presenza, nel passaggio dall'autografo alle stampe, di difformità che attestano, soprattutto in T, finanche lo stravolgimento di originarie unità sintagmatiche – l'editore riterrà opportuno, come indicato qui sopra, fare uso di due apparati, in entrambi i casi essenziali ed economici, alloggiati in sezioni diverse: l'*apparato genetico*, che presenterà il percorso evolutivo, troverà sistemazione a piè di pagina, mentre l'*apparato di note esplicative* – che accoglierà sia le note di commento sia le

prima edizione critica di un suo romanzo risale al 2010 (Manca 2010). In preparazione per i tipi della collana *Filologia della letteratura degli italiani* sono i romanzi *Elias Portolu*, *Annalena Bilsini* e, appunto, *Cosima*. Tra i lavori di sintesi filologica si ricordano: Mortara Garavelli 1992, pp. 115-32; Zambon-Renai 1992, pp. 225-66; Maxia 1996-97, pp. 281-94; Manca 2015, pp. 167-231.

interpolazioni e gli interventi postumi dei curatori – occuperà un'apposita sezione, posta *in cauda* all'edizione. Gli esponenti numerici presenti nel testo a margine rinvieranno alle note dell'apparato diacronico; le note esplicative e di commento faranno seguito al riferimento numerico che troverà corrispondenza e riscontro, ad esponente, direttamente nel segmento testuale interessato. Si darà conto dettagliato nella *Introduzione* e in parte nella *Nota al testo* di fenomeni correttori ricorrenti (varianti prevalentemente grafiche e formali) che per ragione di leggibilità e di spazio eviteremo di collocare a piè di pagina.

Le diversificazioni redazionali e gli interventi correttori, discussi nell'apparato genetico in modo congetturale, saranno segnati nel modo seguente: 1) uncinate rovesciate >...< per delimitare la cassatura di una porzione di testo: *es.* un battente] un >grosso< battente; 2) quando la cassatura è accompagnata dalla soprascrittura (o sottoscrizione) di una variante, la lezione rifiutata, sempre tra uncinate rovesciate, ed entro parentesi tonde (quadre quando è già dentro tonde) sarà fatta precedere dalla variante soprascritta (o sottoscritta) cui sarà premesso un puntino, ad esponente se soprascritta, a deponente se sottoscritta: *ess.* lucerna] *lucerna (>lampada<); quando il tempo era bello]. Quando il tempo era bello (>Allora<); 3) quando della lezione più antica sarà necessario indicare le varie successioni redazionali si farà ricorso alle lettere in esponente ^{abc}: *es.* anche se piccole] *anche se (>^aanche se ancora ^bsebbene ancora<) piccole; 4) quando, poi, la cassatura sarà accompagnata dalla variante di sostituzione in linea, la lezione rifiutata, sempre tra uncinate rovesciate ed entro parentesi tonde, sarà fatta precedere dalla variante fra barre dritte [...]: *es.* fama] | fama | (>gloria<); 5) analogamente quando la cassatura sarà accompagnata dalla variante di sostituzione a margine, la lezione rifiutata, sempre tra uncinate rovesciate ed entro parentesi tonde, sarà fatta precedere dalla variante marginale fra doppia barra obliqua //...//: *es.* nel turbine della vita. Gli scrisse per ringraziarlo: egli rispose:] //nel turbine della vita. Gli scrisse per ringraziarlo: egli rispose:// (>nel turbine della vita. Gli scrisse; egli rispose: parve farle la corte: ma<).

Saranno inoltre utilizzati i seguenti simboli e le seguenti convenzioni grafiche: a) la freccia orientata ← per indicare il passaggio da una prima lezione (che si segnala tra parentesi tonde) ad una interamente o parzialmente corretta; si è adoperata la stessa tecnica quando la correzione interessa la sola punteggiatura: *ess.* avesse] avesse (← aveva); b) linea orizzontale tra quadre [—] per indicare una lezione illeggibile: *es.* se ne accorse] se ne >[—]< accorse; c) parentesi uncinate piccole (...>) per segnalare l'integrazione congetturale: *es.* era] era >«ringhiosa»<; d) segno più tra uncinate <+++> lettere indecifrabili a seguito di soprascrittura; e) barre dritte [...] per delimitare una inserzione in linea (anche di ordine inter-puntivo): *ess.* rendeva] rendelval; rame;] ramel;|; e) sbarre oblique /.../ per delimitare un'aggiunta nell'interlinea inferiore, le stesse ma col testo preceduto da un punto per un'aggiunta nell'interlinea superiore: *ess.* nella sua casa] nella /sua/ casa; e dichiarò che voleva abitarci per qualche settimana] /e dichiarò che voleva abitarci per qualche settimana/; f) doppie sbarre diritte ||...|| per un'inserzione marginale integrativa o sostitutiva; g) si distinguono con l'indicazione ↔ *r.* o ↔ *v.* a precedere doppie sbarre oblique le lezioni aggiunte rispettivamente sul recto o sul verso: *ess.* ↔ *r.*// Non c'è da nascondere che Cosima aveva paura //; ↔ *v.*// Dietro gli scurini mal connessi i vetri della finestra parvero spaccarsi e spargersi in frammenti d'oro e d'ametista, con un rombo spaventoso. Lampi e tuoni. //

Il cambio di pagina nel manoscritto è indicato con due sbarre oblique: *es.* Aveva studiato // quella che in quel tempo si chiamava Rettorica; la freccia ↔ indica l'accapo che spezza la parola: *es.* caffettiere] caffettie↔|re (← caffetti↔|ere)

2. Il romanzo *Cosima* ci è stato trasmesso attraverso un manoscritto in larga parte autografo (A), oggi conservato presso l'Archivio fondi storici (Fondo Deledda - Donazione Madesani) della Biblioteca dell'ISRE (Istituto Superiore Regionale Etnografico) di Nuoro²⁹. Esso è lacunoso. Le carte andate smarrite sono le 211-212 e le 276-277. Un foglietto vergato con inchiostro nero ci informa che le prime due (il cui contenuto narrativo risulta oggi essere stato ripristinato con due fogli a stampa, contenenti la lezione della prima edizione in volume, nelle pagine 128-129) entrarono in possesso dell'editore Treves. La lezione contenuta nelle ultime carte, come già scritto, fu invece restituita dalla mano del figlio, tramite copiatura con inchiostro nero, su un'unica carta³⁰. Il manoscritto consta, dunque, di 275 carte (autografe e non), più 2 fogli a stampa, comprendenti il testo delle mancanti cc. 211-212. Le carte, sciolte, sono conservate in una duplice custodia: dentro singole cartelle plastificate aperte su tre lati e insieme in un cofanetto di cartone rivestito. Il testo è anopistografo, a piena pagina, tranne qualche eccezione³¹. Faceva

²⁹ Il manoscritto fu donato all'Archivio fondi storici della Biblioteca dell'ISRE da Alessandro Madesani Deledda, nipote della scrittrice. I Fondi dell'Archivio dell'Istituto Superiore Regionale Etnografico di Nuoro, che provengono da donazioni e acquisti, sono: il Bentzon, il Deledda, il Dolfin e il Gallisay. Il Fondo Deledda fa parte di una distinta sezione del Centro di Documentazione dell'Istituto riservata al premio Nobel. Nella sezione si trovano – oltre le opere della scrittrice pubblicate nelle diverse edizioni, le traduzioni e i numerosi contributi della critica – manoscritti autografi e dattiloscritti di romanzi, novelle, racconti e poesie, sceneggiature, lettere, cartoline, telegrammi, biglietti, appunti, disegni, periodici, stampe fotografiche, ritagli di stampa, documenti sparsi e altro materiale variamente pervenuto dalle diverse donazioni (Madesani, Porcu Clemente, Neppi Modona, Galli, Pinna). La donazione Madesani (la più ricca) comprende anche i manoscritti autografi del romanzo *Annalena Bilisini*, delle novelle *I tre talismani*, *Nostra Signora del Buon Consiglio*; *Leggenda Sarda*, *Il Volpone*, *Marianna*, *Le prime pietre*, i dattiloscritti e le bozze di stampa con correzioni manoscritte di *Il nome del fiume*, *Mal Occhio*; *Racconto di Natale*, *Natale*; *Macchiette sarde*, *Vecchia leggenda musicale*, *La vigna sul mare*. Cfr. www.isresardegna.it.

³⁰ L'autografo è dunque privo di un epilogo di mano autorale. Nella c. numerata 276-277, in *cauda*, vergata dalla mano di Baldini sempre con inchiostro nero si legge: «*V. riproduz. autografa ult' cartella in «Quadriovio» 30 agosto 1936, Roma Il rimasto in tipografia ad Alfredo Mezio? Il»*. Parte della primitiva lezione autorale si ricava da questa riproduzione *facsimilare*. Sul ruolo di Baldini e Mezio cfr. Folli 2010, p. 16.

³¹ Le cc. numerate nel recto 225 e 241 riportano nel verso unità narrative integrative che continuano quelle presenti nel *recto*. Lo specchio di scrittura della c. 225v va da «*Una coccinella salì*» a «*potersi slanciare così*»; della c. 241v da «*Dietro gli scurini*» a «*Lampi e tuoni*». Lo specchio di scrittura delle cc. numerate 43 (10 righe) e 131 (23 righe) nel *recto* non è a pagina piena, così come non lo è nel *verso* delle succitate cc. 225 (21 righe) e 241 (5 righe). Nella c. numerata 81 in basso a destra, scritto e cerchiato con matita a pastello rosso da mano aliena, si legge: *Volta*. Nel verso della stessa carta si legge la seguente interpolazione: *Intorno a quel tempo morì la nonnina*. Nella c. numerata 109, in corrispondenza della lezione *ferula*, con matita a pastello blu da mano altra è stata inserita una nota, con numero ad esponente a testo, un *V. retro* cerchiato a margine e testo esplicativo nel *verso*, che così recita: *Una sorta di canna con un midollo dolciastro che i ragazzi sardi mangiano molto volentieri*. Nella c. numerata 126 in corrispondenza del lemma *Odissea* si trova ad esponente, inserito da mano seriore con inchiostro nero, un riferimento numerico (1) che rinvia a una nota esplicativa, anch'essa non autografa, collocata nel *verso* che così recita: *Nel senso popolare di avventura*. Nell'interlinea inferiore la stessa mano così scrive: (*vedi anche nota a tergo*). Nella c. numerata 142

parte, infatti, del *modus operandi* della Deledda lavorare con carte sciolte all'occorrenza e in caso di ripensamenti facilmente sostituibili (con altre carte in pulito contenenti lo stesso testo riveduto e corretto), emendabili e intercambiabili per qualsiasi eventuale sopraggiunta volontà dislocatoria (spostamenti e/o riposizionamenti di più o meno lunghe unità segniche del racconto). E faceva altresì parte della sua officina compositiva lasciare sempre in bianco il verso di ogni carta per le correzioni e per le note esplicative e di commento, ma soprattutto per poter collocare eventuali unità narrative integrative, che correggessero o continuassero quelle presenti nel recto.

Il manoscritto non reca data. Il periodo di gestazione e di rielaborazione dell'opera crediamo si collochi verosimilmente tra 1931 e il 1936, anno della morte della scrittrice. È lo stesso Baldini che, citando Pietro Pancrazi nell'introduzione all'edizione Treves, fa indirettamente riferimento a un *terminus post quem*³². Esso è adespoto e insieme anepigrafo. Infatti le attribuzioni e le informazioni riguardanti l'autore, presenti nel testo, non sono autografe³³. Relativamente all'intitolazione dell'opera, inoltre, nel recto della carta numerata 58 – che corrisponde ad una delle partizioni del testo decise dai curatori postumi (l'inizio del terzo capitolo prima in NA poi in T) – in alto, nella parte centrale, aggiunta da mano non autorale con matita a pastello blu – accanto alla numerazione romana III – leggiamo la parola *Cosima* sottolineata due volte e con asterisco³⁴. Anche la carta 188, numerata 187 [poi 56], riporta in alto al centro la scritta *Cosima* sottolineata e vergata con pastello a matita blu da altra mano³⁵.

[11] in corrispondenza della lezione *delle nostre ragazze* si trova ad esponente, inserito da mano seriore con matita a pastello color ciclamino, un riferimento numerico (1), ripetuto a piè di pagina con la scritta *a tergo*, che rinvia a una nota esplicativa, anch'essa non autografa, collocata nel verso che così recita: *Alla scrittrice, sempre obbiettiva* (← *obbietiva*), è sfuggito *con (>fra<) gli altri il nostre, tanto era vivido il ricordo. Nella c. numerata 144 [13] in corrispondenza della lezione *pensi* si trova ad esponente, sempre inserito con matita a pastello color ciclamino da mano altra, un altro riferimento numerico (1), ripetuto a piè di pagina con la scritta *a tergo*, che rinvia a una nota esplicativa, anch'essa non autografa, collocata nel verso che così recita: *Notare la dolcezza di questo congiuntivo che è prima persona* "Che io pensi a lui". Nella c. numerata 158 [27], infine, in corrispondenza di qualche giorno *venirci* si trova, scritta con la stessa matita, la nota (1) con affianco la parola *tergo*. Nel verso, vergato con la stessa mano e il medesimo strumento scrittorio (sino a *sussequente*) e blu (cassatura di *la sussequente* fino ad *anche più sotto*), si legge: *Anche qui prima persona: come >la sussequente< anche più sotto*.

³² Cfr. citazione n. 5.

³³ Il nome della Deledda occorre per mano aliena (di Antonio Baldini) in tre diversi luoghi: cc. 43r, 131r e 277r (quest'ultima numerata 276-277).

³⁴ Sulla destra, tra parentesi, la stessa mano scrive: «c. 5 V. Nuova Antolo del 16 sett.». Stesso titolo (*Cosima*, appunto) con identica proposizione («Vedi Nuova Antologia del 16 settembre») trovano esatta corrispondenza, rispettivamente a testo e in nota, nel secondo numero di NA.

³⁵ Con lo stesso strumento scrittorio la stessa risulta biffata da *ella non protestò a il volto dell'amore* e con matita a pastello color grafite da *Tutto pareva a le sorelle riposarano*. Al centro, tra i due blocchi di testo, con penna a inchiostro di altra intensità si trova il numero romano VII e a sinistra la parola *vive*, cerchiata con pastello a matita rossa e appena cancellata con pastello a matita blu. In

Il manoscritto, insieme a quello di *Annalena Bilsini*, fu sottoposto nel 1981 a trattamento di disinfestazione presso l'Istituto Centrale per la Patologia del Libro, così come risulta dalla nota di consegna contenuta nel cofanetto e dalla relazione del coordinatore del settore documentazione dell'ISRE. Lo stato di conservazione è nel suo complesso buono, se si esclude l'ultima carta, che nei bordi presenta tagli e abrasioni che rendono illeggibili alcune parole. Alcune carte presentano in alto a destra dei fori con qualche lieve dilatazione per strappo conseguente (forse causati da graffette con funzione di fermacarte), che tuttavia fortunatamente non pregiudicano in alcun modo e in alcun caso la leggibilità del dettato³⁶. Ancorché lievi, in alcuni luoghi non mancano gore d'umido, impronte digitali, sbavature d'inchiostro, avanzati processi d'invecchiamento³⁷.

Ogni carta – uso mano, filigranata, senza righe, poco assorbente e poco trasparente (quasi certamente ottenuta con pasta di cellulosa particolarmente collata e forse prodotta nelle cartiere dello Strona), mediamente levigata, di grammatura leggera (70-80/g m² circa), color avorio o ingiallita dal tempo – misura in media mm. 224 x 158. La numerazione è stata realizzata da due mani, una autorale, l'altra aliena. La mano della Deledda numera da 1 a 210 (cc. 211 e 212 mancanti) e da 213 a 275. Quella aliena invece numera da 1 a 56 le cc. 132-187. La numerazione di mano autorale è moderna, progressiva, in cifre arabe, scritta con inchiostro nero nel *recto* di ogni carta in alto a destra. Essa è sottolineata, tranne le carte numerate 4, 7, 50, 60, 65, 153 [poi 22], 165 [poi 34] - 166 [poi 35], 194, 197-198, 234. Semicerchiate risultano essere invece le cc. 78, 209, 208 (← 207) - 209, 240. Saltata la numerazione della carta 92 (integrata da altra mano con matita a pastello blu). Corrette da mano autorale sono le cc. 74 (← 72), 208 (← 207). Corretta da mano non autorale con matita a pastello color ciclamino è invece la c. 207 (← 107). Ripetute le cc. 98-98^{bis} e 99-99^{bis}. La carta numerata 98^{bis} fu inserita dalla Deledda in un secondo momento in sostituzione della precedente numerata 99^{bis} (già c. 99) che venne invece spostata e riutilizzata più avanti con il segmento di testo narrativo in essa contenuto³⁸. L'iniziale blocco di cc.

questo caso gli interventi non trovano accoglienza né corrispondenza in alcuna partizione del testo stabilita durante le sue diverse vicende editoriali.

³⁶ Le carte implicate sono le numerate 187-208.

³⁷ I luoghi implicati si trovano prevalentemente sulla destra, nella parte bassa e mediana. In modo particolare qui segnaliamo, tra le altre, le cc. numerate: 1, 7-9, 38, 43, 58, 72, 77-78, 81, 85, 86, 99^{bis}, 119, 121-122, 125-128, 131-133, 139-140, 143, 146-147, 152, 158, 160-162, 170, 174, 176, 183, 187, 189, 191-192, 194, 197-207, 218, 221, 227, 246-247, 251.

³⁸ Infatti l'originaria lezione che apre la carta rinumerata 99^{bis} (*ghi anni fu uno dei serri più fedeli e affezionati al suo padrone. E confessò che quella notte era venuto con la precisa intenzione di sopprimere il signor Antonio se questi non si piegava ai voleri dei banditi.*) fu sostituita in pulito con quella che si trova a testo nella c. 98^{bis}: *ghi anni fu uno dei dipendenti più fedeli e affezionati al signor Antonio. E confessò che quella notte era venuto con la sinistra intenzione di sopprimerlo, se l'uomo giusto non si piegava ai voleri dei malragi* (cfr. lezione a testo). Il corsivo in nota e a testo è nostro.

98-99 diventa, dunque, il blocco di cc. 98-98^{bis} (nuova carta inserita dalla Deledda) - c. 99 (nuova carta inserita dalla Deledda rinumerata 99) - c. 99^{bis} (già carta 99 corretta e rinumerata dalla Deledda 99^{bis}):

c. 98

prigioniero al nemico?

Eppure la profezia del signor Antonio si avverò. Di delitto in delitto, di rapina in rapina, essi e la loro banda precipitarono in un abisso. Fra gli illusi da loro travolti, vi fu anche, con dolore del signor Antonio e di tutta la famiglia, anche il giovane servo, malarico e visionario, Juanniccu Marongiu, che, senza aver commesso la più lieve colpa, solo per spirito di avventura, si unì negli ultimi tempi alla banda dei Sanna e fu con loro preso e condannato ai lavori forzati a vita. In compenso l'uomo della montagna tornò spesso dal signor Antonio, e diventò il suo «pastore porcaro». Per lun-

c. 99

ghi anni fu uno dei servi più fedeli e affezionati al suo padrone. E confessò che quella notte era venuto con la precisa intenzione di sopprimere il signor Antonio se questi non si piegava ai voleri dei banditi.

Oltre ad Antonino, frequentava la casa un altro giovanissimo studente, già compagno di scuola di Andrea. Era un ragazzo smilzo, dal profilo rapace, gli occhi inquieti e diffidenti, orgoglioso e ambizioso, e di una serietà insolita alla sua età. Ma anche lui apparteneva ad una famiglia mista, che non era borghese ma neppure esclusivamente paesana, che anzi vantava di essere di pura e antica razza locale: abitavano in una casa buia, in fondo a un cortile chiuso, quasi murato come una prigione; e tutti della famiglia,

Diventa:

c. 98

prigioniero al nemico?

Eppure la profezia del signor Antonio si avverò. Di delitto in delitto, di rapina in rapina, essi e la loro banda precipitarono in un abisso. Fra gli illusi da loro travolti, vi fu anche, con dolore del signor Antonio e di tutta la famiglia, anche il giovane servo, malarico e visionario, Juanniccu Marongiu, che, senza aver commesso la più lieve colpa, solo per spirito di avventura, si unì negli ultimi tempi alla banda dei Sanna e fu con loro preso e condannato ai lavori forzati a vita. In compenso l'uomo della montagna tornò spesso dal signor Antonio, e diventò il suo «pastore porcaro». Per lun-

c. 98^{bis}

[nuova carta inserita dalla Deledda]

ghi anni fu uno dei dipendenti più fedeli e affezionati al signor Antonio. E confessò che quella notte era venuto con la sinistra intenzione di sopprimerlo, se l'uomo giusto non si piegava ai voleri dei malvagi.

Giusto e buono era il signor Antonio, e tutti lo amavano. Esercitava, senza volerlo, senza accorgersene, un fascino benefico in tutti quelli che lo avvicinavano. Eppure la sua

parola era semplice, disadorna; ma il suono della sua voce che saliva profondo dall'anima tutta fatta di verità e d'indulgenza, era come una musica che esprimeva l'inesprimibile. Del resto egli aveva una certa cultura, ed era, in fondo, un poeta. Aveva studiato a Cagliari, quando ancora si viaggiava da una città all'altra a cavallo, e aveva portato i suoi libri e le sue provviste entro la bisaccia, come un pastore o un contadino che va a seminare il grano in luoghi lontani. Aveva studiato

c. 99

[nuova carta inserita dalla Deledda]

quella che in quel tempo si chiamava Rettorica, e preso il diploma di procuratore. A dire il vero non esercitava questa nobile professione, ma molti ricorrevano a lui per consigli e consultazioni legali, profondamente persuasi della sua dottrina e soprattutto della sua rettitudine.

Il commercio lo aveva quasi arricchito. Ma, come un umanista primitivo, egli coltivava anche gli studi poetici: le sue poesie erano dialettali, ma in una forma che si avvicinava alla lingua italiana.

Bravo anche come poeta estemporaneo, raccoglieva a volte intorno a sé altri campioni famosi in quelle gare trovadoriche, e competevo coi più bravi e ispirati. E aveva iniziative geniali, anche come proprietario e agricoltore di terre. Tentò piantagioni di agrumi, di sommaco, di barbabietole: l'aridità della terra rocciosa bruciata da lunghe siccità frustò i suoi tentativi.

Impiantò anche una piccola tipografia e stampò a sue spese un giornaleto, e le poesie sue e dei suoi amici: fallimento completo anche questo.

c. 99^{bis}

[già carta 99 dalla Deledda corretta, rinumerata 99^{bis} e spostata]

Nelle ore di riposo, alla bella stagione, sedeva all'ombra della casa, davanti alla porta, leggendo i giornali. Tutti quelli che passavano lo salutavano o si fermavano addirittura a conversare con lui. E se passava una donna bisognosa, egli traeva in silenzio dal taschino (*>ghi anni fu uno dei servi più fedeli e affezionati al suo padrone. E confessò che quella notte era venuto con la precisa intenzione di sopprimere il signor Antonio se questi non si piegava ai voleri dei banditi.<*) una moneta e gliela porgeva, accennandole, col dito sulla bocca, di non fiatare. Così, tutti si allontanavano consolati.

Oltre ad Antonino, frequentava la casa un altro giovanissimo studente, già compagno di scuola di Andrea. Era un ragazzo smilzo, dal profilo rapace, gli occhi inquieti e diffidenti, orgoglioso e ambizioso, e di una serietà insolita alla sua età. Ma anche lui apparteneva ad una famiglia mista, che non era borghese ma neppure esclusivamente paesana, che anzi vantava di essere di pura e antica razza locale: abitavano in una casa buia, in fondo a un cortile chiuso, quasi murato come una prigione; e tutti della famiglia,

Analoga operazione fu compiuta con la carta numerata 207 (← 107), inserita in pulito in un secondo momento tra la c. 206 e la c. 208 (← 207) a integrazione e in parziale sostituzione della successiva riutilizzata anche in questo caso in continuità con il segmento di testo narrativo in essa contenuto:

c. 206

ma non sapeva che dire, mentre l'uomo biondo la scrutava coi piccoli occhi verdognoli che, a guardarli di sfuggita, quasi con spavento, a lei ricordavano quelli dei gatti selvatici in agguato contro gli uccellini di primo volo.

Egli però fu gentile, e nel suo giornale scrisse che la scrittrice «pallida, piccola, nervosa, (nervosa? non sapeva cosa questa parola significasse: tuttavia la lusingò) questa fragile creatura che, senza mai essere uscita dal suo quieto nido, conosce tuttavia, in modo che fa quasi sbalordire, i misteri del cuore umano» ecc. ecc. (Oh, grande uomo biondo che vivi nella metropoli, a contatto col mondo più tumultuoso, tu non saprai mai per tua esperienza quello che Cosima conosce attraverso la propria).

L'intervista fu commentata, riprodotta, colorita. Il libro di Cosima si vendeva: altri articoli lo resero quasi di moda. Ella, al solito, nonostante appunto le sue esperienze e i suoi saggi propositi, ricominciò a fantasticare. Perché non avrebbe potuto sposare il biondo gigante: l'avrebbe portata

c. 207

nel turbine della vita. Gli scrisse; egli rispose: parve farle la corte: ma un giorno le mandò, una lettera strana, dove, fra le altre cose spiacevoli, le diceva che ella gli era sembrata quasi una nana.

Le esperienze di Cosima continuavano

Però vi furono giorni di gloria. Per confortarla arrivarono contemporaneamente due lettere: e una veniva di molto lontano, dal castello di un principe tedesco, col sigillo d'argento e su impressa appunto una corona di principe. Forse era il suo segretario, che aveva letto il romanzo di Cosima e le scriveva ancora turbato, dicendole chiaramente, in ultimo «ti amo, signorina, ti amo». Forse era il suo segretario, poiché il nome era semplice, e Cosima tutta corazzata di inguaribile diffidenza: ma perché non poteva esser lui, il principe? Ella rispose, ringraziando: ma pensando che egli

Diventa:

c. 206

ma non sapeva che dire, mentre l'uomo biondo la scrutava coi piccoli occhi verdognoli che, a guardarli di sfuggita, quasi con spavento, a lei ricordavano quelli dei gatti selvatici in agguato contro gli uccellini di primo volo.

Egli però fu gentile, e nel suo giornale scrisse che la scrittrice «pallida, piccola, nervosa, (nervosa? non sapeva cosa questa parola significasse: tuttavia la lusingò) questa fragile creatura che, senza mai essere uscita dal suo quieto nido, conosce tuttavia, in modo che fa quasi sbalordire, i misteri del cuore umano» ecc. ecc. (Oh, grande uomo biondo che vivi nella metropoli, a contatto col mondo più tumultuoso, tu non saprai mai per tua esperienza quello che Cosima conosce attraverso la propria).

L'intervista fu commentata, riprodotta, colorita. Il libro di Cosima si vendeva: altri articoli lo resero quasi di moda. Ella, al solito, nonostante appunto le sue esperienze e i suoi saggi propositi, ricominciò a fantasticare. Perché non avrebbe potuto sposare il biondo gigante: l'avrebbe portata

c. 207 (← 107)

[nuova carta inserita dalla Deledda che erroneamente numerò 107.
Numero poi corretto da mano aliena con mc]

nel turbine della vita. Gli scrisse per ringraziarlo: egli rispose: la chiamava «piccola grande amica» parve farle la corte; tanto che un giorno Andrea intercettò una lettera, ma ne fu contento. Ecco uno che finalmente andava bene per la sorellina. E lei passeggiava intorno all'orticello, come un'acquilella catturata, pronta a spiccare il lungo volo appena avesse potuto.

L'orticello era tutto in fiore: rose paesane, gigli e garofani vi spandevano un profumo di altare quando si celebra il mese di Maria. Anche per lei era arrivato il mese della sua gloria. Scrisse finalmente anche quel superbone di Antonino, che continuava a studiare per poter vivere in città: faceva i complimenti e gli augurî a Cosima, e le domandava anche notizie di Santus. Ella non rispose, ma conservò il biglietto di lui fra i ricordi che la seguirono nelle strade della vita. Adesso pensava all'altro, al grande biondo dagli occhi tigreschi: e dopo una

208 (← 207)

[già carta 207 dalla Deledda corretta, rinumerata 208 e spostata]

/lunga ambigua corrispondenza, egli/ >nel turbine della vita. Gli scrisse; egli rispose: parve farle la corte: ma< un giorno le mandò, una lettera strana, dove, fra le altre cose spiacevoli, le diceva che ella gli era sembrata quasi una nana.

Le esperienze di Cosima continuavano

> — <

Però vi furono giorni di *nuovo fulgore (>gloria<). >Per confortarla< Arrivarono (← *arrivarono*) contemporaneamente due lettere: e una veniva di molto lontano, dal castello di un principe tedesco, col sigillo d'argento e su impressa appunto una corona di principe. Forse era il suo segretario, che aveva letto il romanzo di Cosima e le scriveva ancora turbato, dicendole chiaramente, in ultimo «ti amo, signorina, ti amo». Forse era il suo segretario, poiché il nome era semplice, e Cosima tutta corazzata di inguaribile diffidenza: ma perché non poteva esser lui, il principe? Ella rispose, ringraziando: ma pensando che egli

La materia narrativa si organizza secondo un'architettura compatta, fatta di lunghi blocchi di testo, senza alcuna divisione in capitoli, con poche spaziature e pochi capoversi. La partizione in capitoli (da I a VIII) fu decisa e attuata dai curatori postumi. Anche in questo caso il manoscritto reca testimonianza del loro tormento correttorio. Peraltro non sempre gli interventi del secondo coincidono con quelli del primo e viceversa, e non sempre la divisione in capitoli, testimoniata dall'autografo, trova conferma in NA e nelle edizioni successive. Proponiamo dunque a seguire un quadro sinottico di tale partizione ponendo a confronto A e NA con i rispettivi contenuti narrativi e il numero delle carte corrispondenti:

A

NA

I

(Cosima, quasi Grazia, 16 settembre 1936)

Da: *«La casa era semplice, ma comoda: due camere per piano»*, a: *«Poi andarono tutti, comprese le bambine che si attaccavano alla sottana dello zio come a quella di una donna, a vedere la puerpera»*.

Da: *«La casa era semplice, ma comoda: due camere per piano»*, a: *«Poi andarono tutti, comprese le bambine che si attaccavano alla sottana dello zio come a quella di una donna, a vedere la puerpera»*.

cc. 1-43.

cc. 1-43.

II

(in matita blu cobalto)

II

(Cosima, quasi Grazia, 16 settembre 1936)

Da: *«Fu, quello, un inverno lungo e crudelissimo, quale mai non s'era conosciuto»*, a: *«quel silenzio finale, grave di cose davvero grandiose e terribili, il mito di una giustizia sovranaturale, l'eterna storia dell'errore, del castigo, del dolore umano»*.

Da: *«Fu, quello, un inverno lungo e crudelissimo, quale mai non s'era conosciuto»*, a: *«quel silenzio finale, grave di cose davvero grandiose e terribili, il mito di una giustizia sovranaturale, l'eterna storia dell'errore, del castigo, del dolore umano»*.

cc. 44-57.

cc. 44-57.

III

(in matita blu)

III

(Cosima, 1° ottobre 1936)

Da: *«La neve durò parecchi giorni; più disastroso fu un periodo di piogge torrenziali»*, a: *«Su la piazza Barberini / s'apre il ciel, zaffiro schietto. / Il Tritone del Bernini / leva il candido suo getto»*.

Da: *«La neve durò parecchi giorni; più disastroso fu un periodo di piogge torrenziali»*, a: *«Su la piazza Barberini / s'apre il ciel, zaffiro schietto. / Il Tritone del Bernini / leva il candido suo getto»*.

cc. 58-81.

cc. 58-81.

IV (← III)

inchiostro nero (← matita rossa)

IV

(Cosima, 1° ottobre 1936)

Da: *«L'estate era certamente la nostra stagione più felice»*, a: *«l'antica colpa dei primi padri, quella che attirò nel mondo il dolore e ricade indistintamente su tutti gli uomini»*.

Da: *«L'estate era certamente la nostra stagione più felice»*, a: *«l'antica colpa dei primi padri, quella che attirò nel mondo il dolore e ricade indistintamente su tutti gli uomini»*.

cc. 82-119.

cc. 82-119.

V (← IV)
 inchiostro nero (← matita rossa)

Da: «*Adesso Cosima aveva quattordici anni, e conosceva dunque la vita nelle sue più fatali manifestazioni*», a: «*verso le terre del sole, i rossi crepuscoli estivi, l'amore che solo concede il dono dell'eternità*».

cc. 119-131.

V
 (Cosima, 1° ottobre 1936)

Da: «*Adesso Cosima aveva quattordici anni, e conosceva dunque la vita nelle sue più fatali manifestazioni*», a: «*oltre a farla passare per una ragazza precoce e già corrotta, non potevano essere del tutto verosimili*».

cc. 119-136 [poi 5].

>VI<
 (matita color ciclamino cancellata col blu cobalto)

Da: «*Questo sogno non l'abbandonò mai più*», a: «*È vero che poi rivelò il peccato al confessore, dicendo di aver rubato, senza però riferirne il motivo: e per penitenza digiunò il venerdì e il sabato*».

cc. 132 [poi 1]-165 [poi 34]

VI
 (Cosima, 16 ottobre 1936)

Da: «*L'estate era certamente la stagione più bella, per Cosima soprattutto*», a: «*Cosima somministrò una dose di schiaffi e pugni che oltre le membra le pestarono l'anima come il sale nel mortaio*».

cc. 136 [poi 5]-189.

VII
 (inchiostro nero)

Da: «*Tutto pareva proteggerli: il modo facile di scambiarsi le lettere, la strada in comune, la vicinanza dei loro orti*», a: «*???*».

cc. 187 [poi 56]-???

VII
 (Cosima, 16 ottobre 1936)

Da: «*Anche questa lezione le servì per la scuola della vita*», a: «*E fu in quel momento che le venne l'idea di muoversi, di uscire dal ristretto ambiente della piccola città, e andare in cerca di fortuna. Per dare consolazione alla madre*».

cc. 189-235.

cc. 211-212 mancanti

IX

(inchiostro nero)

Da: «*Intanto continuava a scrivere, davanti alla piccola finestra ronzante di vespe*», a: «*ed ella si sentiva trasportata nel loro cerchio come la piccola sposa richiesta dall'ambasciatore per un misterioso grande personaggio!*».

cc. 236-276/277.

VIII

(Cosima, 16 ottobre 1936)

Da: «*Intanto continuava a scrivere, davanti alla piccola finestra ronzante di vespe*», a: «*ed ella si sentiva trasportata nel loro cerchio come la piccola sposa richiesta dall'ambasciatore per un misterioso grande personaggio!*».

cc. 236-276/277.

Inoltre, come già scritto, a partire dalla carta originariamente numerata 132 comincia, accanto a quella d'autore, una seconda numerazione, progressiva e in cifre arabe, sottolineata, che coesiste con la prima per cinquantasei carte fino alla centottantasettesima compresa (ossia, numera le cc. 132-187 come 1-56)³⁹. Le ragioni di un tale intervento ci appaiono poco chiare. Proviamo tuttavia ad azzardare un'ipotesi. Nella carta numerata 131, dopo *eternità*, a capo, vergata con matita a pastello rosso da mano diversa (Baldini) si trova la scritta *spazio I (continua) Grazia Deledda*. Nella carta successiva, si legge, eseguita sempre da mano altra (Sardus) con matita a pastello color ciclamino e poi cancellata con matita a pastello blu cobalto, la numerazione romana *VI* riferita a un'iniziale suddivisione in capitoli. La stessa mano, inoltre, cancella l'originaria numerazione d'autore sostituendola con una nuova, realizzata sempre col blu cobalto, che parte da 1 e finisce appunto a 56. Si legge, infine, in alto a sinistra e in diagonale, con matita a pastello nero la scritta *c. II* sottolineata (verosimilmente sta per *capitolo II*). Analogo modo di procedere lo si riscontra nel blocco di carte iniziali. Infatti, nella carta numerata 43, scritto con matita blu in basso si legge: *(continua) Grazia Deledda*. Nel *recto* della carta successiva, aggiunta con matita blu cobalto si trova la numerazione romana *II* (capitolo secondo) e nell'angolo a sinistra, sempre inserito col blu cobalto, in diagonale e sottolineato, lo stesso riferimento *c. II*. A tal riguardo pensiamo non sia da escludere l'ipotesi di un iniziale tentativo di trasferimento da luogo (cc. 132-187) ad altro luogo del testo (cc. 44-57) del blocco di carte poi numerate 1-56. Una tale mobilità

³⁹ Accolgono la doppia numerazione, autorale (con inchiostro nero) e non (con matita a pastello blu cobalto) per le seguenti carte; tra parentesi tonda la seconda numerazione: 132r (1r), 133 (2), 134 (3), 135 (4), 136 (5), 137 (6), 138 (7), 139 (8), 140 (9), 141 (10), 142 (11), 143 (12), 144 (13), 145 (14), 146 (15), 147 (16), 148 (17), 149 (18), 150 (19), 151 (20), 152 (21), 153 (22), 154 (23), 155 (24), 156 (25), 157 (26), 158 (27), 159 (28), 160 (29), 161 (30), 162 (31), 163 (32), 164 (33), 164 (34), 165 (34), 166 (35), 167 (36), 168 (37), 169 (38), 170 (39), 171 (40), 172 (41), 173 (42), 174 (43), 175 (44), 176 (45), 177 (46), 178 (47), 179 (48), 180 (49), 181 (50), 182 (51), 183 (52), 184 (53), 185 (54), 186 (55), 187 (56).

dislocatoria potrebbe avere un senso, ancorché parziale, se in una proposta di nuova *dispositio* si disponessero le unità narrative oggetto d'analisi in un altro ordine. Se, ad esempio, spostassimo le 56 carte – che tutto sommato potrebbero anche rappresentare un'unità di contenuto diegetico autonomo – dopo il blocco 44-57, potremmo leggere quanto segue:

Fine del capitolo II
(cc. 44-57)

La storia piacque a Cosima. Col capo appoggiato al grembo della serva, credeva di *sognare*: vedeva il paese di Proto, con le case coperte di assi annerite dal tempo, e i monti scintillanti di neve e di luna; ma soprattutto le destava una impressione profonda, quasi fisica, *il mistero della favola*, quel silenzio finale, grave di cose davvero grandiose e terribili, il mito di una giustizia sovranaturale, l'eterna storia dell'errore, del castigo, del dolore umano.

Incipit blocco
cc. 132-187 [poi 1-56]

Questo sogno non l'abbandonò mai più. Quando nelle sere d'inverno, accanto al bracere e alla luce di due lampadine ad olio (qualche volta ne accendeva anche tre) o nei meriggi di primavera, nell'orticello fiorito di rose e ronzante di mosconi, e poi d'estate nella camera su in alto col paesaggio sonnolento dei monti alla finestra, poteva aver fra le mani una rivista illustrata, ne studiava a lungo le figure, specialmente le riproduzioni fotografiche di strade, monumenti, palazzi di grandi città. Roma era la sua meta: lo sentiva. Non sapeva ancora come sarebbe riuscita ad andarci: non c'era nessuna speranza, nessuna probabilità: non l'illusione di un matrimonio che l'avrebbe condotta laggiù: eppure sentiva che ci sarebbe andata.

Ma non era ambizione mondana, la sua, non pensava a Roma per i suoi splendori: era una specie di città veramente santa, la Gerusalemme dell'arte, // il luogo dove si è più vicini a Dio, e alla gloria.

Come arrivassero fino a lei i giornali illustrati non si sa: forse era Santus, nei suoi lucidi intervalli, o lo stesso Andrea a procurarli: il fatto è che allora, nella capitale, dopo l'aristocratico editore Sommaruga, era venuto su, da operaio di tipografia, un editore popolare che fra molte pubblicazioni di cattivo gusto ne aveva di buone, quasi di fini, e sapeva divulgarle anche nei paesi più lontani della penisola. Arrivavano anche laggiù, nella casa di Cosima; erano giornali per ragazzi, riviste agili e bene figurate, giornali di varietà e di moda. Sicuro, *l'Ultima Moda*, coi suoi figurini di donne dall'alta pettinatura imbottita, la vita sottile e il *panière* prominente, e l'ombrellino grande a merletti come quello del Santissimo Sacramento, e i ventagli di piume si-

mili a quelli del Sultano, era la gioia, il tormento, la corruzione // delle nostre ragazze. Nelle ultime pagine c'era sempre una novella, scritta bene, spesso con una grande firma: non solo, ma il direttore del giornale era un uomo di gusto, un poeta, un letterato a quei tempi notissimo, della schiera scampata al naufragio del Sommaruga e rifugiata in parte nella barcaccia dell'editore Perino.

E dunque alla nostra Cosima salta nella testa chiusa ma ardita di mandare una novella al giornale di mode, con una letterina piena di graziose esibizioni, come, per esempio, la sommaria dipintura della sua vita, del suo ambiente, delle sue aspirazioni, e soprattutto con forti e prodi promesse per il suo avvenire letterario.

Il racconto orale del servo Proto – che «piacque a Cosima» e che le trasmise sogno e passione per «il mistero della favola» – ben si salderebbe con la narrazione degli esordi letterari della giovane che quel sogno non «*abbandonò mai più*». Inoltre la carta numerata 187 [56] – che riporta in alto al centro la scritta *Cosima* sottolineata e vergata con mano aliena – risulta bifata da *ella non protestò a il volto dell'amore*, e ciò potrebbe far pensare che, nelle intenzioni di chi ha emendato, la chiusa del blocco 1-56 sarebbe dovuta o potuta essere questa:

È Fortunio: sarebbe stato più in carattere con la chitarra a tracolla, come un trovatore sceso appunto dai boschi d'elci che circondavano gl'illusori castelli dell'orizzonte: ad ogni buon fine aveva ancora il libro in mano; un libro che biancheggiava alla luna, con dentro le *parole magiche che aprono la porta dei sogni*. Versi; versi d'amore.

In altre parole si sarebbe dovuta concludere come si era voluto che iniziasse, ossia col *sogno letterario*. Più difficile sarebbe, però, trovare continuità e consequenzialità diegetica con le successive unità narrative, pur nella generale indefinitezza temporale propria della storia narrata. Nell'incertezza, dunque, e in mancanza di altri chiari e inequivocabili riferimenti topografici e/o tipografici ci asterremo dall'avanzare ulteriori ipotesi e supposizioni.

Una preliminare e importante questione che abbiamo dovuto affrontare in sede di analisi e di descrizione, prima ancora di iniziare l'opera di restauro testuale (che, merita di essere ricordato, da questa non può prescindere), ha inevitabilmente riguardato l'attribuzione e l'identità della mano scrittoria (e/o delle mani). Il primo quesito, infatti, che ci siamo posti – anche alla luce della evidente e constatata presenza di più strumenti scrittori – è se le va-

rianti, correzioni e aggiunte presenti nel manoscritto, possano e debbano essere attribuite all'esclusiva mano della Deledda. La seconda conseguente domanda è se, laddove questa non fosse sempre autorale, le eventuali diversità siano da ascrivere ad un'unica mano altra o invece a più mani aliene, così come i differenti strumenti scrittori. Dopo un'analisi insieme paleografica, grafologica e filologica siamo giunti alla conclusione che vi sia stato, in tempi diversi, l'intervento variamente realizzatosi di almeno tre mani: una d'autore e due aliene e seriori⁴⁰. Ad esse corrispondono strumenti scrittori diversi⁴¹.

Innanzitutto c'è la scrittura autografa, distribuita in media su 25 righe per carta⁴², corsiva, calligrafica, appena angolosa, inclinata verso destra, con un angolo tra i 40° e i 45° circa, chiara e prodotta sempre con un inchiostro nero copiativo⁴³. Il suo *ductus* – uniforme e spedito, realizzato quasi di getto, senza troppe esitazioni scritte – varia di rado per intensità, ampiezza ed altezza, e quando ciò accade ha luogo inevitabilmente e comprensibilmente in corrispondenza delle lezioni aggiunte o sostituite, soprascritte o inserite negli spazi interlineari. Moderate risultano le correzioni di mano autorale⁴⁴.

Poi si riscontra il *ductus* di una seconda mano (del figlio Sardus) che sarebbe intervenuta in tempi diversi prevalentemente con penna a inchiostro nero di tonalità e intensità più accentuate e probabilmente anche con matita a pastello color ciclamino, rispettivamente per copiare innanzitutto l'ultima carta dall'originale, poi, in un momento successivo, per emendare numerose lezioni in non pochi luoghi del testo e per redigere alcune note esplicative e di commento (quasi sempre nel verso delle carte).

Infine crediamo vi sia stata una terza mano (di Antonio Baldini) che

⁴⁰ Per i rilievi sulla grafia ci siamo avvalsi dell'argomentato parere della dott.^{ssa} Elisa Peddis.

⁴¹ La qual cosa, come si vedrà, pone all'editore una prima e dirimente questione ecdotica concernente il lavoro di *restitutio* e/o *constitutio textus*. Nelle cc. numerate 7-13, 14, 16-22, 25-34, 36, 39, 43-49, 51, 53-54, 57-59, 61-62, 64-71, 75-90, 91-92, 93-97, 98^{bis}, 99, 99^{bis}, 100-101, 103, 105-106, 108-110, 112, 115-116, 118-190, 192, 194-201, 203-208, 210, 213-225, 232, 234, 236-239, 241, 244, 246, 250-251, 254-259, 261, 264-270, 274, 276, si trovano interventi oltre che a penna (di tre diverse tonalità e inchiostri), a matita a pastello rosso, blu chiaro, blu cobalto o tendente al cobalto, ciclamino, grafite e nero quasi sempre da intendersi come indicazioni di riferimento, o di esplicazione e chiarimento o d'intervento emendatorio su piccoli e medi segmenti di testo, quasi certamente realizzati, almeno in un caso, nella fase dell'intermediazione tipografica e dovuti all'iniziativa del curatore e/o dell'editor.

⁴² Si va dalle 5 righe della carta 241v alle 34 della 99^{bis}. La gran parte delle carte contiene uno specchio di scrittura che oscilla tra le 24 e le 26 righe.

⁴³ L'inchiostro generalmente uniforme talvolta presenta tonalità diseguali, probabilmente a causa dei diversi tempi e delle modalità di esecuzione. Uno scarto di intensità, ad esempio, che va dal corvino al nero fumo sbiadito per poi riacquistare tonalità e nitore, si registra nelle cc. 78-81.

⁴⁴ Queste informazioni farebbero pensare a uno stadio evolutivo avanzato dell'opera e a una completezza, ancorché non definitiva, tuttavia quasi raggiunta. Diciamo che, nelle diverse fasi del suo lavoro redazionale, sia mancata una sorta di ultima revisione. Molto improbabile che si tratti di una redazione primitiva. Riteniamo verosimile che vi sia stata una redazione precedente o una sorta di brogliaccio, una versione iniziale a un certo punto accantonata per poi essere riscritta. Sul *ductus* della Deledda si vedano altresì Manca, 2005; 2010a; 2015b.

avrebbe operato – anch'essa in tempi diversi e alternandosi con la seconda, dapprima con matita a pastello rosso, blu e grafite, dopo e in una fase conclusiva con matite a pastello color blu cobalto e nero e con penna a punta fine e inchiostro nero di altra tonalità – per interventi di prevalente natura tipografica, per indicazioni di riferimento, per la suddivisione in capitoli, per la determinazione di spazi, rientranze e capoversi, per redigere note esplicative e di commento (nel verso delle carte), per emendare alcune lezioni, per colmare qualche evidente falla discorsiva e diegetica, per numerare le cinquantasei carte segnalate in precedenza.

Si parta dunque dai rilievi paleografici e grafologici. La premessa iniziale del lavoro si è basata, come previsto dalla prassi peritale, sullo studio preliminare delle fonti. Sono stati sottoposti alla nostra analisi: il manoscritto originale conservato presso l'Archivio fondi storici della Biblioteca dell'ISRE, una sua riproduzione digitalizzata, la riproduzione fotografica di 143 tra carte e specifici luoghi critici del testo e, per comparazioni extratestuali, una copia del testamento olografo della scrittrice datato 26 Aprile 1935, la riproduzione fotostatica di tre lettere datate 1936 recanti in calce la firma di Sardus Madesani e la riproduzione fotostatica di tre lettere datate 1936-1939 recanti in calce la firma di Antonio Baldini, tutte conservate presso la biblioteca comunale di Santarcangelo di Romagna. La nostra ricerca si è concentrata prevalentemente sui caratteri espressivi della scrittura, atti a identificare i tratti salienti del gesto grafico, e sugli aspetti più specificatamente variantistici e stratigrafici. A tale scopo sono state analizzate e documentate visivamente le lezioni considerate di maggiore interesse, ossia quelle caratterizzanti al fine probatorio⁴⁵.

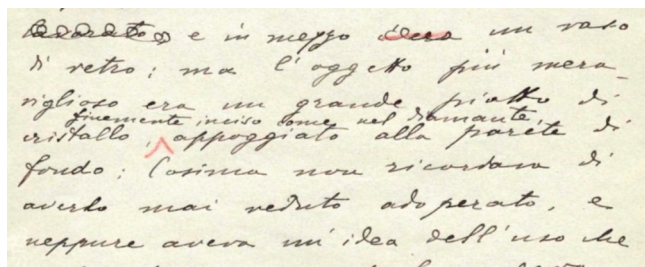
Per procedere con facilità, attraverso rimandi diretti al manoscritto, indicheremo con denominazioni e sigle differenti i diversi inchiostri e le differenti pigmentazioni presenti nell'autografo secondo la seguente classificazione: penna a inchiostro nero di prima tonalità, di mano autorale (*pa*); penna a inchiostro nero di seconda tonalità, di mano aliena (*p²*); penna a inchiostro nero di terza tonalità, di mano aliena (*p³*); matita a pastello rosso, di mano aliena (*mr*); matita a pastello blu, di mano aliena (*mb*); matita a pastello color grafite, di mano aliena (*mg*); matita a pastello color ciclamino, di mano aliena (*mc*); matita a pastello blu cobalto, di mano aliena (*mbc*); matita a pastello color nero di mano aliena (*mn*).

Il manoscritto si caratterizza, dunque, per la presenza di correzioni che

⁴⁵ La visione del manoscritto in originale ha permesso di mettere in luce gli elementi peculiari e altamente caratterizzanti della personalità grafica della Deledda, facilitando il confronto con le comparative prodotte in riproduzione fotostatica. La comparazione, inoltre, fatta tra il manoscritto, la copia del testamento olografo della Deledda e le lettere autografe di Sardus Madesani e di Antonio Baldini ci ha aiutato a individuare – in verità non senza difficoltà e dubbi – le paternità e le attribuzioni delle varie mani scrittorie intervenute in vario modo nel lavoro di redazione e di correzione del testo.

utilizzano diverse tipologie di inchiostro e di pigmentazioni colorate. In particolare ritroviamo: le varianti eseguite con p^2 ⁴⁶, quelle realizzate con mr e mb ⁴⁷; a partire dalle carte numerate 44 e 132 iniziano poi gli interventi rispettivamente con mbc e mc , infine in un solo caso si trova un richiamo vergato con mn ⁴⁸. Per quanto attiene alle differenze tra queste varianti e quelle realizzate con l'inchiostro di prima tonalità (pa), l'analisi effettuata ci indirizza verso la diversità di mano scrittoria giustificata da una serie cospicua di incoerenze sostanziali che muovono la produzione grafica. In prima istanza il movimento, la velocità di esecuzione del tracciato, le disposizioni nelle singole lettere di angolo/curva, le numerose forme di collegamento e, ancora, la costruzione peculiare, personale e sistematica di alcune lettere vanno ad identificare un gesto scrittorio che si traduce in una forma esteticamente difforme rispetto alla produzione di pa . Il gesto grafico, come si sa, è guidato dal sistema nervoso che agisce su meccanismi complessi che permettono il movimento e la motricità fine e, per questo, la scrittura si può configurare come un prodotto rivelatore di una certa identità scrivente. Pressione, continuità, velocità e ricombinazioni sono generalmente considerati i caratteri grafici unici ed espressivi, mentre la forma e l'inclinazione degli assi, per esempio, vengono ritenuti elementi modificabili, alterabili con la volontà e quindi impressivi.

Nel caso specifico la scrittura della Deledda è ritmata, veloce e fluida. Le varianti presenti nel testo in inchiostro pa risultano dallo studio effettuato appartenenti alla mano autorale. Se ne riporta una immagine in esempio:



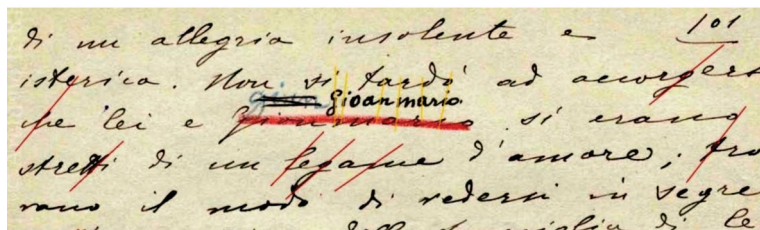
c. 33r

⁴⁶ Di particolare interesse probatorio, a tal riguardo, risulta essere l'ultima carta, numerata 276-277, interamente scritta da p^2 . A partire dalla c. 59 iniziano sempre con p^2 le correzioni sul dettato originale: •domandare (>sentire<).

⁴⁷ A partire dalla c. 3 iniziano gli interventi eseguiti con mr , dalla c. 15 quelli con mb .

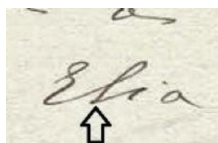
⁴⁸ Nella c. numerata 132 [1] nella parte alta a sinistra si legge scritto con matita a pastello nero il richiamo tipografico sottolineato: *C. II*.

La scorrevolezza appare marcata anche nelle ricorrenti correzioni in inchiostro di prima tonalità e la produzione pare seguire un flusso costante e unitario, come se la velocità esecutiva seguisse la velocità del pensiero. Coerentemente poi alla legge di Meyer Mc Allister secondo la quale quando aumenta la velocità, «aumenta l'obliquità dei pieni»⁴⁹, il testo deleddiano, in accordo con le regole calligrafiche del tempo, presenta un'inclinazione degli assi maggiore rispetto alla scrittura *mr*, *mb*, *mg* e *p*²:

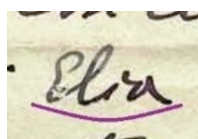
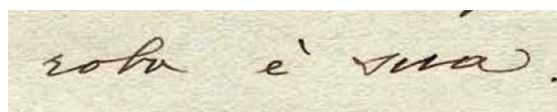


c. 101r

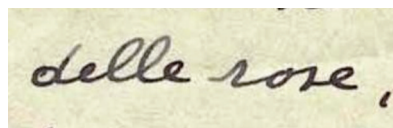
La carta numerata 276-277, ad esempio, e le diverse correzioni con penna a inchiostro di seconda tonalità presentano una velocità più posata e cadenzata. Il filo grafico in *p*² risulta essere scorrevole, legato, ma manca di quella febbrilità e intensità che si esprime, tra l'altro, nella scrittrice nuorese, con una caduta sul rigo di base decisamente più angolosa e dritta:



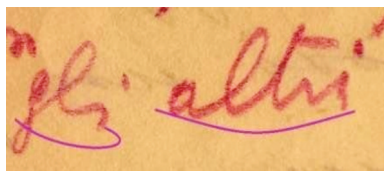
pa c. 228r

*p*² c. 276/277r

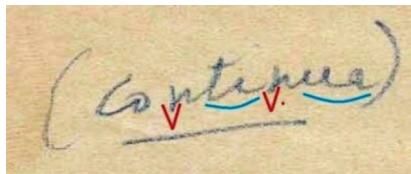
pa c. 251r

*p*² c. 276/277r

⁴⁹ Cfr. Crotti, Magni, Venturini, 2015, p. 105.

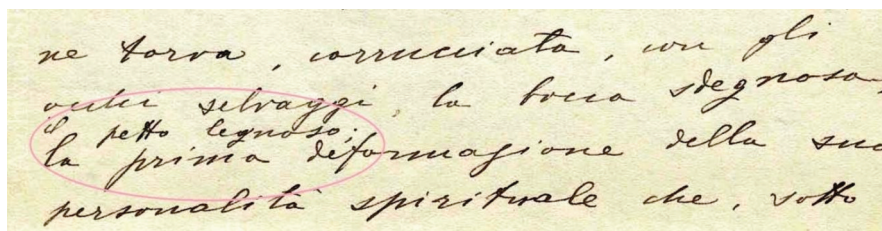


mc c. 142 [11]v



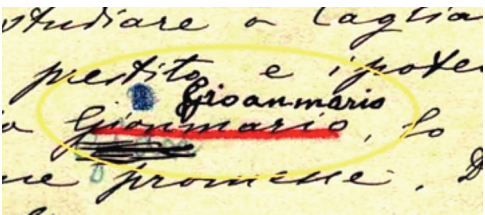
mb c. 43r

La maggiore lentezza del *ductus* di p^2 è particolarmente evidente nelle cc. numerate 100 e 101, in corrispondenza delle correzioni *Gionmario* → *Gioanmario*. Queste lezioni come altre, presentano un rallentamento importante che si potrebbe definire fisiologico. Intervenire nel testo d'inappartenenza richiede, infatti, non solo un certo impegno ma comporta responsabilità e comprensibile preoccupazione. Per questo la mano all'inizio appare incerta, quasi timorosa di violare lo spazio altrui, mentre con lo scorrere delle pagine prende sempre più vigore e velocità. La qual cosa è visibile altresì nell'aggiunta di alcune parole che paiono inizialmente contratte nel tratto per poi sciogliersi. Ciò si appalesa con maggiore chiarezza per tutto il manoscritto, segnato da un graduale e sensibile alleggerimento di quella attenzione/tensione con manifestazione apicale nell'ultima carta, vergata nel modo più fluido, scorrevole e libero da impacci. Qui proponiamo alcuni esempi relativi al gesto omogeneo, ritmato e rapido vergato da *pa*:



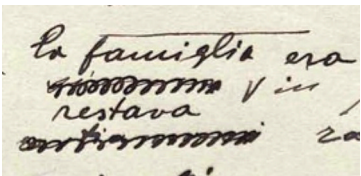
c. 166r [35]

e a quello più controllato e attento di p^2 :



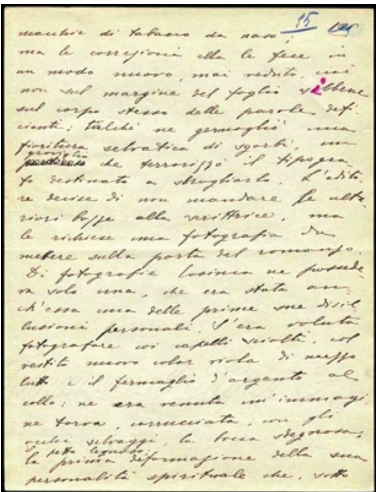
c. 100r

ma anche al gesto più fluido e scorrevole sempre di p^2 :

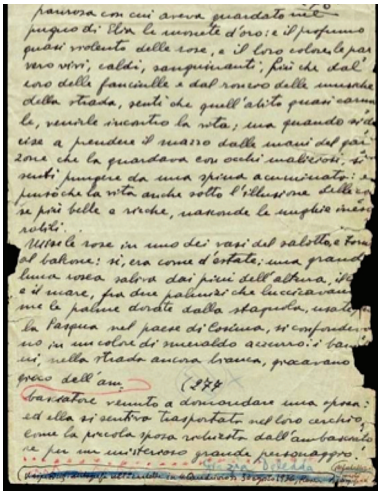


c.107r

Nell'ultima carta del manoscritto (numerata 276-277), inoltre, merita di essere segnalata la discordante distribuzione del testo rispetto alle carte precedenti: maggiore compattezza tra righe e minore spaziatura tra parole creano uno specchio di scrittura più concluso e serrato, in cui scorre meno respiro di bianco:

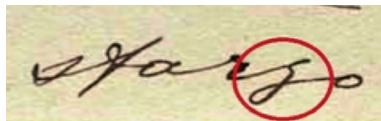
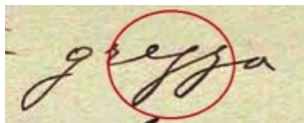


pa



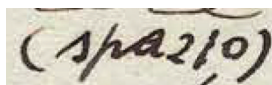
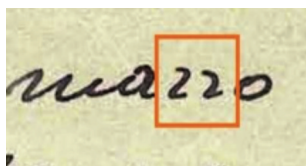
p^2

Altri fenomeni notevoli che crediamo offrano utili indicazioni circa l'individuazione delle diversità di mano, riguardano altri aspetti formali e altre difformità esecutorie che meritano particolare attenzione per la loro diffusa presenza e sistematica iteratività. Si pensi, ad esempio, alla realizzazione grafica della affricata *z*. Nella produzione detta *pa* ricorre sistematicamente la lettera calligrafica con allungo inferiore che si collega con un unico gesto alla lettera successiva. Ricciolo in zona superiore con geminata unita:



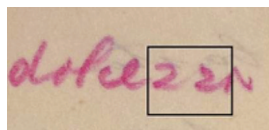
pa cc.149r [18]-154r[23]

In *p*² invece la lettera è prodotta seguendo la forma tipica dello stampato maiuscolo con geminata scissa:



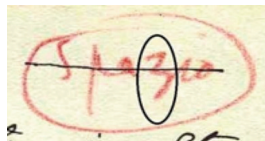
*p*² cc. c. 276/277r-115r

Analogo esito, con lettera prodotta seguendo la forma tipica dello stampato maiuscolo con geminata staccata, significativamente ritroviamo, con occorrenza sistematica, in *mc*:



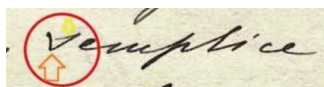
mc c. 144 [13]v

Ancora diversa ci sembra la realizzazione riscontrata in *mr* e *mb*. Qui ci risulta la forma calligrafica con allungo e angolo nel rigo di base:

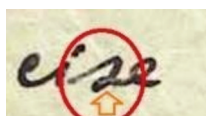


mr c. 18r

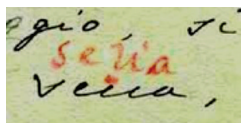
Altro segno grafico rivelatore, e perciò stesso implicato, è quello che esprime la *s*. Nella produzione *pa* la lettera è coricata sul rigo di base. Prodotta con un movimento unico che parte dall'alto crea un importante angolo alla base e risale finendo con una sopraelevazione che supera l'altezza dell'attacco iniziale:

*pa* c. 3r

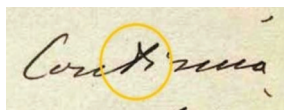
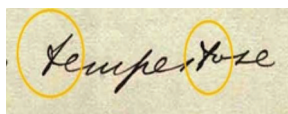
Nella produzione *p*², invece, il movimento esecutorio è unico ma parte dal basso, quasi attaccato al rigo di base. L'angolo in alto è smussato mentre quello alla base del rigo è morbido, con ricciolo di collegamento alla lettera successiva:

*p*² c. 276r

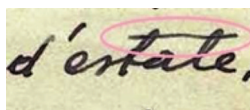
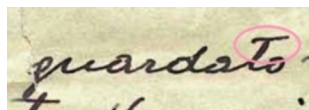
La produzione con pastello rosso, infine, presenta una forma grafica ancora differente che riproduce con grande evidenza il carattere stampato:

*mr* c. 7r

Ed ancora, nella produzione *pa* le *t* presentano una sorta di fiocco/triangolo in zona centrale, uncino finale e inclinazione marcata. Il trattino centrale, sia esso concavo o dritto, si collega alla lettera successiva:

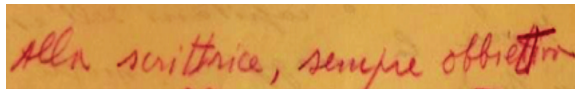
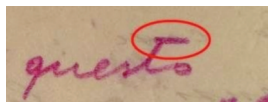
*pa* cc. 88r-102r

Nel luogo d'intervento di *p*² la loro forma è invece semplificata. Si presenta infatti con il trattino sopraelevato con aste raddrizzate e unite (quando sono geminate o comunque in prossimità) e, nel tracciare l'asta dal basso verso l'alto e poi viceversa per tornare sul rigo, si forma un sottile occhiello:



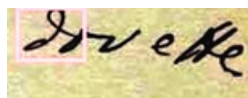
*p*² c. 276/277r

Analoga modalità di produzione trova riscontro in *mc*: *t* con tratto trasversale tracciato al limite dell'asta verticale, se geminate o ravvicinate con tratto orizzontale che si riferisce ad entrambe le lettere e con angolo smussato alla base:



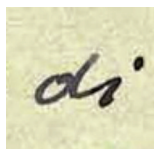
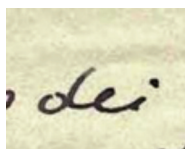
mc cc. 144 [13]v-142 [11]v

La Deledda, inoltre, produce la lettera *d* con gesto unico destro giro, fiocco in zona superiore (più o meno amplificato) attraverso cui si collega la lettera successiva:



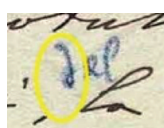
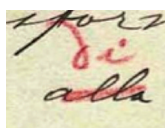
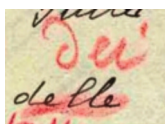
pa c. 100r

In *p*² il segno grafico della dentale sonora è dissociata (corpo tondo staccato dall'asta) con asta concava a destra:



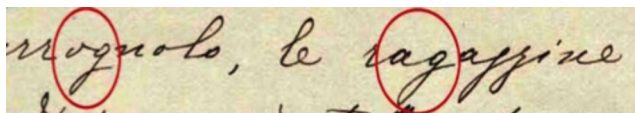
*p*² c. 276/277r

Mentre nelle correzioni realizzate con matite a pastello rosso e blu ricorre un gesto, aperto e sinistrogiro, con asta concava a sinistra:



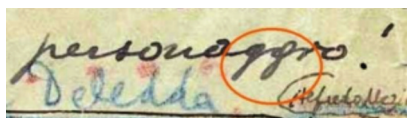
mr/mb cc. 213r-53r- 220r-101r

Oltre a ciò, la *g* nella produzione *pa* è calligrafica con occhiello e asta discendente posizionata a destra, rigonfiamento inferiore discreto e sul finale lanciato morbido a destra; inoltre la parte finale dell'occhiello inferiore non lega con la lettera successiva:



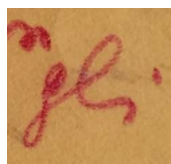
pa c. 66r

Nella produzione *p*² la stessa lettera è prodotta con la forma detta «a cifra» (ossia a forma di 8, o infinito) con rigonfiamento inferiore quasi schiacciato. L'occhiello è percorso internamente da una torsione dell'asta discendente. Essa unisce il corpo tondo centrale all'asta con un movimento ricurvo che da sinistra si sposta verso destra:



*p*² c. 276/277r

Lettera «a cifra» con rigonfiamento inferiore schiacciato è presente anche in *mc*. L'occhiello è percorso internamente da una torsione dell'asta discendente che da sinistra si sposta verso destra, in questo caso come in *pa*:



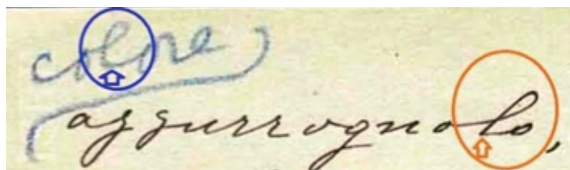
mc c. 142 [11]v

Una duplice formazione della *g* si riscontra, invece, nell'ultima riga dell'ultima carta: la prima senza rigonfiamento con collegamento a pance esterna, la seconda con asta a destra e rigonfiamento schiacciato:

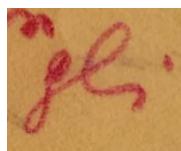
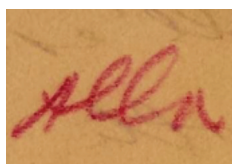


*p*³ c. 276/277r

In aggiunta, la differenza principale nella resa scrittoria della liquida *l* risulta visibile nella modalità di ricaduta sul rigo di base. La Deledda produce angolosità mentre tutte le altre produzioni sono curve e inequivocabilmente morbide:

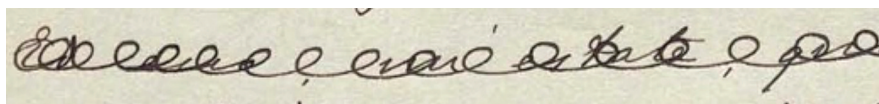


mb/pa c. 66r (si noti la differenza curva/angolo)

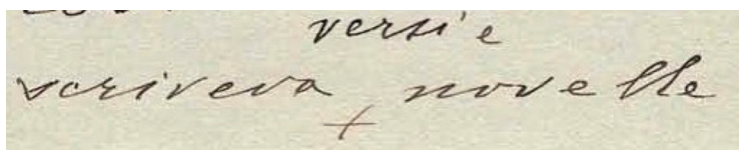


mc c. 142 [11]v (gesto curvo, morbidolegato).

Per concludere questa prima unità argomentativa, ricordiamo la modalità stessa dell'emendare che, relativamente alle varianti soppressive, soppressive / sostitutive e instaurative, differenzia *pa* da *mb*, *mc* e *p*². Era infatti consuetudine della Deledda cassare la lezione con un tratto di penna caratterizzato da un movimento sinistro-giro ed eventualmente sostituirla o aggiungerla inserendo alla base dello spazio di inserzione una sorta di croce inclinata (+):

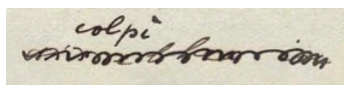
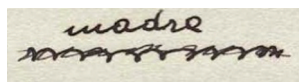
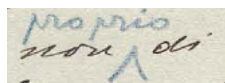
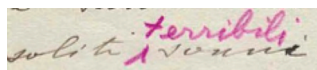
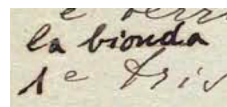


pa c. 79r



pa c. 120r

Diversamente, p^2 espunge con un tratto di penna caratterizzato da un movimento destro-giro e concordemente con mr , mb e mc (p^2 e mc probabilmente per imitazione di mb e mr) aggiunge inserendo alla base dello spazio di inserzione una sorta di v rovesciata ($\wedge$):

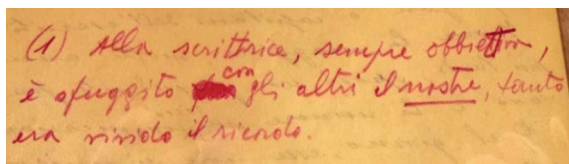
 p^2 c. 104r p^2 c. 114r mb c. 122r mc c. 161r [30] p^2 c. 114r

Alla luce di tali risultanze e delle considerazioni esposte, possiamo asserire la *non corrispondenza d'identità* tra la mano scrittoria denominata pa e quelle che hanno eseguito gli interventi con penne ad inchiostro nero e con le distinte cromature pastello (p^2 , p^3 , mr , mb , mc , mbc , mg , mn). Esse presentano infatti difformità sostanziali tali da non risultare espressione della stessa personalità grafica. Gli indici grafici espressivi quali il movimento, la velocità di esecuzione, la continuità di legamento, la distribuzione nello spazio e la stessa costruzione delle forme appaiono dissimili e qualitativamente troppo distanti dal prodotto scrittorio deleddiano, la cui spontaneità si esprime (ed imprime) nel foglio nonostante la costante presenza di un modello calligrafico che, tuttavia, assume in lei dei connotati di vitalità e immediatezza. Al contrario lo strumento denominato p^2 corrisponde ad un filo grafico più morbido, ugualmente scorrevole e fluido ma più lento e controllato. Massima espressione di questo controllo risultano essere le due varianti *Gionmario* → *Gioanmario* (rispettivamente presenti nelle carte numerate 100 e 101), il cui incedere risente con alta probabilità di quel timore reverenziale proprio di chi interviene in un importante testo altrui (com'è nel caso specifico).

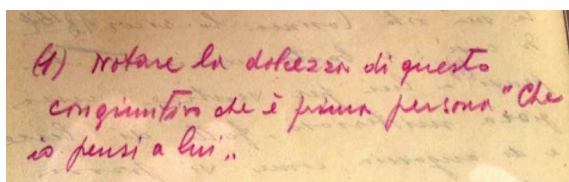
Una volta dimostrata la presenza di più mani nella redazione del manoscritto, proviamo a verificare se le grafie denominate p^2 , p^3 , mr , mb , mc , mbc , mg , mn , concorrenti di pa possano essere ascritte ad un'unica mano altra o invece a più, e se al diverso strumento scrittorio corrisponda anche una diversa fonte di produzione. A tal riguardo l'analisi effettuata indirizza al riconoscimento di un'identità di mano (di Sardus) tra p^2 e verosimilmente mc , giustificata da una serie di affinità grafiche e, nel contempo però, ci rende persuasi che p^2 e mc non siano riconducibili alle innovazioni e alle varianti pastello in cromatura rosso/blu/grafite/blu cobalto e nero denominate $mr/mb/mg/mbc$ e mn come dimostrano altre differenze importanti che di-

sgiungono le rispettive produzioni grafiche. Nello specifico evidenzieremo, per iniziare, alcune caratteristiche che corroborerebbero l'affinità di produzione tra p^2 e mc e in seguito proporremo le differenze con le altre.

Le note ciclamino presenti nel *verso* delle carte numerate 142 [11] e 144 [13] sono allocate al centro dello specchio di scrittura. Nonostante la ridotta ampiezza dello spazio occupato si evidenzia tuttavia la compattezza tra righe e la vicinanza tra parole che non lascia fluire il bianco (soprattutto a c. 142v), dando un'idea di buon riempimento dell'ambiente grafico. Stessa significativa gestione dello spazio si riscontra nella carta numerata 276-277:



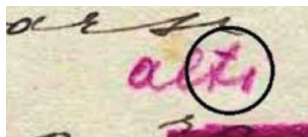
mc c. 142 [11]v



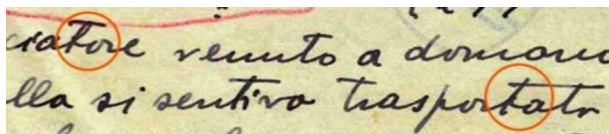
mc c. 144 [13]v

Le produzioni di p^2 e di mc paiono mosse nel loro dipanarsi da un filo grafico che presenta le medesime caratteristiche in termini di continuità e ritmo, elementi caratterizzanti ed altamente personalizzanti di una grafia. Le due scritture sembrano, infatti, mosse da un *ductus* forte e sicuro e la tensione del tratto appare tonica e priva di rilasciamenti, con una leggera variazione dettata semmai dal cambio di strumento scrittorio (l'uno penna a inchiostro e l'altra matita a pastello). L'identità di mano intercorrente tra la carta numerata 276-277, le interpolazioni e varianti vergate con inchiostro di seconda intensità (p^2), gli interventi e le innovazioni realizzate con le matite a pastello color ciclamino (mc), si evince altresì da peculiari movimenti che concorrono a formare forme tipiche e personali. Per facilità comunicativa in questo contesto argomentativo riproponiamo, funzionalmente alla questione trattata, alcuni esempi noti. Le già ricordate lettere t sopraelevate con aste leggermente raddrizzate e geminate unite – prodotte secondo noi dalla stessa mano p^2 sia nella carta numerata 276-277 che negli interventi emendatori distribuiti in più luoghi del testo – le ritroviamo prodotte anche da mc . Analogo discorso ci sentiamo di riproporre per la lettera g realizzata in entrambi i casi con lo stesso movimento che produce la cosiddetta forma «a cifra» ($8/\infty$), con rigonfiamento inferiore schiacciato.

Si concentri l'attenzione, inoltre, su questo particolare collegamento della lettera *t*, che seppur non sistematico è rivelatore di un movimento dello scrivente ad alta valenza e connotazione soggettiva (filologicamente lo definiremmo monogenetico), comune sia a p^2 che a *mc*:

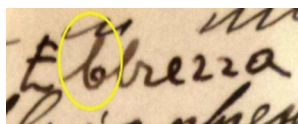


mc c. 151r [20]



p^2 c. 277r

La lettera *b*, poi, in entrambi i casi si chiude con un particolare ricciolo sinistro-giro prodotto in senso antiorario, mentre l'occhiello in zona superiore è stretto e lascia poco respiro al bianco:

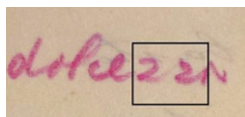


p^2 c. 119r

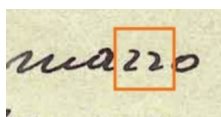


mc c. 147r [16]

Come già segnalato, sistematicamente ricorre sia in *mc* che in p^2 la lettera *z* prodotta seguendo la forma tipica del carattere stampato con geminata staccata:



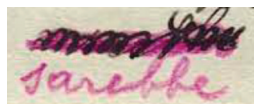
mc c. 144 [13]v



p^2 c. 276-277r

Inoltre, anche grazie alla comparazione con alcune lettere autografe di Sardus (S), ci pare di riscontrare importanti analogie tra le seguenti lezioni in differenti luoghi dei vari testi oggetto d'indagine:

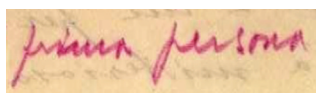
mc c. 152 [22]r



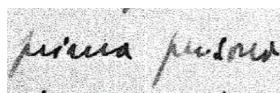
sarebbe

S

Il gesto fluido e curvo si presenta legato. In particolare il collegamento della geminata *-bb-* manifesta una costruzione del movimento che ci pare analoga. Così come, secondo noi, presenta un'importante analogia il parento della continuità. Si noti, a tal riguardo, la lezione *prima persona* con la caratteristica forma della *-s-* concava a destra:

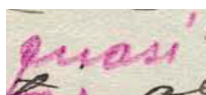


mc c. 144 [13]v

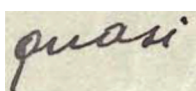
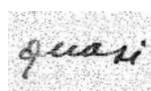


S

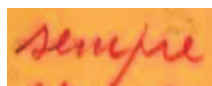
Analogamente proponiamo la costruzione della lettera *q* con torsione interna (il gesto percorre internamente l'ovale per poi scendere a destra, concludendosi con un piccolo uncino)⁵⁰, la produzione della *s*, il cui angolo alla base del rigo è morbido, con ricciolo di collegamento alla lettera successiva, quella della *v* con arco morbido in alto a sinistra/destra e angolo stretto alla base (anche se questa costruzione si riscontra anche in Baldini) e il disegno della *n* maiuscola con altro arco morbido sulla destra:



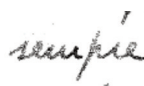
mc c.152 [22]r

 p^2 c.276/277r

S



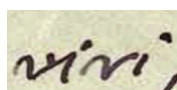
mc c. 144 [13]v



S



mc c. 144 [13]v

 p^2 c.276/277r

mc c. 144 [13]v

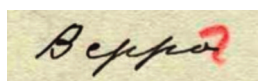
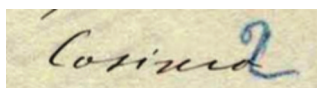
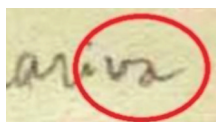


S

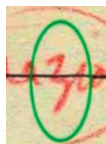
Passando adesso all'analisi di altre scritture non autografe realizzate con i pastelli rosso e blu (*mr*, *mb*), con la matita color grafite (*mg*) e con la penna con punta fine a inchiostro di terza tonalità (p^3), proviamo a ragionare su altri indizi che ci inducono a credere nella presenza di una terza mano (Baldini), indipendente dalla prima (pa = Deledda) e dalla seconda (p^2 e proba-

⁵⁰ La stessa modalità di torsione la troviamo per esempio nella lettera *g* di *mc*.

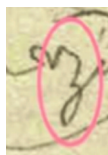
bilmente *mc* = Sardus). In altre parole riteniamo che tutta la produzione denominata *mr*, *mb*, *mg*, *mbc*, *mn* e *p*³ sia mossa da un ritmo, una continuità, un movimento del tutto assimilabili alla medesima personalità grafica, diversa dalle altre due precedentemente analizzate. Proviamo, dunque, a evidenziare anche in questo caso quei particolari movimenti che rielaborano il gesto grafico secondo modalità affini. In prima istanza concentriamo l'attenzione sul trattamento della *a* e in modo precipuo sulla sua ripetuta esecuzione con modalità *script* (tipica dei correttori di bozze). Questa occorre in pastello rosso e blu in forma di aggiunta esplicita. Una tale modalità scrittoria trova parziali riscontri unicamente nelle succitate produzioni grafiche (*mr*, *mb*, *mg*):

*mr* c. 13r*mb* c. 222r*mg* c. 125r

Lo stesso dicasi della già menzionata lettera *z* prodotta con le matite a pastello rosso e blu, la cui forma ricalca la prescrizione calligrafica con rigonfiamento in zona inferiore e con angolo alla base del rigo:

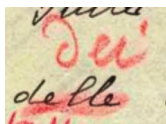
*mr* c. 18r*mb* c. 188r

Identica produzione è presente nell'inserzione a penna dell'ultima carta (in calce) e nelle annotazioni, aggiunte e correzioni realizzate con la matita a pastello color grafite:

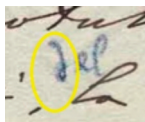
*p*³ c. 276/277r*mg* c. 136 [5]r

Analogamente ricorre sia negli interventi eseguiti con matite a pastelli rosso e blu, sia nell'annotazione aggiunta in calce alla carta numerata 276-

277 con penna a inchiostro di terza tonalità, la particolare forma della lettera *d* costruita con asta concava a sinistra e finale con uncino:



mr c. 213r



mb c. 220r

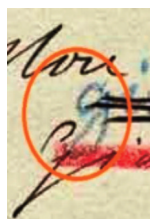


*p*³ c. 276/277r

E si noti altresì la lettera *g* costruita con gonfio centrale antiorario che collega a destra l'asta discendente. Essa si trova nella più volte menzionata ultima riga della carta numerata 276-277 (*p*³) e nella lezione soprascritta con matita a pastello blu (*Gian*) presente nella carta numerata 101 (*mb*):

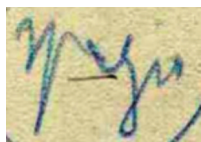


*p*³ c. 276/277r

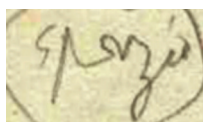


mb c. 101r

Per contro le produzioni *p*² e crediamo *mc* sono differenti da *mr*, *mb*, *mg*, *mbc*, *mn* e *p*³ per via del ritmo, del tratto, degli angoli insieme alle forme approssimate. In *p*² e *mc* infatti il ritmo è tonico, mosso da un movimento lento e sorvegliato ma forte e sicuro, accompagnato da un tratto più calcato e appoggiato, diversamente dagli altri dove per converso il *ductus* risulta essere più vario, rapido, meno controllato, a volte febbrile e soprattutto non così saldo al rigo di base. Una diversa inclinazione si accompagna inoltre ad una costruzione dall'alto di alcune lettere che, mosse da una certa inconsistenza, diventano filiformi e maldestre destrutturandosi come da immagine sotto:

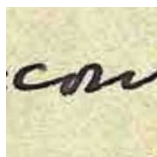


mb c. 254r

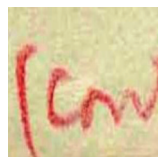


mg c. 136 [5]r

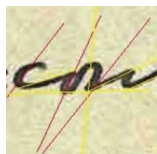
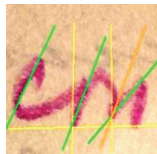
Nell'unica forma apparentemente assimilabile, ossia il nesso *con*, ad un'analisi più profonda l'inclinazione dell'asse della lettera risulta avere una gradazione diversa coerentemente con le caratteristiche generali sopra descritte:

p² c.276/277r

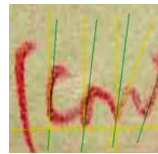
mc c. 144 [13]v



mr c. 131r

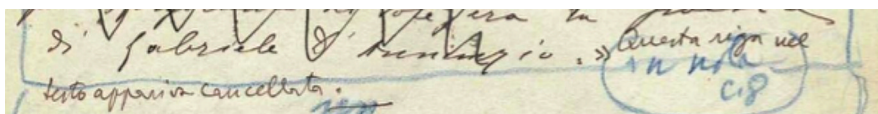
p² c.276/277r

mc c. 144 [13]v



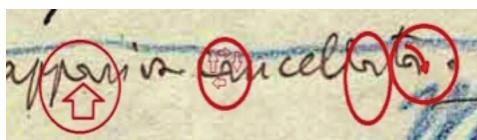
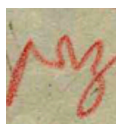
mr c. 131r

Inoltre la scritta vergata con matita a pastello rosso posta in calce alla carta numerata 131 (*Spazio(continua) Grazia Deledda*) coincide con la nota presente nella carta numerata 125 redatta con penna a inchiostro nero di terza tonalità (*Questa riga nel testo appariva cancellata*):

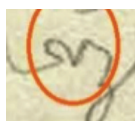


c. 125r

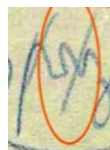
L'analogia coinvolge un elemento portante del tratto, ossia la direzione con cui sono costruite le lettere, in particolare la lettera *a* che nell'occorrenza interna nelle parole *appariva* e *cancellata* è realizzata in senso orario. Tale elemento risulta unico nel suo genere e di particolare rilevanza probatoria in quanto costitutivo dell'attività grafo-motoria, della modalità gestuale propria dello scrivente. Egli, infatti, potrà volontariamente modificare una forma, l'inclinazione ma non la modalità di rotazione nella produzione di una lettera. Questo, ad esempio, si manifesta esclusivamente nelle semplificazioni e destrutturazioni della lettera *a* nella parola *spazio* (*mb*, *mr*, *mg*, *p*³), ma mai si riscontra in nessuna altra carta del manoscritto e/o altro intervento scrittorio:

p³ c. 125r

mr c. 131r



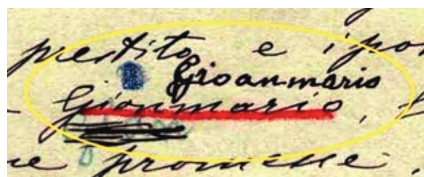
mg c. 136 [5]r



mb c. 57r

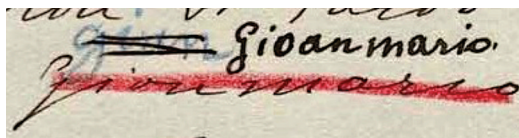
L'analisi paleografica può supportare i riscontri di natura più strettamente filologica, relativi alle dinamiche proprie del processo correttorio, alla tipologia delle varianti e alla loro sequenza cronologica, e viceversa.

Nella già citata carta numerata 100, ad esempio, la primitiva lezione autotale *Gionmario* è fatta oggetto di attenzione sia da *mr* e da *mb*, sia da *p*² che la corregge in *Gioanmario*⁵¹. Trattasi di una sorta di *variante spia*, la cui modalità stratigrafica molto rivelerebbe, a nostro avviso, delle mani che l'avrebbero realizzata e del più generale processo correttorio che ha investito il manoscritto. La lezione primitiva, infatti, è fatta oggetto di tre interventi. Prima viene cassata (o evidenziata tramite sottolineatura) con matita a pastello rosso, poi parzialmente sostituita dalla stessa mano nell'interlinea inferiore con matita a pastello blu (*Gian*) e infine nell'interlinea superiore, dopo l'espunzione di *Gian*, risolta con altra mano in *Gioanmario* con penna a inchiostro nero di diversa tonalità:

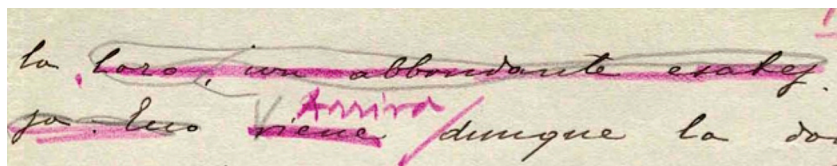


Analoga evoluzione si riscontra per la medesima lezione sulla carta numerata 101 (variante sincrona) con la differenza che la prima variante *Gian* questa volta si trova nell'interlinea superiore anziché nell'inferiore: •*Gioanmario* (>^a*Gionmario* ^b•*Gian*<):

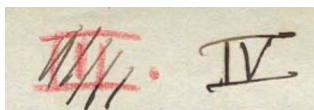
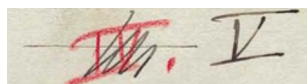
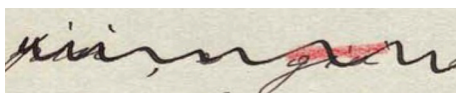
⁵¹ L'emendazione trova accoglienza in NA, T e IL.



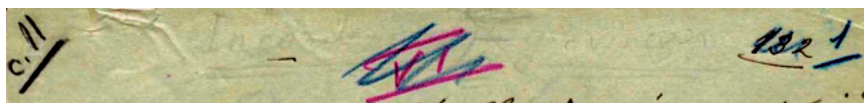
L'utilizzo delle matite a pastello rosso e blu prima, la variante successiva con inchiostro nero marcatamente più scuro del precedente e lo scarto nel *ductus* ci fanno ritenere, anche confortati e supportati dall'analisi paleografica, che in tutti i passaggi correttori più o meno realizzati di questo luogo del testo le mani siano tre, una d'autore e due aliene (prima di Baldini e poi di Sardus) e nel contempo ci pongono un'importante questione filologica circa la paternità di analoghi interventi emendatori presenti in altri luoghi. *L'usus scribendi* e il *modus emendandi* dei presunti distinti menanti ci portano poi a concludere che verosimilmente Baldini sia intervenuto ad un medesimo momento sulle due lezioni autoriali situate in carte diverse per ragioni meramente tipografico-esplicative, forse perché voleva che il da lui mutato *Gian* fosse letto senza equivoci da chi doveva decodificare l'autografo in sede tipografica. Solo in un secondo momento Sardus avrebbe deciso per un inequivocabile *Gioanmario*. Ciò, inoltre, confermerebbe in parte quanto già congettzionalmente scritto relativamente alla cronologia degli interventi, ossia: dopo il lavoro di ricopiatura dell'ultima carta ceduta al «Quadrivio», eseguito dal figlio della Deledda, la prima campagna correttoria fu verosimilmente condotta da Baldini con *mr*, *mb* e *mg*. Successivamente il manoscritto fu – in accordo col redattore capo e probabilmente dietro un'esplicita richiesta – rivisto da Sardus che intervenne con *p*² e crediamo con *mc*, per poi ritornare definitivamente nelle mani di Baldini che concluse con *mbc*, *mn* e *p*³ (e che non sempre accolse in sede di stampa le scelte di Sardus). Peraltro, non accade mai che *mr*, *mb* e *mg* correggano *p*², *mc* e *mbc*, mentre risulta il contrario, ossia che *p*² e *mc* emendino *mr* e *mg* e, infine, che *mbc* intervenga su *mc*. Oltre il caso *Gioanmario*, ad esempio, nella c. numerata 164 [33] la lezione autorale *non sdegnano di servir//la loro, con abbondante esatezza. Ecco viene* è corretta prima con *mg* in *non sdegnano di servirla. Viene*, poi con *mc* in *non sdegnano di servirla. Arriva* (emendato su un *Viene* già corretto con *mg*):



Inoltre, nel *recto* della carta numerata 82, nella parte centrale in alto, aggiunta con *mr*, si trova la numerazione romana *III.*, successivamente cancellata e sostituita con p^2 in *IV*. Ed ancora, nella carta numerata 119, dopo *uomini*, a capo dopo spazio, si legge scritta con *mr* la numerazione romana *IV*, poi cancellata e sostituita con p^2 in *V*. Infine, nella carta numerata 108 la lezione d'autore *beveva sempre più, e già cominciava ad essere alcoolizzato*. *Durante* è corretta prima con *mr* in *beveva sempre più, e >già< cominciava ad essere alcoolizzato*. *Durante*, e poi con p^2 in *Beveva. Durante: beveva >sempre più, e già cominciava ad essere alcoolizzato<*. *Durante:*

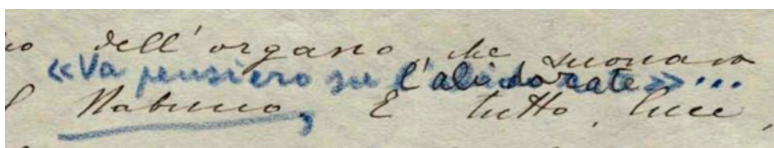
*mr/p*² c. 82r*mr/p*² c. 119r*mr/p*² c. 108r

Nella carta successiva numerata 132, poi, si legge, scritta sempre da mano altra con matita a pastello color ciclamino e poi cancellata con matita a pastello blu cobalto la numerazione romana *VI*. Secondo noi la stessa mano, inoltre, cancella l'originaria numerazione autorale sostituendola con una nuova numerazione, vergata sempre con matita a pastello blu cobalto, che parte da 1 e arriva a 56 e, in alto a sinistra, con matita a pastello nero riporta il riferimento c. *II*:

*mc/mbc* c. 132 [1]r

Concentriamo adesso la nostra attenzione sull'analisi della lezione *Va pensiero su l'ali dorate* che troviamo nella c. numerata 205. In primo luogo occorre sottolineare una disuguaglianza grafica interna nella produzione della frase. Essa, per quanto attiene le prime tre parole *Va pensiero su* presenta un tracciato blu molto vicino al cobalto, mentre le successive lettere e parole *l'ali dorate* sono ripassate con un inchiostro nero (secondo noi p^3) che si sovrappone alla produzione sottostante. La prima osservazione è legata non solo alla diversità di inchiostro ma alla difformità grafica: la produzione in pastello

mostra un tratto che appare sicuro e ben calcato mosso da una fluidità e scorrevolezza esecutiva che denotano un buon livello di evoluzione grafo-motoria. Il gesto è ricombinato con collegamenti interletterali che tendono a limitare al massimo gli stacchi e le alzate di penna. Nella produzione a penna si denota invece un gesto scrittorio la cui modalità esecutiva appare meno espressiva e personalizzata, più allargata e meno tesa nella conduzione. La natura stessa dell'intervento è in entrambi i casi (*mbc* e *p*³) presumibilmente di natura esplicativa e ciò spiegherebbe peraltro questa eccezionale diversità di produzione e di costruzione attuata secondo noi dalla mano di Baldini, all'interno di un gesto grafico che produce, in questo raro caso, forme più elementari e impulsive. Merita qui attenzione, però, il fatto che *p*³ scriva su *mbc* (ossia Baldini ripasserebbe su se stesso). La qual cosa – oltre la nota *in cauda* dell'ultima carta e la nota presente nella carta numerata 125, entrambe redatte con penna a inchiostro nero di terza tonalità – secondo noi attesterebbe che Baldini chiuda con *p*³:



*mbc/p*³ c. 205r

Nella carta numerata 141[10], inoltre, la primitiva lezione d'autore *e fu portato il caffè, e si riprese* è corretta con *p*² in *e fu portato il caffè, si riprese*. Possiamo dire, nel caso specifico, di trovarci dinanzi a un'altra variante spia che nella sua evoluzione concorrerebbe a dimostrare (insieme al contributo paleografico) quanto anche gli interventi eseguiti con *p*² siano seriori e non autografi, di autorità ancora diversa rispetto a quelli realizzati con matite a pastello rosso e blu. Qui *tertium* (o *secundum*) *datur*. Infatti, se la cassatura della seconda congiunzione fosse stata di mano autorale o anche dello stesso Baldini (o comunque di figura editoriale a lui vicina) – alla luce del *modus restituendi* di NA e T (che accolgono sempre le lezioni risultanti da interventi emendatori per espunzione o per espunzione-sostituzione della Deledda) – avremmo a testo dovuto leggere così: *e fu portato il caffè, si riprese*. Invece ciò non accade. In questo caso prima NA e poi T non accolgono l'intervento espuntivo ma, invece, propongono una terza ipotesi: *fu portato il caffè, e si riprese*⁵². Perciò riteniamo che, non solo la lezione autentica voglia le due congiunzioni (*e fu portato il caffè, e si riprese*), ma anche che il tutto tenda a dimostrare

⁵² In IL: *e fu portato il caffè, si riprese*.

come le interpolazioni di Sardus non sempre siano state accolte da Baldini editor di NA e curatore annotatore di T⁵³.

Nella carta numerata 170 [39], inoltre, l'originaria lezione *maggiormente* è corretta con *mc* in *più*. L'emendazione non trova accoglienza in nessun testimone. Secondo noi trattasi di un altro indizio che potrebbe confermare in termini filologici ciò che abbiamo cercato di sostenere in termini paleografici, ossia non solo che l'innovazione non è della Deledda ma anche che la mano che utilizza tale strumento, insieme alla penna con inchiostro nero di seconda tonalità, non è di Baldini ma verosimilmente di Sardus. Se, infatti, fosse stata del curatore delle prime due edizioni l'esito dell'emendazione avrebbe trovato accoglienza, secondo il consueto *modus operandi*, sia in NA che in T⁵⁴.

Come controprova e a riprova di quanto appena scritto segnaliamo, tra le tante, la carta numerata 170 [39], nella quale la lezione d'autore *della fisarmonica e, di più vasti e mossi orizzonti, quella dell'organo*, è corretta con *mg* in *della fisarmonica e quella dell'organo*. Nel qual caso, per converso, sia NA che T accolgono la lezione emendata a testo (*della fisarmonica e quella dell'organo*). Tale accoglienza trova riscontro in tutti gli interventi

⁵³ Identico ragionamento siamo portati a fare per la lezione d'autore *davanti* della carta numerata 143 [12] corretta sempre con *p*² in *contro* (in NA e T: *incontro*). E lo stesso vale per la c. numerata 144, lì dove la primitiva lezione *ebbe riconosciuto* è corretta con *p*² in *riconobbe* (in NA, T e M: *ebbe riconosciuto*). Anche in questo caso il curatore di NA e T non accoglie l'interpolazione della seconda mano, conservando invece la lezione d'autore. Peraltro non si comprende l'incoerenza d'intervento, che ci pare condotta in modo arbitrario, nell'opera di restauro testuale da parte della curatrice di IL, che a volte accoglie le innovazioni del figlio della Deledda, altre volte inspiegabilmente le rifiuta (in IL rispettivamente *contro* e *riconobbe*).

⁵⁴ Esempi analoghi troviamo in: c. numerata 142 [11] in corrispondenza di *nostre* si trova ad esponente, inserito con *mc*, un riferimento numerico (1), ripetuto a piè con la scritta *a tergo*, che rinvia a una nota esplicativa, anch'essa non autografa, collocata nel *verso* della carta numerata 142 [11] che così recita: *Alla scrittrice, sempre obbiettiva* (← *obbietiva*), è *sfuggito* *con (>fra<) *gli altri il nostre, tanto era vivido il ricordo*. NA non accoglie ma modifica l'inserzione di mano aliena riportando la seguente nota: *Fu notato, all'inizio del racconto, come spesso accade alla scrittrice di obliare l'obiettività del racconto riportando il discorso alla prima persona. Far caso, nel capoverso successivo, all'altro lapsus: «E basta ancora che pensi a lui per sentire una gioia...». Come più avanti: «venirci» invece di «venirvi»*; c. numerata 144 [13] in corrispondenza di *pensi* si trova ad esponente, inserito con *mc*, un altro riferimento numerico (1), ripetuto a piè con la consueta scritta *a tergo*, che rinvia a una nota esplicativa, anch'essa non autografa, collocata nel *verso* della stessa carta che così recita: *Notare la dolcezza di questo congiuntivo che è prima persona «Che io pensi a lui»*; c. numerata 158 [27] in corrispondenza di *qualche giorno venirci* si trova, scritta con *mc*, la nota (1) con affianco la parola *tergo*. Nel verso, vergato prima con *mc* (sino a *sussequente*) e poi corretto successivamente con *mbe* (cassatura di *la sussequente* fino ad *anche più sotto*), si legge: *Anche qui prima persona: come >la sussequente< anche più sotto*. In entrambi i casi l'inserzione di mano aliena non trova accoglienza in nessun testimone. Ed ancora: carta numerata 170 [39], dove la lezione autorale *più* è corretta con *mc* in *tanto*; carta numerata 170 [39] la lezione originaria *oltre a poesia* è corretta con *mc* in *oltre poesia*; carta numerata 171 [40], dove la lezione d'autore *all'altra* è corretta con *mc* in *sull'altra*. In tutti e tre i casi l'emendazione non trova accoglienza in nessun testimone. Parziale conferma abbiamo altresì nella carta numerata 192, lì dove la lezione originaria *Invece dei preti* è corretta con *mc* in *Invece che preti*. NA accoglie l'innovazione, ma non T (*Invece del prete*).

realizzati con *mg*⁵⁵. E sempre a conforto segnaliamo la carta numerata 188, dove la lezione della Deledda *avrebbe voluto possederla e portarsela via* è stavolta corretta con *mr* in *avrebbe voluto portarsela via*. In NA e T leggiamo la lezione *avrebbe voluto portarsela via*⁵⁶. Nella stessa carta, inoltre, la lezione *potenza*, corretta con *mb* sull'originaria *forza*, trova accoglienza in NA e T⁵⁷.

⁵⁵ Altri esempi analoghi: nella carta numerata 156 [25] la lezione d'autore *pronte* è corretta con *mg* in *quali erano e pronte* (in NA e T: *quali erano e pronte*). Nella carta numerata 177 [46] la primitiva lezione *con avidità pari a quella di lui, e le nascondeva* è corretta con *mg* in *con avidità, e le nascondeva* (in NA e T: *con avidità, e le nascondeva*). Nella carta numerata 179 [48] la lezione originaria *esercizio di musica, di canto, di notturne melodie* è corretta con *mg* in *esercizio di canto e di notturne melodie* (in NA e T: *esercizio di canto e di notturne melodie*). Nella carta numerata 169 [38] la lezione d'autore *Giornale* (sottolineato) è corretta con *mg* in *giornale* (in tondo). In NA e T leggiamo: *giornale* (in tondo). Nella carta numerata 180 [49] la lezione iniziale *si erano dileguate* è corretta con *mg* in *erano dileguate* (in NA e T: *erano dileguate*). Nella carta numerata 184 [53] la lezione autorale *danno* è corretta con *mg* in *danno* (in NA, T e M: *danno*). Nella carta numerata 186 [55] la primitiva lezione autorale *altri, che s'intona bene con l'atmosfera del momento, con qualche* è corretta con *mg* in *altri, con qualche* (in NA e T: *altri, con qualche*). Nella carta numerata 223 la prima lezione *ma nel vederla* è corretta con *mg* in *nel vederla* (in NA e T: *nel vederla*).

⁵⁶ Altri esempi analoghi: nella carta numerata 187 [56] la primitiva lezione d'autore *riposavano la* è corretta con *mr* in *riposavano, la* (in NA e T: *riposavano, la*). Nella carta numerata 195 la lezione originaria *versata entro sporte dobbie, rotonde* è corretta con *mr* in *versata entro sporte rotonde* (in NA e T: *versata entro sporte rotonde*). Nella carta numerata 198 la lezione d'autore *E non si credo* è corretta con *mr* in *Non si creda* (in NA e T: *Non si creda*). Nella carta numerata 199 la lezione autorale *ma a volte ne dimostrava molto di meno, a volte molto di più* è corretta con *mr* in *ma a volte ne dimostrava di meno, a volte di più* (in NA e T: *ma a volte ne dimostrava di meno, a volte di più*). Nella carta numerata 200 la lezione primitiva *macinate* è corretta con *mr* in *"macinate"* (in NA e T: «macinate»). Nella carta numerata 203 la forma unverbata *soprattutto* è disgiunta, tramite un segno diagonale tra *sopra* e *tutto* (*sopra/tutto*), con un intervento correttivo eseguito con *mr* (in NA e T: *sopra tutto*). Nella carta numerata 255 la prima *del corsetto, simili a due [...] di un bocciuolo di rosa verdeggiano* è corretta con *mr* in *del corsetto verdeggiano* (in NA e T: *del corsetto verdeggiano*).

⁵⁷ Altri esempi analoghi: nella carta numerata 189 la primitiva lezione autorale *buona famiglia* è corretta con *mb* in «buona famiglia» (in NA e T: «buona famiglia»). Sempre nella stessa carta la lezione d'autore *soprattutto* è corretta con *mb* in *sopra tutto* (in NA e T: *sopra tutto*). E nella carta numerata 194 la originaria lezione *E nella casa* è corretta sia con *mb* che con *mr* in *Nella casa*. L'emendazione trova accoglienza e conferma sia in NA che in T (*Nella casa*). Nella carta numerata 196, poi, la lezione iniziale *dell'altro e capo fila* è corretta con *mb* in *dell'altro. Capo fila* (in NA e T: *dell'altro. Capo fila*). Nella carta numerata 204 la primitiva lezione *in colori* è corretta con *mb* in *dai colori* (in NA e T: *dai colori*). Nella carta numerata 205 la lezione d'autore *suonava il coro del Nabucco. E tutto* è corretta con *mb* in *suonava il coro del Nabucco "Va pensiero su l'ali dorate"...* *E tutto* (in NA e T: *suonava il coro del Nabucco «Va pensiero su l'ali dorate»...* *E tutto*). Nella carta numerata 205 la originaria lezione *trasportata in un fantastico mondo di fiaba. E fu* è corretta con *mb* in *trasportata in un mondo fantastico. Fu* (in NA e T: *trasportata in un mondo fantastico. Fu*). Nella carta numerata a 213 la lezione autorale *delle carniere dei cacciatori, e suonava con violenza* è corretta prima con *mr* e poi con *mb* in *dei carniere dei cacciatori, e picchiava con violenza* (in NA e T: *dei carniere dei cacciatori, e picchiava con violenza*). Nella carta numerata 216 l'originaria lezione *non volevano sentirne di un luogo* è corretta con *mb* in *non volevano neanche sentirne parlare di un luogo* (in NA: *non volevano neanche sentirne parlare di un luogo*; in T: *non volevano neanche sentir parlare di un luogo*). Nella carta numerata 217 la lezione *ombrella* è corretta con *mb* in *ombrella* (in NA e T: *ombrella*). Nella carta numerata 217 la lezione d'autore *E il pino* è corretta con *mb* in *Il pino* (in NA e T: *Il pino*). Nella carta numerata 217 la primitiva lezione *soprattutto* è corretta con *mb* in *sopra tutto* (in NA e T: *sopra tutto*). Nella carta numerata 220 la lezione d'autore *a lavorare. Toglierevano* è corretta

3. Lo studio e la descrizione del manoscritto sostanzialmente ci dicono che ci troviamo di fronte a un esemplare in larga parte autografo con correzioni, aggiunte, varianti interlineari e marginali che attestano un processo elaborativo ancora in svolgimento, per quanto da considerarsi non troppo lontano dalla sua compiutezza (mancherebbe quanto meno un'altra generale revisione e quell'ultima scorsa di vocabolario che precedeva solitamente la redazione in pulito):

Presto arrivarono le bozze di stampa del romanzo. Cosima non sapeva con precisione di che si trattasse: credette che l'Editore le mandasse un campione, e si meravigliò che le pagine fossero lunghe come le colonne di stampa dei giornali. Le tenne lì, trovando buffo e quasi allucinante quel trasformarsi del suo lavoro. Il suo nome, in cima, sovrastante al titolo, le dava quasi soggezione: le pareva fosse troppo esposto alla curiosità del lettore.

Non vedendo ritornare le bozze l'Editore scrisse quasi seccato, richiedendole *corrette*. Allora Cosima si decise a correggere i molti errori di stampa, e sentì la prima tortura di ricercare le doppie lettere sul frusto vocabolario che era appartenuto a suo padre e ancora aveva odore e // macchie di tabacco da naso; ma le correzioni ella le fece in un modo nuovo, mai veduto, cioè non sul margine del foglio sibbene sul corpo stesso delle parole deficienti; talché ne germogliò una fioritura selvatica di sgorbi, un groviglio che terrorizzò il tipografo destinato a sbrogliarlo. L'editore decise di non mandare le ulteriori bozze alla scrittrice, ma le richiese una fotografia da mettere sulla porta del romanzo⁵⁸.

La restituzione della lezione autentica nella sua integrità originaria, nel nostro caso, dovrà passare attraverso preliminari operazioni di restauro che non potranno prescindere in prima istanza dalla corretta individuazione e distinzione delle varianti di mano autorale da quelle di mano non d'autore (Baldini e Sardus). L'esito correttorio delle prime troverà accoglienza a testo, mentre la rappresentazione grafica della loro storia genetica sarà presentata nell'apparato diacronico posto a piè di pagina. Le seconde, invece, saranno dall'editore riportate alla lezione primitiva e originale (quando non emendino evidenti refusi) e allocate in un secondo apparato (*in cauda*), esplicativo e di commento, in quanto trattasi di interpolazioni, di aggiunte di elementi originariamente estranei al testo, non corrispondenti alla volontà dell'autore.

La prima operazione di analisi, dunque, riguarderà l'individuazione e lo studio della tipologia, delle modalità di esecuzione e delle fasi elaborative delle varianti d'autore. Tali innovazioni sono prevalentemente di tipo integrativo ed espuntivo-sostitutivo. L'assenza di varianti alternative indica che all'autografo è consegnata una forma che la scrittrice considerava quasi definitiva, sostanzialmente compiuta nella struttura del racconto e nella deter-

con *mb* in *a lavorare, a togliere* (in NA e T: *a lavorare, a togliere*). Nella carta numerata 220 la prima lezione *la* è corretta con *mb* in *della* (in NA e T: *della*). Nella carta numerata 256 la lezione iniziale *alla sera egli si riposava* è corretta con *mb* in *alla sera si riposava* (in NA e T: *alla sera si riposava*).

⁵⁸ Cfr. cc. di A numerate 165 [34] e 166 [35].

minazione dei cardini proairetici della storia, anche se non ancora definitivamente decisa nella sua veste discorsiva, formale e linguistica. Gli elementi differenziali si manifestano a vari livelli investendo generalmente porzioni minime ma talvolta anche relativamente estese di scrittura. Gli interventi revisori hanno riguardato segmenti complementari e appendicolari, frastici o periodali, ritocchi interpuntivi, qualche raro aspetto grammaticale e ortografico (compresi alcuni metaplasmi di coniugazione), ma soprattutto hanno interessato il contingente lessicale, le figure di parola e di significato. La presenza di lezioni integrate e/o espunte con sostituzioni soprascritte in quantità maggiore rispetto a quelle immediate in rigo o a margine, ci fanno pensare a interventi emendatori comunque tardivi; interventi funzionali, nonostante la loro circoscrizione a limitati segmenti di testo, a un *labor limae* tendenzialmente finalizzato all'asestamento in senso migliorativo del corpus. Il lavoro di rifinitura è dunque funzionale alla rimodulazione di forme ritenute nel contesto troppo generiche o banali, sostituite con altre più calzanti e pertinenti, in conformità e in linea con una prassi scrittoria nella maturità meno sciatta e più sorvegliata, soprattutto nelle parti narrative e descrittive⁵⁹. Non v'è dubbio però che l'incompletezza dell'opera ponga al critico problemi definitori evidenti. Come già scritto, infatti, l'assenza della parola «fine» e della firma in calce della scrittrice, la presenza di sviste, *lapsus calami*, lacune e omissioni, di evidenti disattenzioni e dimenticanze, di incertezze e fragilità del dettato dovute verosimilmente alla fretta, alla stanchezza, a mancate riletture, immediate o tardive (peraltro impensabili in questa quantità in un manoscritto considerato definitivo, soprattutto in un'opera della maturità), dovranno indurre lo studioso – insieme alla generale configurazione del processo correttorio – alla massima cautela nella determinazione di qualsiasi giudizio di valore estetico e linguistico. Diamo qui conto e a titolo esemplificativo di alcune delle lezioni implicate e discusse:

soffiti; Un'uscio; primitivi; vite rude; osserandone; precipizia; il canestra; ininterrotamente; proprinato; dritto rovescio; settimana; scavata fra le roccie dei medesimi avi; sacco di lano; intenteva; distetta; dolilmente; acquileta; centinaia di uccelli; lppollito; si affaccia; rigattino; sentira; le cose e gli oggetti più disparate; venuta non si sa dove; sospenuta; stato; rattrapite; affacendava; atizzava; salciate; alle seconda elementare; mostrarla la faccia della realtà; piroctenica; tratto; decisi a tutti; branchi di porte; bonta; seminare il grano; un allegria; nessuno delle donne; alla sua camera fu data aria, come a quello; cominciò a rinfacciarla la fretta; il cuore del rudo; pastori porcari, che aveva finito; scrocciavano; carico di masserizie e provvisto; di quello che non possono; quella nonnina che partecipata della natura; sbefeggiassero; sbefegiarla (← sbefeggiarla); cristantemi; esatezza; ma ma; comincio; solitine; collocato; d'individue; quasi; allienò; viva; buon buon; Ne; il; disegnata; piccoli ali; da; già; terrori; con con l'uragano; d'acquamarina. una; dell'altro mano; un'acquazzone; un'idiota; un antica; un'altra; un'altro; un ala; un oasi.

⁵⁹ Ben consapevoli che l'apparato, in quanto tale, ha senso solo in rapporto dialogico col testo, per quanto concerne le varianti d'autore si rimanda il lettore all'edizione critica vera e propria.

E tuttavia l'assenza di una redazione conclusa e definitiva, o quanto meno considerata tale dalla scrittrice, per converso diventa un'occasione preziosa per sorprendere della scrittura deleddiana, nel suo farsi, evoluzioni rivelatrici. Anche per questo nel lavoro di *restitutio* si sceglierà il restauro più conservativo e il sostanziale mantenimento del sistema-testo primitivo. Non c'è dubbio peraltro che con [*Cosima*] si concluda di fatto la ricerca, mai interrotta, della buona lingua. Fin dagli esordi, infatti, la Deledda aveva dovuto affrontare, senza dispiacere committenti e pubblico (pena la riuscita dell'opera), l'annosa questione del *conflitto dei codici*: codici primariamente linguistici e letterari, ma più estensivamente estetici e culturali. La questione aveva riguardato con modalità diverse gli scrittori e i poeti delle tante Italie, ma in modo particolare gli autori sardi⁶⁰. Certamente le innovazioni più significative nella stagnante e anacronistica prosa d'arte tra Ottocento e Novecento in Sardegna arrivarono dalle sue opere, il cui lungo e diversificato artigianato compositivo inaugurò la moderna narrativa sarda in lingua italiana. Non sempre nella prima fase del suo apprendistato letterario, segnato da un acerbo sperimentalismo – e così ben raccontato in questo suo ultimo romanzo – la scrittrice raggiunse risultati convincenti. Non mancarono, infatti, fragilità formali e ingenuità contenutistiche, figlie naturali del suo demone e del suo sbrigliato autodidattismo:

Un giorno, in maggio, quando le prime ebbrezze della sua avventura letteraria si erano dileguate, per lasciar posto, in lei, ad uno scoraggiamento pesante, per colmo di disdetta, le arriva una lunga critica, manoscritta, della sua povera ma sincera fatica: il romanzo, la novella, persino un timido racconto per bambini pubblicato in una rivistina per ragazzi, tutto è stroncato, // e non con debole malizia, ma a vigorosi colpi di accetta: tutto, con logica, con coscienza: tutto ridotto a scheggie, buone, – conclude il critico, – per accendere il fuoco del forno ove la madre di Cosima cuoce il pane. Torni, torni, la piccola grafomane, nel limite dell'orticello paterno, a coltivare i garofani e la madreseiva; torni a fare la calza, a crescere, ad aspettare un buon marito, a prepararsi ad un avvenire sano di affetti famigliari e di maternità.

Cosima piange; di rabbia, di umiliazione: piange, ma in fondo si sente tutta scossa, ha coscienza di aver sbagliato strada, decide di ritornare davvero al chiuso esilio del suo vero destino. Strappa il foglio di condanna, e riprende i suoi lavori di ricamo, di cucina, le passeggiate con le sorelle, le gite confortevoli nelle belle cam//pagne rallegrate dalla fastosa primavera⁶¹.

Ciononostante le continue letture di opere di autori italiani e stranieri, il caparbio e indefesso tirocinio narrativo e linguistico («*nulla dies sine linea*»), l'affinamento estetico e stilistico e il continuo aggiornamento di modalità tecnico-compositive, la condussero gradatamente a livelli di maturità artistica sempre più incoraggianti e lusinghieri fino a sillogi di racconti e romanzi di

⁶⁰ Cfr. Manca 2015a, pp. 227-72; Manca 2015b, pp. 1-86.

⁶¹ [*Cosima*], cc. 180 [49]-181[50].

significativa valenza estetico-letteraria. Lettrice vorace e recettiva, la giovane Cosima colmò i limiti del suo autodidattismo formandosi sulle opere della migliore letteratura italiana ed europea. Nella lievitazione della sua scrittura sono chiaramente percepibili le influenze derivanti da un'intertestualità che si estende sempre più, contribuendo ad affinare e ad aumentare l'estrosa versatilità e le molteplici possibilità di opzione stilistica. La significativa compresenza di differenti tipologie formali e di strutture superficiali di genere, infatti (che si avvalgono per esistere di altrettanta varietà di soluzioni tecnico-espressive), fa della produzione narrativa un esempio di sostrato magmatico linguistico e letterario ricco di istanze genetiche profonde⁶².

Ora non faccio nulla. Cioè, studio soltanto e, secondo il suo consiglio, cerco di studiare la lingua, perché la fantasia non mi manca. E ho afferrato il Manzoni, il Boccaccio e il Tasso, e tanti altri classici che mi fanno sbadigliare e dormire. Dio mio! È inutile! Io non riuscirò mai ad avere il dono della buona lingua, ed è vano ogni sforzo della mia volontà. Scriverò sempre male, lo sento, perché l'abitudine di scrivere così come viene è radicata ormai nella mia povera penna⁶³.

A sessant'anni circa dalla «fusione» con gli stati di terra ferma e a cinquanta dall'unificazione nazionale, la scrittrice nuorese ebbe dunque il merito di traghettare il romanzo sardo nel Novecento italiano, di renderlo popolare e di successo presso il pubblico della media borghesia «continentale», che da una parte era cresciuta grazie ai classici della letteratura e della lingua (col supporto delle grammatiche normative e dei vari Petrocchi, Fanfani, Rigutini, Broglio e Giorgini) e dall'altra si andava formando con i romanzi d'appendice, con la produzione di consumo e con *L'idioma gentile* del De Amicis che proprio in quegli anni vedeva la luce con l'editrice Treves⁶⁴.

Con lei si realizzò un salto di qualità nell'opera di adattamento dei modelli culturali autoctoni ai codici, ai generi, alle tipologie formali e alle modalità espressive proprie di un sistema linguistico e letterario d'inappartenenza. Possiamo dire che la Deledda sia stata per gli autori sardi in lingua italiana del Novecento ciò che Manzoni era stato per gli scrittori ottocenteschi delle tante Italie: un modello letterario e linguistico credibile e perseguibile (non da tutti perseguito, tuttavia perseguibile). La scrittrice aprì a suo modo una strada nel momento in cui la prosa letteraria in lingua italiana in Sardegna era ancora impopolare e "inamabile", lontana dalla realtà, innaturale, affettata e leziosa, sostanzialmente influenzata dai modelli conservativi del passato, di gusto tradizionale, classico (con non infrequenti soluzioni pre-manzoniane e

⁶² Sull'argomento cfr. Manca 2005, pp. XVII-XXII.

⁶³ Lettera di Grazia Deledda ad Antonio Scano, Nuoro 10 ottobre 1892. Cfr. Deledda 1972, p. 251.

⁶⁴ De Amicis 1905.

settecentesche), senza vitalità, novità formali, aperture linguistiche alla quotidianità, al dialettismo o alla contaminazione, ma semmai ancora anacronisticamente e inautenticamente protesa al livello “alto”, sublime, nobilitante e legittimante. Una ricognizione del contingente lessicale di alcune opere del secondo Ottocento (ma anche del primo Novecento) ci riconsegna, infatti, preziosismi, arcaismi e aulicismi, forme ampollose e artificiose, soluzioni improbabili per raccontare o cantare un contesto culturale e antropologico quale era quello sardo:

dugento, ugne, indarno, fo, fò, fé, sculpiti, irruginita, duopo, dimandare, dimani, avea, dovea, potea, sapea, parea, facea, faceano, pugnato, birri, scherani, abbruciate, polledro, fisi, cangiamento, madonna, pel, pei, cavaliere, sicuro, ricinti, procelle, discacciare, offerì, offerire, sacrificio, sacrificio, sacrificava, angiolo, cuoprano, appiccato, immantinenti, giovine, principiò, lagrimelle, lagrimette, vieppiù, negò, addimostrato, corrusco, presago, negata, fellone, grafi, disfarai, liliale, sacrando, dò, il disse, impiccinito, limosina, irrequitezze, sieno, ispirato, mel farai, mòi (per m'hai), eseguisce, bere, isterelito, nol, virginali, strozza, inimico, veggiama, refuggiremo, ascoso, chiacchere, buiosa, rugge, corbelle, erasi, eravi, eranvi, sarebbesi, stavagli, giocaronsi, gettavasi, ridestaronsi, trine, nudriti, rattenne, avviticchiano, umilmente, dipintore, fitto (in «testa»), capilavori, riflettevasi, insino, messeri, riputerà, appresentò, fantasima, fisionomia, magione, bacili, auretta, cappuccio, simiglianza, vipistrello, picciol, posela, molteplicità, procelle, cape, guizzavanle, sorridevanle, annodatili, immantinenti, fumigante, mobiglia, sanguette, ciriegie, ciaramello, ellera, fatal, sfascelo, imprometteva, disnodato, scintillavagli⁶⁵.

Nelle unità narrative e discorsive (ma in parte anche descrittive) proprie della struttura dei migliori romanzi deleddiani, invece, si registra una più generale e prevalente tendenza alla *medietas*, a ricercare cioè – pur nel rispetto di una tradizione letteraria comunque salvaguardata – un registro linguistico scevro di orpelli, arcaismi e leziosismi, enfatico e ampolloso, sempre più lontano dalla «declamata superprosa» di matrice dannunziana (che aveva influenzato la sua prima narrativa) e semmai più comune, concreto e popolare (soprattutto nei dialoghi), comunque più vicino a un lettore della media o piccola borghesia dell'Italia del primo Novecento⁶⁶. La critica delle varianti di alcune sue opere e lo studio dei processi correttori intercorsi tra autografi e edizioni a stampa confermano questa lenta e graduale evoluzione della lingua letteraria. Soprattutto la profonda revisione del contingente lessicale (sinonimie, pertinenze, ridondanze, pleonasmi, arcaismi, aulicismi, sardismi, locuzioni idiomatiche) e le emendazioni, innovazioni e calibrature morfo-sintattiche (reggenze nominali e verbali, tempi e modi, ordine delle parole, concordanze, architettura del periodo) – che spostano il lavoro correttorio ad un

⁶⁵ Cfr. Manca 2010b, pp. CXI-XII.

⁶⁶ Per le parti dialogiche, sceniche e teatrali del racconto, la scrittura seguì – come si spiegherà più avanti – una forma molto vicina al mimetismo rappresentativo.

secondo livello – concorrono a modificare e a connotare nel tempo l'identità del sistema-testo e a restituire una fisionomia del dettato diversa rispetto alla prima, acerba produzione giovanile. A un terzo livello la generale messa a punto si caratterizza per il lavoro di sfoltimento, fatto a diversi livelli formali ed espressivi, del sottobosco narrativo, grazie a una più stringente tendenza soprattutto espuntiva degli elementi sovrabbondanti⁶⁷.

La narrativa della Deledda superò, dunque, non senza difficoltà e contraddizioni, il capo Horn dall'anacronismo, dell'affettazione e della desuetudine nobilitante, per meglio affrontare, proprio grazie alla sua *medietas*, il mare aperto del grande e variegato pubblico italiano, evitando – per restare dentro la metafora oraziana – sia l'alto pelago che la costa malfida. Le trame e i personaggi dei suoi romanzi, infatti, a un lettore contemporaneo possono anche non piacere, ma sono linguisticamente attuali, nel senso che sono ancora oggi leggibili e comprensibili. Perciò non ci pare fuori luogo – *mutatis mutandis* e con tutte le cautele del caso – il parallelismo con l'operazione culturale fatta dal Manzoni⁶⁸. Come «Don Lisander» rinnovò l'aristocratica tradizione linguistica e letteraria italiana, attraverso il tormentato percorso che condusse dal *Fermo* alla Quarantana, così la Deledda concorse negli anni a rinnovare il romanzo sardo e ad aggiornare il suo linguaggio manierato e libresco. Tutti i prosatori sardi in lingua italiana delle generazioni successive, infatti, dovettero comunque fare i conti col modello narrativo e in parte linguistico deleddiano⁶⁹.

Ma non solo. La scrittrice nuorese indicò una possibile e percorribile via d'uscita a tutti quegli scrittori sardi più avvertiti e consapevoli, che nel Novecento dovettero affrontare, da un punto di vista narrativo e linguistico, il vero conflitto dei codici⁷⁰. La questione dirimente, infatti, fu come tenere insieme cultura osservata (il mondo sardo) e cultura osservante (sardo-italica), come costruire un narratore capace di raccogliere lo straordinario bagaglio conoscitivo di un autore implicito figlio del suo mondo e profondo conoscitore dei suoi linguaggi; un narratore che, ponendosi a una distanza minima dall'universo rappresentato, sapesse nello stesso tempo raccontare l'anima e il

⁶⁷ Le questioni filologiche e linguistiche affrontate in questo contesto argomentativo si ritrovano diffusamente trattate altresì in Manca 2015b, pp. 1-86.

⁶⁸ La *medietas* non è grigiore, mediocrità (nel senso moderno) o povertà di linguaggio (Pittau 1974, p. 162), ma equilibrio, «giusto mezzo» nel contesto dato, misura tra due estremi, contro gli eccessi verso l'alto o verso il basso, verso la tradizione o lo sperimentalismo, possibile punto d'incontro tra due mondi, due codici e due sistemi segnifici (per la Deledda il sardo e l'italiano). Uno stile che ben corrispondeva peraltro al profilo umano di una scrittrice riservata e schiva, distante sia dagli «*obsoleti tecti*» che dall'«*aula invidenda*». La *medietas* non è un limite o una *deminutio* ma, in questo caso, una virtù e un tratto distintivo di un modello credibile e perseguibile.

⁶⁹ Cfr. Fois 2005, p. 9.

⁷⁰ Sul *conflitto dei codici* cfr. Tanda 1984, pp. 111-30, Tanda 1992a, pp. 9-40, e Manca 2015a, pp. 227-72.

vissuto della propria gente a un pubblico d'oltremare. Una completa estraneità linguistica, culturale e morale rispetto al mondo narrato avrebbe, infatti, reso inautentica e soprattutto incomprensibile l'operazione letteraria. Anche per questo talvolta, per accrescere la naturalezza della resa «mimetica» dell'ambiente, alcuni autori novecenteschi in lingua italiana – non del tutto indifferenti, come detto, al modello deleddiano – hanno attinto (anche in anni recenti) dal ricco giacimento etnolinguistico, intraprendendo la strada del mistilinguismo, della mescolanza e dell'ibridismo; opzioni certamente più adeguate e rispondenti alla messa in scena di un microcosmo sardofono.

La Deledda per prima innestò con una certa sistematicità sul tronco della lingua di derivazione toscana elementi autoctoni, procedimenti formali del parlato e termini pescati dal contingente lessicale della lingua sarda; per corrispondere all'intento mimetico di *traducere*, trasportare, un universo antropologico fortemente connotato dentro un sistema linguistico altro; o viceversa, per modellare o rimodulare il codice letterario di riferimento (quello della tradizione letteraria italiana scritta) su un sostrato linguistico diverso, per secoli dell'oralità primaria e principale veicolo di comunicazione del tessuto semiotico e dei saperi della comunità rappresentata letterariamente. Frequenti sono i calchi, i sardismi sintattici (con inversione dell'ordine) e lessicali, le soluzioni bilingui, i modi di dire, le imprecazioni, le antifrasi e le risposte in rima, i proverbi, gli intercalari, i tentativi di riprodurre intonazioni o di ricalcare gli andamenti ritmici, i moduli linguistici legati all'oralità e, qualche volta, al canto. Ampiamente scandagliato in senso marcatamente etnolinguistico risulta essere, inoltre, l'ambito dell'onomastica, della toponomastica, dell'arte culinaria e della festa⁷¹. E tutto ciò sarebbe dovuto accadere senza rinunciare – pena l'insuccesso editoriale e la fuoriuscita da quei criteri inclusivi che andavano definendo i canoni estetici e letterari «nazionali» – all'attrazione secolare e legittimante del modello toscano. Queste scelte linguistiche marcate dall'ibridismo e dal meticcio, determinarono peraltro una stratificazione del linguaggio che andò a rompere l'effetto monodico di alcune novelle e a preparare la polifonia dei suoi romanzi migliori. E una tale consuetudine tutta mimetica, di riprodurre, modulandole, le cadenze linguistiche del mondo isolano non poteva non investire in prima istanza l'aspetto dialogico, scenico e drammatico del racconto, ovvero gli atti linguistici di cui sono emittenti e riceventi i personaggi – cuore e motore dell'universo semantico – e specularmente le attribuzioni, le qualità e la sfera pragmatica in cui essi sono coinvolti.

⁷¹ Sulla situazione linguistica e sociolinguistica della Sardegna d'inizio Novecento, con raccolta di «provincialismi» e «idiotismi», cfr. Massa 1909. Sulla lingua letteraria della Deledda cfr. Herczeg 1976, pp. 19-55; Pittau 1974, pp. 155-73; Frattini 1974, pp. 319-32; De Felice 1992, pp. 143-50; Mortara Garavelli 1992, pp. 115-32; Pirotti 1991, pp. 31-54; Lavinio 1991, pp. 91-100; Lavinio 1992, pp. 69-82; Loi Corvetto 1983, p. 202; Bertini Malgarini-Caria 2010, pp. 31-51; Cavallini 2010, pp. 93-112; Fadda 2014.

Altra trattazione meritano le correzioni non d'autore. Come si sa il manoscritto presenta numerose interpolazioni e innovazioni di mani aliene (aggiunte, correzioni marginali o interlineari, di tipo soppressivo, instaurativo e sostitutivo). È oramai accertato il fatto che Baldini e Sardus, in tempi e modi diversi, abbiano collaborato, interagito e concorso insieme a restituire il testo che fu poi licenziato dalla «Nuova Antologia». Sardus si fidava di Baldini, ma verosimilmente chiese, tra le condizioni, di partecipare al lavoro di revisione e di *editing*. E dopo la pubblicazione del primo fascicolo pensò subito all'edizione in volume:

Caro Baldini: ha risposto Treves ... Non le ripeto più che mi fido dei [*sic*] lei, caro Baldini, perché ho capito quanto ella in silenzio abbia sempre sentito la nostra Cosima. ... Martedì scorso le ho inviato le bozze e desidererei vedere le ultime⁷².

Baldini acconsentì, riconobbe le qualità letterarie del suo interlocutore (pur con qualche riserva sulla persona)⁷³, anche se non sempre ne condivise le scelte emendatorie. Peraltro Sardus, anch'egli scrittore, autore di un romanzo e di racconti e novelle⁷⁴, aveva collaborato con la madre per la redazione di antologie e testi didattici. Lo stesso autore romano era legato alla scrittrice sarda da un'amicizia che durava da oltre un quindicennio e da «un rapporto di consuetudine di cui rimane testimonianza negli incontri in Romagna (con il coinvolgimento di Marino Moretti) dove fino al 1935 la Deledda tornò a villeggiare a Cervia»⁷⁵.

La portata e la qualità degli interventi posti in essere dai curatori postumi, dunque, modificarono e non di poco l'identità primitiva del sistema testo. Il lavoro editoriale, infatti, non si limitò soltanto alle sviste da accidenti di copia, ad alcuni aspetti grammaticali e ortografici, alle oscillazioni e alternanze grafiche, all'interpunzione, ma spesso si estese agli aspetti sostanziali, all'analisi e alla modifica dei contenuti, all'affinamento dell'espressione e alla cura linguistica, alla revisione, non di rado arbitraria, del contingente lessicale. Questo orientamento revisorio, che partì da A e che in un certo qual modo decantò in NA, conobbe il suo picco variantistico in T:

⁷² Lettera di Sardus Madesani ad Antonio Baldini, Roccaraso (Albergo Vittoria) 28 settembre 1936 cit.

⁷³ «È uno strano tipo, questo Sardus, sempre sospeso tra l'osteria e il manicomio, ma non sprovvisto di finezza» (Lettera di Antonio Baldini a Luigi Federzoni, da Abano a Roma 19 agosto 1936 cit.).

⁷⁴ Cfr. Madesani, 1933; 1934^a; 1934^b.

⁷⁵ «Nel volume baldiniano *Salti di gomito*, lo scrittore romano dedicò il capitolo *Grazia Bravamano* alla Deledda che più tardi soprannominò *Grazia Senzagrilli*. Nel novembre del 1927, quando la scrittrice sarda ricevette il premio Nobel e gli scrittori di Roma si riunirono per festeggiarla, Baldini lesse l'indirizzo di omaggio, oltre a dedicarle alcuni articoli sul «Corriere della sera» e su «La Tribuna» (cfr. Baldini-Moretti, 1997, p. 60).

Caro Antonio, finisco di leggere "Cosima". È tutta autobiografia? Forse sì, ma debbono esservi parecchi *adattamenti* qua e là⁷⁶.

Interessante ci sembra annotare, in questo contesto, la natura stessa di talune interpolazioni e l'orientamento di senso del vettore correttorio. Sia Sardus che Baldini cercarono innanzitutto di regolarizzare e uniformare la fonte produttrice del discorso narrativo nel suo rapporto con la storia narrata. Fu infatti notato come in alcuni luoghi del testo la Deledda «sempre obiettiva» riportasse il discorso dalla terza alla prima persona, «tanto era vivido il ricordo». Nella carta numerata 82, ad esempio, la primitiva lezione *L'estate era certamente la nostra stagione più felice* fu da Sardus corretta in *L'estate era certamente stagione più felice*. Analogamente, nella carta 101, *anche per la nostra famiglia* fu modificata in *anche per la famiglia di Cosima*. Nella carta 106 *nella nostra casa, dunque*, mutò in *nella casa di Cosima*. Nella carta 123 *alla nostra piccola città* fu emendata in *alla piccola città*. Nella carta 124 *nella nostra cerchia primitiva* si trasformò in *nella cerchia famigliare primitiva*. In tutti i casi le emendazioni trovarono accoglienza sia in NA che in T (con l'eccezione di *famigliare* che in T divenne *familiare*)⁷⁷. Ad un altro livello si collocano (a partire da A per finire con T) gli interventi censori di Sardus e Baldini che in vario modo (attenuazioni, eufemizzazioni, vere e proprie espunzioni) andarono a modificare una certa crudezza del dettato e del racconto e alcuni chiari riferimenti a situazioni, fatti, persone, comportamenti considerati sconvenienti e inopportuni per probabili ragioni personali ed etiche (allusioni o richiami espliciti alla sessualità, all'alcolismo di Santus, ad atti di violenza, furti, omicidi, nomi di banditi)⁷⁸. In A, ad esempio, nella carta numerata 60 la lezione della Deledda *viveva solo per lei e la famiglia, ma non poteva darle il piacere e la soddisfazione sensuale dei quali tutte le donne giovani hanno bisogno* fu dal figlio corretta in *viveva solo per lei e la famiglia, ma non poteva darle la soddisfazione e il piacere dei quali tutte le donne giovani hanno bisogno* (l'emendazione trovò poi emanazione e conferma in NA, T e IL). Nelle carte 102-103 la lezione d'autore *Andrea non andava bene: si diceva che già avesse un figlio, con una ragazza del popolo, bella ma di // fama equivoca, e che* fu emendata in *Andrea non andava bene: si diceva che già avesse un figlio, da una bella ragazza del popolo, e che*. Nella carta 108 l'originaria lezione *beveva sempre più, e già cominciava ad essere alcoolizzato. Durante* fu con *p*² emendata in *Bevera. Durante* (la correzione fu riconfermata in NA e T). Nella carta 111, la primitiva lezione *Era Santus, con gli occhi azzurri velati dall'ubbbriachezza, la lingua legata*

⁷⁶ Lettera di Marino Moretti ad Antonio Baldini, [Cesenatico] 2 novembre 1936. Cfr. *Idem*, p. 80.

⁷⁷ Sempre in A si legge: «compagnia delle nostre ragazze», «E basta ancora che pensi a lui», «venirci» anziché «venirvi».

⁷⁸ In A, ad esempio, la lezione d'autore *Sono i fratelli Sanna. I banditi* fu in T corretta in *Sono i fratelli... - e pronunziò un nome. I banditi*.

dal nodo del terribile vizio. In pochi giorni aveva speso i denari della famiglia, i risparmi della madre, e tornava quasi demente nella triste casa, per non ripartire più. Per misurare da Sardus corretta in con gli occhi azzurri velati, la lingua legata dal nodo del terribile vizio. In pochi giorni aveva speso i denari della famiglia, i risparmi della madre, e tornava quasi demente nella triste casa, per non ripartire più. Per misurare (con accoglienza in NA) – fu in T drasticamente potata in la lingua legata. Per misurare. Nella carta 161 [30] la lezione d'autore *Santus dorme uno dei suoi soliti sonni d'ubbiaco* diventò *Santus dorme uno dei suoi soliti terribili sonni* (la sostituzione trovò conferma in NA e T). Nella carta 187 [56] l'originaria lezione *E nell'orto di Cosima, di notte, quando si sapeva che Andrea era con gli amici a giocare, o da qualche donna, che Santus dormiva ubbiaco e la madre e le sorelle riposavano* – da Baldini in un primo momento emendata in *E nell'orto di Cosima, di notte, quando si sapeva che Andrea era con gli amici a giocare, o da qualche donna, che Santus dormiva e la madre e le sorelle riposavano* (*lectio* accolta da NA) – conobbe in T un'altra cesura/censura più radicale: *E dell'orto di Cosima, di notte, quando si sapeva che la madre e le sorelle riposavano*. Nella carta 202 *sentiva le storielle che vi si raccontavano, le canzoni dell'ubbiaco, le risate infantili del fraticida; e se le doleva il cuore* divenne in T *sentiva le storielle che vi si raccontavano, le canzoni dell'ubbiaco; e se le doleva il cuore*. Nella carta 197 la lezione autorale *Santus, poi, non mancava mai, e quando appariva lui tutti si scostavano per fargli posto; per lo più era ubbiaco, e camminava anche lui* si trasformò in T in *Santus, poi, non mancava mai, e quando appariva lui tutti si scostavano per fargli posto; camminava anche lui*. Nella carta successiva *la torbida incoscienza in cui il vizio spesso lo annegava* fu in T modificata in *la torbida incoscienza in cui spesso affondava*. Nelle carte 15-105 la lezione d'autore *per aumentare il suo gregge. Scoperto, fu messo in carcere e condannato a una breve pena: invece di emendarsi, all'uscita del carcere cominciò a spacciare biglietti falsi: fu preso una seconda volta e, recidivo, condannato a una pena maggiore, dalla quale uscì // in apparenza domato, e giurò a sua madre che se l'avessero preso un'altra volta si sarebbe impiccato in carcere. E fu di nuovo preso, poiché sorpreso di nuovo a rubare bestiame: e s'impiccò, in carcere. Aveva venticinque anni:* fu nell'edizione Treves da Baldini drasticamente modificata in *aumentare il suo gregge. Scoperto, fu punito. Aveva venticinque anni*. Nella carta 106 la lezione della Deledda *Rubarono delle galline: ma furono anch'essi presi, messi in carcere, condannati. Un lutto* fu dal figlio emendata in *Rubarono delle galline: ma furono anch'essi presi. Un lutto* (in NA e T: *furono anch'essi presi. Un lutto*). Nella carta 107 la lezione *il patrimonio rimasto ancora in comune, sebbene esistesse un testamento del padre che ne lasciava metà in usufrutto alla moglie e il resto diviso in parti eguali tra i figli, ma ne profittava largamente* fu da T riveduta in *il patrimonio rimasto ancora in comune; ma ne profittava largamente*. Nella carta 118 la

primitiva lezione *Enza giaceva come in una pozzanghera di sangue nero e fetente* fu corretta con *mr* e *p*² in *Enza giaceva come in una pozzanghera di sangue nero* (l'emendazione trovò accoglienza prima in NA e poi in T). Nella carta 196 *con le donne e il vino: poi veniva un fraticida, anche lui una volta benestante, che aveva ucciso il fratello per legittima difesa, e tuttavia era disprezzato e scacciato via da quelli della sua classe; poi un vecchione* fu emendata in T in *con le donne e il vino: poi un vecchione*. Nella carta 262 *destava nell'intera contrada. Le aristocratiche sorelle di Antonino, le cugine, tutte le acide zitelle dei varî clan paesani, morivano di rabbia. Si cominciò a dir peste* fu modificata in T in *destava nell'intera contrada. Si cominciò a dir peste* T.

Ad un altro livello ancora poniamo gli interventi di carattere più specificatamente linguistico. Tenuto conto dell'incompiutezza del romanzo, delle comprensibili e legittime esigenze editoriali e comunque in linea con un vettore correttorio già nella Deledda da tempo orientato verso una prassi scrittoria sempre più curata e sorvegliata, volta allo svecchiamento e all'attualizzazione, il lavoro di rifinitura dei curatori postumi si caratterizzò soprattutto per una maggiore pertinenza, semplificazione e modernizzazione linguistica, grazie alla revisione del contingente lessicale, dei toscanismi e degli ultimi arcaismi, con la sostituzione di termini della tradizione poetica con varianti d'uso più comune e di registro medio. Anche questo orientamento revisorio conobbe il suo picco variantistico in T⁷⁹.

Tra gli interventi sostanziali, dunque, che consideriamo non d'autore e che troveranno accoglienza in apposite e ben distinte sezioni dell'edizione, qui segnaliamo prima di tutto quelli eseguiti con *p*²:

[domandare] *domandare (>sentire<); [darle la soddisfazione e il piacere] darle >il piacere < la soddisfazione *e il piacere (>sensuale<); [neppure esisteva] neppure >egli< esisteva.]; [scuola] *scuola (>caseggiato scolastico<); [anguste] *anguste (>strette<); [la maestra vi tracciava, e che aveva] la maestra l'vi tracciava, /e che/ aveva; [far fiorire] *far fiorire (>sviluppare<); [della natura, le] della natura, >vegetale,< le; [e delle rose] e >quello< delle rose; [sostenne] sostenne (← sosteneva); [di tulle e veletta all'estate] di tulle /e veletta/ all'estate; [il paese di Cosima] *il paese di Cosima (>il nostro paese ^bla cittadina di Cosima<); [certamente stagione] certamente >la nostra< stagione; [nel Circondario] nel >nostro< Circondario; [era] /era/; [fine] fine (← fino); [un] *un (>il<); [forte.] forte. >[—]<; [riposò] *riposò (>rimise<); [Gioannario] Gio/a/nmario; [anche per la famiglia di Cosima] anche per la >nostra< famiglia /di Cosima/; [era, come si disse,

⁷⁹ Qui proponiamo alcuni esempi tra quelli già noti: tessuto rigattino a strisce] tessuto a strisce A NA T; balbuziava] balbutiva A NA T; la cartilagine] lo scilinguagnolo A NA T; il bosco, fu fatto a piedi] il bosco, fu attraversato a piedi T; altri ne venga] altri venga T; sacrificio] sacrificio A NA T; figliuoli] figli A NA T; si ebbe in] colpi A NA T; risona] risuona NA T; brage] brage NA brace T; luoghi pervasi di leggende sacre] luoghi, abbelliti di leggende sacre T; gli portò una tazza di caffè] gli offrì una tazza di caffè T; Costrusse] Costruì T; dipintura] pittura T; I gridi] Le grida T; giovine] giovane NA T; stridi della cugina] strilli della cugina T; apparire] comparire T; gratteggiato] graticcio T; saccocce] saccocce T; loggie] logge T; bracer] braciore NA T; lanciata] lanceolata NA T.

buono e molto generoso] >in fondo< eral,| /come si disse./ buono e /molto/ generoso; [la madre] la *madre (>mamma<); [Che fare?] Che fare? (← Ma che si poteva fare?); [sacrificio] sacrificio (← sacrificio); [figli] figli (← figliuoli); [colpi] *colpi (>si ebbe in<); [fratello sacerdote che] fratello sacerdote che (← fratello, sacerdote, che); [domicilio] *domicilio (>casa<); [col] col (← con); [Ma] Ma (← E); [catturato] *catturato (>preso<); [nella casa di Cosima] nella >nostra< casa (>,dunque,<) di Cosima; [anch'essi presi. Un lutto] anch'essi presi >, messi in carcere, condannati<. Un lutto; [la famiglia era] *la famiglia era (>si viveva<); [restava rassegnata] *restava (>continuavasi<) rassegnata (← rassegnati); [vedersi] vedersi (← vederla); [diradare] diradare (← diradarsi); [nella] *nella (>in<); [Gioanmario] Gio/a/nmario; [e] e (← ed); [beveva. Durante] beveva >sempre più, e già cominciava ad essere alcolizzato<. Durante; [andò] *andò (>venne<); [velati, la lingua legata] velati,| >dall'ubbrachezza,< la lingua legata; [C'erano due cugine] C'erano, >per esempio,< due cugine; [si presentavano nella casa di Cosima.] *si presentavano nella (>venivano in<) casa /di Cosima./; [da] da (← a); [Gioanmario] Gio/a/nmario; [di Isotta la bionda] di Isotta /la bionda/; [La madre] *la madre (>mamma<); [Gioanmario] Gio/a/nmario; [Gioanmario] Gio/a/nmario; [sognate e preparate] sognate e preparate (← sognato e preparato); [Gioanmario] Gio/a/nmario; [cittadina] cittadina (← città); [seguiti da riconciliazioni] seguiti >da eccessi isterici di Lei,< da riconciliazioni; [corse] *corse (>venne<); [temeva] *temeva (>con timore<); [abbandonata] *abbandonata (>stesa<); [nero.] nerol.|e fetente.<; [Arrivò] *Arrivò (>Venne<); [tentarono] *tentarono (>si tentò<); [Gioanmario] Gio/a/nmario; [ebbrezza. Ebbrezza]*ebbrezza. Ebbrezza (>ubbrachezza. Ubbrachezza<); [fatalità che] fatalità che (← fatalità, che); [cuore poiché] cuore poiché (← cuore, poiché); [forte, ella] *forte (>sano<), >ed< ella; [quindi] >e< quindi; [selvaggi] *selvaggi (>forti<); [Da sua parte] /Da sua parte/; [e gioviale.] /e gioviale./; [istintiva] *istintiva (>naturale<); [alla piccola città] alla >nostra< piccola città; [nella cerchia familiare, primitiva] nella >nostra< cerchia /famigliare/, primitiva; [lanceolata] lanciata; [con il] con il (← col); [con la sua poca esperienza] con la sua /lpocal (>pochissima<)/ esperienza; [secco] *secco (>asciutto<); [godere] *godere (>pigliarsi<); [attraverso] *attraverso (>in *per<); [promessa] promessa (← premessa); [balbutiva] balbutiva (← balbuziava); [lo scilinguagnolo] lo (← la) *scilinguagnolo (>cartilagine<); [corto] *corto (>lunga<); [tagliato] tagliato (← tagliata); [occorreva] occorre/va/; [caffè, si riprese] caffè, >e< si riprese; [contro] contro (>davanti<); [riconobbe] *riconobbe (>ebbe riconosciuto<); [alle] alle (← delle); [caccia] *caccia (>ricerca<).

Poi quelli eseguiti con *mr*:

[dondolandosi, che] dondolandosi >su una gamba su e una giù<, che; [aspettò che la serva finisse] aspettò lchel la serva finisse; [Patriarchi] Patriarchi (← patriarchi); [caffè e latte] caffè e latte (← caffè-latte); [sopra tutto] sopra tutto (← soprattutto); [Domenica] Domenica (← Dominica); [le case delle piccole fate] le case delle piccole fate >(janas)<; [tutta d'un pezzo] tutta d' (← ad) un pezzo; [Santo] Santo (← santo); [Fasciata con le manine dentro] Fasciata con le manine >in< dentro; [mensole trasversali] mensole tra/s/versali; [rattrappite] rattralplpite; [attizzava] attizzava (← atizzava); [Con l'altare la mensola aveva qualche rassomiglianza, coi quattro candelabri] Con l'altare (← Dell'altare) la mensola aveva qualche rassomiglianza, *coi (>con<) quattro candelabri; [specialmente di notte] specialmente *di (>alla<) notte; [bestia, che] bestia, che (← bestia; e che); [in questo ambiente è cresciuta] in questo ambiente /è/ cresciuta (← cresceva); [straordinarii] straordinarii (← straordinari); [Convento] Convento (← convento); [E Cosima aveva una gran voglia di sapere] E Cosima *aveva una gran voglia di (>voleva voleva<) sapere; [fu una delle prime commedie] fu una >prima< delle /prime/ commedie; [gliene

accresceva qualcun altro] gliene accresceva /qualcun/ altro (← altri); [dannunziana] dannunziana (← d'Annunziana); [nerolistata] nerolistata (← nero listata); [finse] finse (← finge); [scoprire; disse] scoprire; >eppoi non lo credeva neppure lui;< disse; [per abitare] per abitare (← ad abitare); [fu apprestato] fu >certamente< apprestato; [Quel giorno] Quel giorno (← Certo, in quel giorno); [rocce] rocc>i<e (roccie); [appositamente dal fratello] appositamente >per lei< dal fratello; [millennii] millennilil; [Santus dormiva] Santus dormiva >ubbriaco<; [riposavano, la] riposavano,lla; [avrebbe voluto portarsela via] avrebbe voluto >possederla e< portarsela via; [versata entro sporte rotonde] versata entro sporte >dobbie,< rotonde; [Non si creda] >E< Non (← non) si credo; [ma a volte ne dimostrava di meno, a volte di più] ma a volte ne dimostrava >molto< di meno, a volte >molto< di più; ["macinate"] "macinate" (← *macinate*); [sopra tutto] sopra tutto (← soprattutto); [*Come una nana*] *Come una nana* (Come una nana); [del corsetto verdeggiavano] del corsetto >, simili a due [...] di un bocciuolo di rosa< verdeggiavano; [*Rami caduti* offriva] *Rami caduti* offriva (← "Rami caduti" offriva); [Cappuccetto rosso] Cappuccetto rosso (← cappuccetto rosso).

Quelli eseguiti con *mb*:

[su degli orti attigui] *su (>via<) degli orti attigui; [dell'Appennino] dell'Appennino (← dell'Apennino); [di un colore azzurrognolo] di un /colore/ azzurrognolo; [egli piega] egli piega (piega ← ripiega); [per la sua partenza] per la /sua/ partenza >di lui<; [se non proprio di] se >pure< non /proprio/ di; [portata alla] portata >fino< alla; [di Re, di Regine] di Re, di Regine (← di re, di regine); [potenza] *potenza (>forza<); ["suonatore di chitarra"] "suonatore di chitarra" (← *suonatore di chitarra*); ["buona famiglia"] "buona famiglia" (← *buona famiglia*); [sopra tutto] sopra tutto (← soprattutto); [Nella casa] >E< Nella (← nella) casa; [dell'altro. Capo fila] dell'altro. Capo fila (← dell'altro e capo fila); [anni;] anni; (← anni); [grinfie] grinfle; [dai colori] *dai (>in<) colori; [Ottocento] Ottocento (← ottocento); [trasportata in un mondo fantastico. Fu] trasportata in un ²fantastico ¹mondol.l >di fiaba<. Fu (← E fu); [eccetera] *eccetera (>ecc. ecc.<); [il biondo gigante?] il biondo gigante? (← il biondo gigante.); [si offrì di accompagnare] si offrì *di (>ad<) accompagnare; [non volevano neanche sentirne parlare di un luogo] non volevano /neanche/ sentirne /parlare/ di un luogo; [ombrella] ombrella (← ombrelle); [Il pino] Il pino (← E il pino); [a lavorare, a togliere] a lavorare, a togliere (← a lavorare. Toglievano); [della cameretta] /del/la cameretta; [alla sera si riposava] alla sera >egli< si riposava.

Quelli eseguiti con *mc*:

[mattini] *mattini (>meriggi<); [per il modo con cui vestiva] per il modo *con (>in<) cui vestiva; [se li tormentava come] se li tormentava >alquanto< come; [allorché] *allorché (>poiché<); [si scomponeva; eppure] si scomponeva >alquanto<; eppure; [e da dove per la prima volta] e /da/ dove per la prima volta; [si tocca la pietra che afferma si sia riposato qualche santo] si tocca la pietra *che (>dove queste<) afferma (← affermano) si sia riposato qualche santo; [vivono alti sino quasi al cielo] vivono *alti sino quasi (>rasente<) al cielo; [La realtà sarebbe dovuta consistere] La realtà .sarebbe (>avrebbe<) dovuta (← dovuto) consistere; [gli armadi erano i piuoli] gli armadi *erano i (>consistevano nei<) piuoli; [nella notte] *nella (>alla<) notte; [se ella] se ella (← s'ella); [verso la parte opposta] *verso la (>dalla<) parte opposta; [terribili sonni] /terribili/ sonni >d'ubbriaco<; [Arriva] >loro, con abbondante esatezza. Ecco< *Arriva (>viene<); [più] *più (>maggiormente<); [tanto] *tanto (>più<); [oltre poesia] oltre >a< poesia; [sull'altra] sull'altra (← all'altra); [Invece che preti] Invece *che (>dei<) preti.

Quelli eseguiti con *mg*:

[balbutiva] balbutiva (← balbuziava); [quali erano e pronte ad accendersi come torcie] /quali erano e/ pronte ad accendersi come torcie; [giornale] giornale (← *Giornale*); [della fisarmonica e quella dell'organo] della fisarmonica e>, di più vasti e mossi orizzonti,< quella dell'organo; [la sua, d'altronde breve, carriera] la sua, d'altronde breve, carriera (← la sua d'altronde breve carriera); [con avidità, e le nascondeva] con avidità >pari a quella di lui<, e le nascondeva; [si permetteva di eseguire sotto le finestre di casa] si permetteva di eseguire [sotto le finestre di casa]; [esercizio di canto e di notturne melodie] esercizio >di musica,< di canto>,< /e/ di notturne melodie; [erano dileguate] >si< erano dileguate; [danno] danno (← danno); [altri, con qualche] altri, >che s'intona bene con l'atmosfera del momento,< con qualche; [nel vederla] >ma< nel vederla.

Quelli eseguiti con *mbc*:

[lo stesso padrone del frantoio, Andrea, che] ⁶Andrea ¹lo ²stesso ³padrone ⁴del ⁵frantoio, ⁷che; [spaventapasseri] spaventapasseri (spaventa passeri).

Quelli eseguiti con *mr* e *mb* insieme:

[tessuto a strisce] *tessuto (>rigattino<) a strisce; [dei carnieri dei cacciatori, e picchiava con violenza] dei carnieri (← delle carnieri) dei cacciatori, e .picchiava (>^asuonava ^b*batteva<) con violenza.

Quelli eseguiti con *mr* e con *p*²:

[dovere innato, o forse] dovere innato, >per superstizione e pregiudizio,< o forse; [uomo] *uomo (>uomino<); [se non si piegava] se >l'uomo giusto< non si piegava; [gare] gare >trovadoriche<; [per abitare] per abitare (← ad abitare); [seguiti da riconciliazioni] seguiti >da eccessi isterici di lei,< da riconciliazioni; [nero] nerol.>e fetente.<; [Forse troppo] Forse >anche< troppo; [era schietta] era >anche< schietta; [IV] IV (← III); [V] V (← IV); [beveva sempre più, e già cominciava ad essere alcoolizzato. Durante] beveva >sempre più, e già cominciava ad essere alcoolizzato<. Durante:

Quelli eseguiti con *mr*, con *mb* e con *p*²:

[Gioanmario] *Gioanmario (>^aGionmario ^b.Gian<); [Gioanmario] *Gioanmario (>^aGionmario ^b*Gian<);

Quelli eseguiti con *mbc* e con *p*³:

[suonava il coro del *Nabucco* "Va pensiero su l'ali dorate" ... E tutto] suonava il coro del *Nabucco* /"Va pensiero su l'ali dorate" .../ E tutto;

Quelli eseguiti con *p*² e con *mbc*:

[segue l'incerto biancore dell'alba] segue >il< *l'incerto biancore (>crepuscolo<) dell'alba.

Quelli eseguiti con *mc* e con *mbc*:

[Anche qui prima persona: come anche più sotto.] Anche qui prima persona: come >la susseguente< anche più sotto.

Il testo sarà restituito rispettando il più possibile le peculiarità del manoscritto, la volontà e le scelte linguistiche della scrittrice. Si conserveranno, dunque, le oscillazioni e le alternanze grafiche tra le diverse formazioni di plurali analitici (*odii, fruscii, pigolii, brontolii*), condensati (*straordinari*), circonflessi (*illusorî, augurî, varî*), tra le forme maiuscole e minuscole (*Editore* *vs* *editore*; *Dottore* *vs* *dottore*; *Scuola* *vs* *scuola*; *Paradiso* *vs* *paradiso*), tra gli allotropi di vario tipo (*giovane* *vs* *giovine*; *bisce* *vs* *biscie*; *premitivi* *VS* *primitivo*), tra scempia e geminata (*soffitto* *vs* *soffiti*; *Ippolito* *vs* *Ippollito*; *affaccendava* *vs* *affacendava*); le trascrizioni delle forme scempie (*ininterrotamente*; *Apennino*; *dapertutto*; *esatezza*; *sbeffeggiassero*; *sbeffegiarla*; *affacendava*; *atizzava*; *ratrappite*) e delle forme raddoppiate (*ubbriacone*; *ubbriacone*; *rigattino*; *proverbi*; *provvento*), così come dei nomi propri (*Rembrand*). Si conserveranno le caratteristiche e le peculiarità della lingua letteraria, tra le quali annoveriamo le forme apocopate (*andar*, *pensar*, *lasciar*, *aver*, *esser*, *prender*, *far*, *batter*, *portar*, *poter*, *sposar*, *saper*, *dir*, *vuol*, *tener*, *veder*, *color*), quelle dittongate e/o trittongate (*spagnuoli*, *fagiuoli*, *usignuolo*, *donniciuolo*, *muriciuolo*, *paiuolo*, *figliuoli*, *bocciuolo*), le monottongate (*risona*, *risonavano*, *moveva*, *movesse*), le grafie disgiunte (*pian terreno*, *spaventa passerì*, *tre cento*, *niente meno*, *attaccabottoni*, *cinquanta mila*, *venticinque mila*) e unverbate (*soprattutto*, *benpensanti*, *dacché*, *ventimila*), le parole con «i» diacritica sovrabbondante (*guancie*, *striscie*, *roccie*, *saccoccie*, *greggie*, *pioggie*, *torcie*, *loggie*, *scheggie*, *biscie*), quelle senza (*bracere*), i latinismi, gli arcaismi, i termini dotti, desueti (molti dei quali di origine toscana) e quelli di uso letterario, talora in compresenza con le rispettive e concorrenti forme di uso più comune (*incantamento*, *irremediabilmente*, *feminei*, *sucida*, *costrusse*, *famigliari*, *musco*, *uosa*, *correggia*, *ubbriacone*, *brage*, *grinfe*, *ferula*, *poponi*, *pomodoro*, *molino*, *attortigliata*, *narcissi*, *sacrifizio*, *sibbene*, *lagrime*), le voci popolari, i sardismi o comunque i termini e costrutti che derivano in vario modo dalla lingua sarda (*dobbie*; *in colore del sale*; *mostrarla la faccia della realtà*; *cominciò a rinfacciarla la fretta*; *se Andrea le scopriva poteva accadere un vero massacro*; *in modo che la sua gamba storta non si vedeva*, *e risaltava*), i termini rari, spesso attestati, forse in alcuni casi anche frutto di «volontà errante» (dai curatori postumi considerati “sviste da accidenti di copia” e perciò emendati), tuttavia per noi meritevoli di essere conservati a testo per il loro interesse codificatorio e linguistico (*piroctenica*, *piroctenici*, *premitivi*, *propinato*, *distetta*, *centinai*, *salciate*, *rudo*, *scrocciarono*, *acquiledda*, *coccuma*, *fraticida*, *cippi*, *intransigenza*, *scem-*

piaggiani)⁸⁰. Anche per quanto riguarda l'uso dell'apostrofo negli articoli indeterminativi maschili e femminili davanti a vocale si opterà per la conservazione delle forme irregolari accanto a quelle regolari, evitando quindi di uniformare secondo gli usi ortografici standardizzati, soprattutto visto il significativo numero di occorrenze presenti nel testo (*Un'uscio; un'acquazzone; un'idiota; un'allegria; un'antica; un'oasi; un'ala*).

Saranno inoltre generalmente rispettati con alta fedeltà diplomatica i capoversi, i paragrafi, le pause e, in ragione di ciò, riportate alla configurazione originaria tutte le innovazioni di mano non autografa che in maniera diffusa e sistematica hanno alterato la primitiva organizzazione spaziale del dettato, nel manoscritto e nelle seriori edizioni a stampa di riferimento (NA, T, M, IL). A seguire riportiamo in successione tutti i luoghi del testo nei quali l'editore interverrà per ristabilire la lezione d'autore.

Non trovando riscontro certo e inequivocabile della volontà autorale si continuerà sulla stessa riga nei seguenti casi:

Nella restituzione della c. numerata 7 prima di *A questo portone*, lì dove si trova, aggiunto con *mr*, un segno diacritico ([]) indicante la rientranza e perciò l'andata a capo. M e IL dopo il punto vanno a capo.

Nella restituzione della c. numerata 8 prima di *Tutto, del resto* lì dove si trova il segno diacritico prodotto con *mr* indicante l'andata a capo. NA e T dopo il punto vanno a capo.

Nella restituzione della c. numerata 9 prima di *Finalmente* lì dove si trova il segno diacritico eseguito con *mr* indicante l'andata a capo. NA e T dopo il punto vanno a capo.

Nella restituzione della c. numerata 13 prima di *I ragazzi* lì dove si trova, aggiunto con *mr*, il segno diacritico indicante l'andata a capo. NA T M e IL dopo il punto vanno a capo.

⁸⁰ Per quanto riguarda *piroctenica*, *piroctenici*, conserviamo la lezione d'autore perché la variante metatetica, di per sé giustificabile e sporadicamente attestata, occorre almeno in un altro luogo del testo della Deledda: «scoppiò l'innocente guerra dei girasoli, dei fontanoni e di quelle miriadi di artificiate luci che l'arte *piroctenica* sa rendere ai nostri tempi»; analogamente si mantiene la forma *salciate* che ha qualche attestazione. Si lascia *rudo* anche se la forma risulta isolata (la forma *rude* nel testo occorre due volte); a tal riguardo si veda il *Vocabolario della lingua italiana già compilato dagli Accademici della Crusca ed ora novamente corretto ed accresciuto dal cavaliere abate Giuseppe Mannuzzi*, Firenze, 1859, s.v. Non interveniamo su *scrocciarono* (*ballavano le gambe sotto le ginocchia, e scrocciarono i denti co' denti*), pur in assenza di decisive occorrenze di sostegno. Attestate risultano essere altresì le voci *coccura*, *intransigenza*, *fraticida* (occorre due volte nel testo oggetto di studio), *premitivo*, *propinato*, *distetta*, *centinai* e *scempiaggiani*.

- Nella restituzione della c. numerata 21 in M e in IL con *La nonnina* inizia un nuovo capoverso.
- Nella restituzione della c. numerata 26 prima di *Adesso* lì dove si trova, aggiunto con *mr*, il segno diacritico indicante l'andata a capo. NA e T dopo il punto vanno a capo.
- Nella restituzione della c. numerata 28 in M e in IL con *Allora accennò* inizia un nuovo capoverso.
- Nella restituzione della c. numerata 28 prima di *La bambina* lì dove si trova, aggiunto con *mr*, il segno diacritico indicante l'andata a capo. NA e T dopo il punto vanno a capo.
- Nella restituzione della c. numerata 33 prima di *Tante cose* lì dove si trova, aggiunto con *mr*, un segno diacritico indicante l'andata a capo. NA T M e IL dopo il punto vanno a capo.
- Nella restituzione della c. numerata 45 prima di *Un altro* lì dove si trova, aggiunto con *mr*, il segno diacritico indicante l'andata a capo. NA, T e M dopo il punto vanno a capo.
- Nella restituzione della c. numerata 50 in M e in IL con *Allora si alzò* inizia un nuovo capoverso.
- Nella restituzione della c. numerata 53 in M con *Ed ecco* inizia un nuovo capoverso.
- Nella restituzione della c. numerata 54 in M con *E adesso* inizia un nuovo capoverso.
- Nella restituzione della c. numerata 55 in M e in IL con *Ed ecco* inizia un nuovo capoverso.
- Nella restituzione della c. numerata 58 prima di *Poi le ragazze* lì dove si trova, aggiunto con *mr*, il segno diacritico indicante l'andata a capo. NA T e M dopo il punto vanno a capo.
- Nella restituzione della c. numerata 60 con *Dopo la morte* NA T M e IL vanno a capo.
- Nella restituzione della c. numerata 67 prima di *Per nove* lì dove si trova, aggiunto

con *mr*, il segno diacritico indicante l'andata a capo.

Nella restituzione della c. numerata 68 prima di *Fu promossa* lì dove si trova, aggiunto con *mr*, il segno diacritico indicante l'andata a capo. Non trovando nell'auto-grafo riscontro inequivocabile di una tale volontà continueremo sulla stessa riga.

NA T M e IL dopo il punto vanno a capo.

Nella restituzione della c. numerata 69 con *Questa fu* M inizia un nuovo capoverso.

Nella restituzione della c. numerata 69 prima di *Due bizzarre* si trova, aggiunto con *mr*, il segno diacritico indicante l'andata a capo.

NA T e M dopo il punto vanno a capo.

Nella restituzione della c. numerata 70 prima di *Non è detto* lì dove si trova, aggiunto con *mr*, il segno diacritico indicante l'andata a capo.

NA T M e IL dopo il punto vanno a capo.

Nella restituzione della c. numerata 71 prima di *Non è detto* lì dove si trova, aggiunto con *mr*, il segno diacritico indicante l'andata a capo.

NA T M e IL dopo il punto vanno a capo.

Nella restituzione della c. numerata 85 con *Odì* NA, T, M e IL vanno a capo.

Nella restituzione della c. numerata 85 prima di *In quel tempo*, lì dove si trova, aggiunto con *mr*, il segno diacritico indicante l'andata a capo.

NA e T dopo il punto vanno a capo.

Nella restituzione della c. numerata 86 prima di *Un giorno* lì dove si trova, aggiunto con *mr*, il segno diacritico indicante l'andata a capo.

NA e T dopo il punto vanno a capo.

Nella restituzione della c. numerata 103 prima di *Il signor* lì dove si trova, aggiunto con *mr*, il segno diacritico indicante l'andata a capo.

NA T e M dopo il punto vanno a capo.

Nella restituzione della c. numerata 118 prima di [*•Arrivò*] (>*Venne*<) lì dove si trova, aggiunto con *p*², il segno diacritico indicante l'andata a capo.

NA T, M e IL dopo il punto vanno a capo.

Nella restituzione della c. numerata 123 prima di *Questo fratello* lì dove si trova, aggiunto con *mb*, il segno diacritico indicante l'andata a capo.

NA T e M dopo il punto vanno a capo.

Nella restituzione della c. numerata 128 prima di *Si accorsero* lì dove si trova, aggiunto con *mr*, il segno diacritico indicante l'andata a capo.

NA T M e IL dopo il punto vanno a capo.

Nella restituzione della c. numerata 149 [18] con *Il viaggio* M e IL vanno a capo.

Nella restituzione della c. numerata 151 [20] con *Era davvero* M e IL vanno a capo.

Nella restituzione della c. numerata 159 [28] con *Ma ella non andava mai* M e IL vanno a capo.

Nella restituzione della c. numerata 175 [44] con *A dire il vero* M inizia un nuovo capoverso.

Nella restituzione della c. numerata 176 [45] con *La passione* M inizia un nuovo capoverso.

Nella restituzione della c. numerata 199 prima di *Cosima aveva* lì dove si trova, aggiunto con *mr*, il segno diacritico indicante l'andata a capo.

NA e T dopo il punto vanno a capo.

Nella restituzione della c. numerata 200 prima di *Ora, nelle* lì dove si trova, aggiunto con *mr*, il segno diacritico indicante l'andata a capo.

NA e T dopo il punto vanno a capo.

Nella restituzione della c. numerata 208 dopo *Le esperienze di Cosima continuavano* M e IL vanno a capo dopo aver lasciato uno spazio bianco. Noi, come già NA e T, questa volta continueremo sulla stessa riga perché ci pare chiara la volontà della scrittrice che rivede con una cancellatura l'iniziale decisione di marcare lo spazio tra i due blocchi di testo.

Nella restituzione della c. numerata 215 prima di *Il luogo* lì dove si trova, aggiunto

NA e T dopo il punto vanno a capo.

con *mb*, il segno diacritico indicante l'andata a capo.

Nella restituzione della c. numerata 224 prima di *Una lettera!* lì dove si trova, aggiunto con *mr*, il segno diacritico indicante l'andata a capo. NA e T dopo il punto vanno a capo.

Si andrà invece a capo nei seguenti altri casi:

Nella restituzione della c. numerata 8 dopo *cagionevole salute*. NA, T, M e IL continuano sulla stessa riga.

Nella restituzione della c. numerata 13 dopo *piccola città*. M e IL continuano sulla stessa riga.

Nella restituzione della c. numerata 20 dopo *nel suo subcosciente*. NA T M e IL continuano sulla stessa riga.

Nella restituzione della c. numerata 25 dopo *buoni e beneducati*. NA e T continuano sulla stessa riga.

Nella restituzione della c. numerata 29 dopo *si spacca per fiorire*. NA T M e IL continuano sulla stessa riga.

Nella restituzione della c. numerata 38 dopo *allegro tutto il vicinato*. NA e T continuano sulla stessa riga.

Nella restituzione della c. numerata 59 prima di *E la parente* lì dove si trova, aggiunto con *mr*, il segno diacritico indicante l'andata a capo. NA e T dopo il punto vanno a capo, M e IL continuano sulla stessa riga. Anche a noi pare di leggere in A l'andata a capo, perciò condivideremo la prima lettura dell'autografo.

Nella restituzione della c. numerata 60 dopo *le donne giovani hanno bisogno*. NA e T vanno a capo, M e IL continuano sulla stessa riga. Anche a noi pare di leggere in A l'andata a capo. Perciò condivideremo la prima lettura.

Nella restituzione della c. numerata 99 dopo *si avvicinava alla lingua italiana*. NA T M e IL continuano nella stessa riga. Il principio del periodo successivo è però segnato in A da una piccola rientranza che coincide con quella del capoverso che precede nello stesso specchio di scrittura. Perciò andremo a capo.

Analogo ragionamento va fatto per il capoverso successivo (*Impiantò anche una piccola*). NA T M e IL non vanno a capo, ma il principio del periodo è segnato da una piccola rientranza della riga che coincide con quella dei due capoversi che precedono.

- Nella restituzione della c. numerata 127 dopo *del tasso barbasso da quello del vilucchio*. NA, T, M e IL non vanno a capo. Il principio del periodo successivo è però segnato in A da una rientranza della riga che coincide con quella del capoverso che segue nello stesso specchio di scrittura.
- Nella restituzione della c. numerata 165 [34] dopo *curiosità del lettore*. NA T M e IL continuano sulla stessa riga. Il principio del periodo successivo è però segnato in A da una rientranza per noi sufficientemente marcata, relativamente ai margini dello specchio di scrittura, per considerarlo capoverso.
- Nella restituzione della c. numerata 197 dopo *si nutriva*. NA T M e IL continuano sulla stessa riga. Il principio del periodo successivo è però segnato in A da una rientranza per noi sufficientemente marcata relativamente ai margini dello specchio di scrittura.
- Nella restituzione della c. numerata 199 dopo *dolce realtà*. NA T M e IL continuano sulla stessa riga. Il principio del periodo successivo è però segnato in A da una rientranza per noi sufficientemente marcata relativamente ai margini dello specchio di scrittura.
- Nella restituzione della c. numerata 201 prima di *Cosima li osservava* lì dove si trova, aggiunta con *mb*, la linea indicante il ritorno nella stessa riga. NA e T accolgono l'emendazione di *mb* e continuano sulla stessa riga.
- Nella restituzione della c. numerata 204 dopo *le loro pene*. NA T M e IL continuano sulla stessa riga. Il principio del periodo successivo è però segnato in A da una rientranza per noi sufficientemente marcata relativamente ai margini dello specchio di scrittura.
- Nella restituzione della c. numerata 206 dopo *uccellini di primo volo*. NA T M e IL continuano sulla stessa riga. Il principio del periodo con cui si va a capo è però segnato in A da una rientranza per noi sufficientemente marcata relativamente ai margini dello specchio di scrittura.
- Nella restituzione della c. numerata 207 dopo *appena avesse potuto*. NA T M e IL continuano sulla stessa riga. Il principio del periodo con cui si va a capo è però segnato in A da una rientranza per noi sufficientemente marcata relativamente ai margini dello specchio di scrittura.
- Nella restituzione della c. numerata 234 prima di *- Le strade* lì dove si trova, ag-

giunto con *mr*, la linea indicante il ritorno alla riga precedente.

Nella restituzione della c. numerata 239 dopo *come un vecchio cane*.

NA T M e IL continuano sulla stessa riga. Il principio del periodo con cui si va a capo è però segnato in A da una rientranza per noi sufficientemente marcata relativamente ai margini dello specchio di scrittura.

Nella restituzione della c. numerata 255 dopo il primo punto e per i tre capoversi successivi lì dove sono inserite, con *mr* e *mb*, delle frecce indicanti la prosecuzione sulla stessa riga del dettato.

NA e T accolgono l'innovazione e continuano sulla stessa riga.

Nella restituzione della c. numerata 256 dopo *gli facevano compagnia*.

NA T M e IL continuano sulla stessa riga. Il principio del periodo con cui si va a capo è però segnato nell'autografo da una rientranza per noi sufficientemente marcata relativamente ai margini dello specchio di scrittura.

Nella restituzione della c. numerata 258 dopo il punto lì dove è inserita con *mb* una freccia che indica la prosecuzione sulla stessa riga del dettato.

NA e T accolgono l'innovazione e continuano sulla stessa riga.

Nella restituzione della c. numerata 265 dopo il punto e per i due capoversi successivi lì dove è inserita con *mr* una freccia che indica la prosecuzione sulla stessa riga del dettato.

NA T e M accolgono l'innovazione e continuano sulla stessa riga.

Nella restituzione della c. numerata 267 dopo il punto lì dove è inserita con *mb* una freccia che indica la prosecuzione sulla stessa riga del dettato.

NA e T accolgono l'innovazione e continuano sulla stessa riga.

Inoltre segnaliamo che nella c. numerata 43 scritto con *mb* in basso si legge: (*continua*) *Grazia Deledda*. Nel *recto* della carta successiva, numerata 44, aggiunte sempre con *mb* si trovano invece la numerazione romana *II*, e, nell'angolo a sinistra in diagonale, la scritta *c. II* sottolineata (sta per: *capitolo II*). NA e T accolgono l'innovazione e fanno iniziare il testo che segue con la numerazione romana. Noi, come già M e IL, conserveremo la lezione d'autore. Nella c. numerata 57 dopo *ma era sordomuto* il testo continua a capo dopo spazio bianco. Tre segni convenzionali vergati con *mb* – uno in posizione centrale indicante la cancellatura del segmento divisorio tra blocchi di testo, pre-

cedentemente inserito dall'autore, e due in posizione laterale indicanti l'avvicinamento degli stessi blocchi [()] – designano il ricompattamento del dettato in un'unica unità. L'emendazione editoriale trova accoglienza in NA e T. Come già M e IL, in questo luogo del testo ristabiliremo la lezione della Deledda. Nella c. numerata 62 dopo *tagliante verità* a capo si legge, aggiunto con *mr*, la parola *spazio* cerchiata, con segni diacritici lateralmente inseriti indicanti lo spazio, appunto (> <). NA e T vanno a capo dopo aver lasciato lo spazio. Ristabiliremo la volontà d'autore. Nella c. numerata 73 dopo *El'altro confessò* a capo ci sovviene, vergata con p^2 , la scritta (*spazio*). NA e T vanno a capo lasciando lo spazio. Conserveremo la volontà autorale andando a capo ma senza lasciare alcuno spazio. Nella c. numerata 115 prima di *Il risultato* si trova, aggiunto con *mr*, il segno diacritico indicante l'andata a capo. Condivideremo come già NA, T, M e IL. Nell'interlinea superiore, però, scritto da mano seriore con inchiostro nero si legge: (*spazio*). Non trovando in A riscontro di una tale volontà autorale continueremo a capo senza spazio interlineare. Nella c. numerata 119 dopo *uomini*, a capo dopo spazio, scritto e poi cancellato con *mr* si trova la numerazione romana *IV*, poi ancora sostituita con inchiostro nero da *V*. NA e T accolgono l'innovazione e fanno iniziare il testo che segue con *V*. Noi, come già M e IL, conserveremo la lezione della Deledda. Nella c. numerata 138 [8] dopo *ella si nascondeva* NA e T vanno a capo senza lasciare lo spazio. Nel rispetto di una volontà d'autore chiaramente espressa noi andremo a capo lasciando lo spazio. Nella c. numerata 192 dopo *libro terribile della vita* il testo continua a capo dopo spazio bianco attraversato da linea orizzontale. Due segni convenzionali vergati con *mb* – uno in posizione centrale indicante la cancellatura del segmento divisorio tra blocchi di testo, precedentemente inserito dall'autore, e uno in posizione laterale sinistra indicante l'avvicinamento degli stessi blocchi [()] – designano il ricompattamento del dettato in un'unica unità. L'emendazione editoriale trova accoglienza in NA e T che infatti vanno a capo senza lasciare lo spazio bianco. Come già M e IL, in questo luogo del testo ristabiliremo la lezione della Deledda. Nella carta numerata 236, in alto al centro si legge, aggiunto con *mr*, la parola *spazio* cerchiata, con accanto il numero romano *IX* (← *IV*) vergato con penna a inchiostro nero e indicante l'inizio di un nuovo capitolo. NA e T accolgono l'innovazione. Noi ristabiliremo la volontà autorale.

Ristabiliremo, infine, il testo originario laddove sono presenti correzioni sostanziali di altra mano. Recupereremo, inoltre, alcune lezioni considerate dai curatori postumi sviste da accidenti di copia e perciò da essi stessi emendate, come si conserveranno tutte quelle lezioni d'autore arbitrariamente modificate. A seguire si propongono al lettore gli interventi di restauro testuale che l'editore dovrà porre in essere in occasione dell'allestimento dell'edizione critica.

Ristabiliremo e/o conserveremo l'originaria lezione d'autore nei seguenti casi:

Nella c. numerata 10 dopo il verbo *aspettò* si trova aggiunto a margine con *mr* un *che* per completare il costrutto oggettivo esplicito: *rientrò nella cucina e aspettò l'chel la serva finisse*. Conserveremo la lezione primitiva perché sia pur di rado il costrutto è tuttavia attestato, sia nella tradizione letteraria che nell'opera della scrittrice⁸¹.

Sempre nella c. 10 la parola *patriarchi* è stata corretta con *mr* in *Patriarchi*. Anche in questo caso è ampiamente attestata la forma con la minuscola⁸².

Emendata con *mr* nella c. numerata 13 a un certo punto si legge la lezione *caffè e latte*. Preferiamo la lezione *caffè-latte*, che per altro conosce più occorrenze.

Nella c. numerata 14 l'originaria lezione *rigattino* è prima con *mr* emendata in *rigatino* poi con *mb* cassata e sostituita con la parola *tessuto*.

L'univerbato autorale *soprattutto* è stato in A sistematicamente disgiunto – tramite un segno diagonale tra *sopra* e *tutto* (*sopra/tutto*) – con più interventi eseguiti sempre con *mr*.

Nella c. numerata 17 si trova *Domenica* corretto con *mr* su *Dominica*: – *Dominica ti porterò, a cavallo, al Monte: ma zitta, eh!*. Non siamo convinti dell'innovazione. Intanto *dominica* è termine attestato nella tradizione letteraria, anche se le occorrenze si fermano al XVII secolo. Ma soprattutto segnaliamo che *domìnica* (*dumìnica*) è il ter-

Nelle edizioni NA T M e IL si accoglie a testo l'emendazione postuma, forse considerando l'omissione della congiunzione subordinante un errore involontario.

NA T M e IL condividono a testo l'emendazione.

NA, T, M e IL condividono l'emendazione eseguita da mano aliena. In altro contesto, ad esempio, emendata con *mb*, si legge la lezione *caffè e latte*. In NA, T e M: *caffè e latte*; in IL *caffelatte*.

La correzione eseguita da mano altra trova continuazione e conferma in NA (*tessuto a strisce*) e in T (*tessuto a striscie*). Nella sostituzione M e IL emendano in *rigatino*, considerandolo un *lapsus calami*.

In NA e T: *sopra tutto*.

In tutte le edizioni (NA T M e IL) si sceglie di emendare *Domenica* su *Dominica*.

⁸¹ *Dicono sia scoppiata la guerra* (I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, LIZ 2010); *Donna Margherita credeva facesse parte di una spedizione di ragazzi e giovanotti* (G. Deledda, *Fior di Sardegna*, Roma, Perino, 1892, p. 126). Peraltro – anche se con l'indicativo futuro e, ad imitazione del latino, nelle infinitive con soggetto proprio – la Deledda aveva altre volte omesso l'utilizzo del *che*: – *Spero non avrai moglie*, – *gli disse Sarina* (G. Deledda, *Il segreto dell'uomo solitario*, Milano, Treves, 1921, p. 193); *si disse aver Paska riannodato relazione con Melchiorre* (G. Deledda, *Il vecchio della montagna*, Torino, Roux & Viarengo, 1900, p. 186). Cfr. Seriani 1991, pp. 562-3.

⁸² *Ecco, alcuni patriarchi s'erano salvati* (G. Deledda, *Canne al vento*, Milano, Treves, 1913, p. 243).

mine sardo-nuorese per *domenica*. Potrebbe trattarsi, ci chiediamo, di una forma di sardo italianizzato (o viceversa)? È possibile, in altre parole, che l'autore abbia voluto rappresentare una scena mimetica per ben corrispondere all'atto locutorio di un pastore, che, come raccontato, non ama lo studio e disprezza gli insegnanti? La chiusa del dialogo (*ma zitta, eh?*), che modula il parlato, conforterebbe pur *cum dubio* una tale ipotesi. Non esisterebbe pertanto alcuna assenza di volontà e/o «volontà errante» (ammesso che questa seconda ipotesi possa legittimare un qualsivoglia intervento correttivo).

Nella c. numerata 21 la lezione d'autore (*janas*) è stata cassata con *mr*.

In NA, T e M leggiamo *le Case delle piccole Fate*. In M (*janas*) è collocato in nota a piè di pagina.

Nella c. numerata 22 *ad un* è stato corretto, con *mr*, in *d'un*. Conserveremo la lezione autorale: *una finestra tutta ad un pezzo*.

In NA e T si legge: *una finestra tutta d'un pezzo*.

Nella c. numerata 28 la lezione d'autore *santo* è emendata in *Santo* con *mr*.

In NA: *Santo*.

Nella c. numerata 29 in corrispondenza di *Fasciata con le manine in dentro* con *mr* è stata cancellata la preposizione semplice *in*.

In NA e T si legge: *fasciata con le manine dentro*.

Nelle cc. numerate 30-31 a un certo punto si legge: *il sedile era mobile e si poteva toglierlo da fondo della sedia*.

In NA, T, M e IL *da* è sostituito con *dal*, verosimilmente perché la lezione primitiva è considerata una svista. La correzione non ci convince. Non escludiamo che vi possa essere stata una sorta di interferenza col sostrato sardo. Come non è da escludere che la preposizione semplice, in questo contesto, possa infatti avere anche un valore finale-destinativo, ossia: il sedile si poteva toglierlo *da* fondo della sedia (al quale o per il quale era cioè destinato) per essere spazzolato.

Nella restituzione della c. numerata 31 M e IL emendano *premitivi* in *primitivi*. La lezione *premitivi* è però attestata, perciò non uniformiamo ma conserviamo entrambe le forme presenti nel testo. NA e T cassano.

Nella c. numerata 33 la lezione d'autore *traversali* è stata corretta con *mr* in *trasver-*

NA, T e IL condividono l'emendazione di mano aliena.

sali. Le forme *traversale/traversali* sono però attestate⁸³.

Nella c. numerata 33 con *mr Dell'altare* è corretto in *Con l'altare* e con *quattro candelabri* è corretto in *coi quattro candelabri*. Ristabiliremo: *Dell'altare la mensola aveva qualche rassomiglianza, con quattro candelabri in fila*.

NA e T confermano l'innovazione di mano aliena.

Nella c. numerata 36 la lezione d'autore *via* è con *mb* cassata e sostituita con *su*: *Dopo di che non le rimane che guardare dalle finestre aperte; una sulla strada, l'altra sullo spazio dell'orto e poi su (← via) degli orti attigui*.

NA e T accolgono a testo l'innovazione di mano aliena.

Nella c. numerata 39 per colmare una evidente falla discorsiva e diegetica è stata aggiunta da mano altra con matita a pastello blu la lezione *egli piega*. Qui si ristabilirà la lezione primitiva con uno spazio bianco tra parentesi quadre: *e sbriga la sua corrispondenza, adoperando certi grandi fogli a quadretti che, scritta con la sua nitida e sobria calligrafia la lettera, [] in modo da formare una busta*.

NA, T, M e IL accolgono a testo l'integrazione congetturale.

Nella c. numerata 39 la lezione d'autore *Apennino* è corretta con *mb* in *Appennino*. Ma la forma con la bilabiale sorda scempia è attestata⁸⁴.

In NA e T: *Appennino*.

Nella c. numerata 53 l'autorale *alla notte* (*gli uomini vivi si trasformino in bestie, specialmente alla notte*) è corretto con *mr* in *di notte*.

L'emendazione di mano aliena trova accoglienza in NA e T: *gli uomini vivi si trasformino in bestie, specialmente di notte*.

Nella c. numerata 54 la lezione d'autore *bestia; e che* è corretta con *mr* in *bestia, che*.

L'emendazione di mano aliena trova accoglienza in NA e T: *era una creatura straordinaria, sì, ma semplicemente bestia, che le voleva bene*.

Nella c. numerata 59 la primitiva lezione *sentire* è corretta con *p*² in *domandare*.

L'emendazione di mano aliena trova accoglienza in NA, T e IL: *Venne una parente*,

⁸³ *Uscendo dal camerino aveva visto sparire in fondo al corridoio traversale un fantasma bianco*. (E. De Amicis, *L'oceano azzurro*, LIZ 2010).

⁸⁴ *Soffiava per tutto l'Apennino un vento diaccio* (G. D'Annunzio, *Forse che sì, forse che no*, LIZ 2010); *dove dall'Apennino l'pace nel mare ha l'onda* (G. Pascoli, *La bandiera del collegio*, LIZ 2010).

per domandare come stavano le ragazze.

Nella c. numerata 60 l'originaria lezione *darle il piacere e la soddisfazione sensuale* è corretta con p^2 in *darle la soddisfazione e il piacere.*

L'emendazione di mano aliena trova accoglienza in NA, T e IL.

Nella c. numerata 61 la lezione d'autore *per dovere innato, per superstizione e pregiudizio, o forse* è corretta con *mr* prima e poi con p^2 in *per dovere innato, o forse.*

L'emendazione di mano aliena trova accoglienza in NA e IL. In T si legge *per dovere innato. Aveva.*

Nella c. numerata 61 la lezione autorale *neppure egli esisteva* è corretta con p^2 in *neppure esisteva.*

L'emendazione di mano aliena trova accoglienza in NA IL T e eccezionalmente anche in M.

Nella c. numerata 62 la lezione d'autore *cresceva* è corretta con *mr* in *è cresciuta.*

NA e T confermano l'emendazione di mano aliena: *in questo ambiente* è cresciuta *dunque la piccola Cosima.*

Nella c. numerata 62 la primitiva lezione *caseggiato scolastico* è corretta con p^2 in *scuola.*

L'emendazione di mano aliena trova accoglienza in NA T e IL.

Nella c. numerata 63 la lezione autorale *strette* è con p^2 corretta in *anguste.*

L'emendazione di mano aliena trova accoglienza in NA T e IL: *bisogna scendere per strade anguste.*

Nella restituzione della c. numerata 63 IL emenda *chilogramma* in *chilogrammo*. La forma *chilogramma* è però attestata⁸⁵. Dunque conserveremo anche in questo caso la lezione d'autore.

Nelle cc. numerate 65-66 la lezione d'autore *di un azzurrognolo* è corretta con *mb* in *di un colore azzurrognolo.*

NA e T confermano l'emendazione di mano aliena. M colloca l'aggiunta a testo tra parentesi quadre, in quanto lezione congetturale. Faremo vivere la lezione primitiva di A.

Nelle cc. numerate 67-68 la primitiva lezione *E Cosima voleva voleva sapere* è corretta con *mr* in *E Cosima aveva una gran voglia di sapere.*

NA e T confermano l'emendazione di mano aliena. In M: *E Cosima voleva, voleva sapere*. In IL: *E Cosima voleva sapere.*

Nella c. numerata 68 la primitiva lezione *la maestra tracciava, aveva* è corretta con p^2

L'emendazione di mano aliena trova accoglienza in NA T e IL.

⁸⁵ *Dal momento che l'acqua non costava nulla e il pane lo si vendeva sei soldi il chilogramma* (A. Oriani, *Oro Incenso Mirra*, LIZ 2010).

in la maestra vi tracciava, e che aveva.

Nella c. numerata 69 la lezione autorale *fu una prima delle commedie* è corretta con *mr* in *fu una delle prime commedie*.

NA e T confermano l'emendazione di mano aliena.

Nella c. numerata 69 l'originaria lezione *accresceva altri* è corretta con *mr* e con inchiostro nero (*altri* → *altro*) in *accresceva qualcun altro*.

NA e T confermano l'emendazione di mano aliena.

Nella c. numerata 70 l'originaria lezione *sviluppare* è corretta con *p²* in *far fiorire*.

L'emendazione di mano aliena trova accoglienza in NA T e IL (in T: *far fiorire. Ma le*).

Sempre nella c. numerata 70 la lezione autorale *che segue il crepuscolo dell'alba* è corretta con *p²* in *che segue l'incerto crepuscolo dell'alba*. L'articolo determinativo è cassato con *mb*.

L'emendazione di mano aliena trova accoglienza in NA T e IL.

Nella carta numerata 71 la lezione d'autore *mostrarla* è corretta con *p²* in *mostrarle*.

L'innovazione di mano aliena trova conferma in NA T M e IL: *Non è detto però che anche nel suo ambiente la vita non cominciasse a mostrarle la faccia della realtà*.

Nella carta numerata 72 la primitiva lezione *sosteneva* è corretta con *p²* in *sostenne*.

L'emendazione di mano aliena trova accoglienza in NA T e IL.

Nella carta numerata 76 la lezione autorale *di tulle all'estate* è corretta con *p²* in *di tulle e veletta all'estate*.

L'emendazione di mano aliena trova accoglienza in NA T e IL.

Nella carta numerata 76 l'originaria *d'Annunziana* è corretta con *mr* in *dannunziana*. Noi conserveremo la lezione d'autore perché attestata⁸⁶.

NA T M e IL condividono e accolgono a testo l'emendazione di mano aliena.

Sempre nella c. 76 la primitiva lezione *il nostro paese* è corretta con *p²* in *il paese di Cosima*.

L'emendazione di mano aliena trova accoglienza in NA T e IL.

Nella restituzione della c. numerata 80 NA T M e IL modificano *propinato* in *propinato*. Conserviamo la lezione primitiva perché è attestata anche la forma *propinare*.

⁸⁶ *Non hanno l'arduo sorriso d'Annunziano palpitante nella gola* (D. Campana, *Canti Orfici*, LIZ 2010).

Nella carta numerata 81, nella parte bassa, lo specchio di scrittura corrispondente al *Rondò* dannunziano (quarto della *Chimera*, pubblicato nel 1886 dalle edizioni della «Tribuna») è delimitato da una linea verticale vergata con *mr* sulla sinistra e recante la scritta laterale c. 80. Un altro segno diacritico indicante l'inserzione di uno spazio (realizzato sempre con *mr*) si trova nella parte mediana del componimento, proposto dalla scrittrice in un unico blocco di testo, con lo scopo di dividere le due strofe. Sempre in basso a destra, scritto e cerchiato con *mr* si legge: *Volta*. Nel verso della stessa carta si trova, sempre scritto con *mr*, altresì: c. 11 *Intorno a quel tempo morì la nonnina*.

Inoltre, nel recto della carta successiva, numerata 82, nella parte centrale in alto, aggiunta con *mr*, si trova la numerazione romana *III* cancellata e sostituita (con inchiostro nero) con la *IV*.

Sempre nella carta numerata 82 la primitiva lezione *certamente la nostra stagione* è corretta con *p*² in *certamente stagione*.

Nella c. numerata 83 lo specchio di scrittura corrispondente al componimento in lingua sarda è delimitato da una linea verticale vergata sulla destra con *mb* e accompagnata dalla scritta laterale *6 versi: c. 10 corsivo*. Il testo si presenta sottolineato (sempre con matita a pastello blu) per indicare la resa in corsivo in sede di stampa. NA T M e IL accolgono questa emendazione di altra mano. Altre due biffature indicano l'espunzione dei caporali posti a inizio e a fine componimento. Inoltre, in corrispondenza del verbo in sardo *nan* si può leggere, aggiunta nell'interlinea superiore con matita a pastello rosso, la stessa parola replicata con maggiore chiarezza. Si conserverà integralmente e con rigorosa fedeltà diplomatica la lezione autorale testimoniata da A.

NA T e IL accolgono a testo l'inserzione non autorale. M invece accoglie l'innovazione allotria a testo ma tra parentesi quadre. Ri-fiuteremo la lezione in quanto trattasi d'interpolazione.

Anche in questo caso NA e T accolgono l'interpolazione e fanno iniziare il testo che segue con la numerazione romana *IV*. Noi, come in questo caso già M e IL, conserveremo la lezione originaria.

L'emendazione di mano aliena trova accoglienza in NA T e IL.

Nella restituzione della carta numerata 83 in NA a un certo punto si legge: *a cara bellu ja ses, / traditore che a Zudas*: «bello di viso, traditore come Giuda»; in T: *a cara bellu ja ses, / traitore che a Zudas*: «bello di viso, traditore come Giuda»; in M: *A cara bellu ja ses, / Traitore che a Zudas*; in IL: «*a cara bellu ja ses, / traditore che a Zudas*»⁸⁷. In questo caso conserveremo integralmente la lezione della Deledda testimoniata da A, perché crediamo che gli errori in sardo (*bello* per *bellu* e *traditore* per *traitore*) siano «errori di memoria», nella fattispecie ascrivibili a una sorta di «volontà errante» piuttosto che a semplici sviste o a forme erronee frutto della distrazione autorale. Perciò li consideriamo, pur nel dubbio, intangibili.

⁸⁷ M e IL riportano in nota la traduzione.

In NA: *Su sordadu in sa ghera, / nan chi s'est olvidadu, / no s'amentat de Deu. / Torrat su corpus meu, / pustis chi est sepultadu, / a sett'ungas de terra.* In T: *Su sordadu in sa ghera, / nan chi s'est olvidadu; / no s'amentat de Deus. / Torrat su corpus meu, / pustis chi est sepultadu, / a sett'unzas de terra.* In M: *Su sordadu in sa ghera, / Nan chi s'est olvidadu: / No s'amentat de Deus. / Torrat su corpus meu, / Pustis chi est sepultadu, / A sett'unzas de terra.* In IL: «*Su sordadu in sa ghera, / nan chi s'est olvidadu; / no s'amentat de Deu. / Torrat su corpus meu, / pustis chi est sepultadu, / a sett'unzas de terra*». M e IL collocano la traduzione dei versi in nota.

Nella c. numerata 86 la primitiva lezione *nel nostro Circondario* è corretta con p^2 in *nel Circondario*.

L'emendazione di mano aliena trova accoglienza in NA T e IL.

Nella c. numerata 86 la lezione d'autore *la radice del loro odio contro la società una ingiustizia da loro subita* è corretta con p^2 in *la radice del loro odio contro la società era una ingiustizia da loro subita*. In questo caso la frase potrebbe essere considerata nominale, con il predicato facilmente ricavabile dal contesto. Perciò conserveremo la lezione originaria.

L'emendazione di mano aliena trova accoglienza in NA T e IL. In M si legge invece: *la radice del loro odio contro la società [era] una ingiustizia da loro subita*.

Nella c. numerata 87 l'autorale *viso pallido e fino* è corretto con p^2 in *viso pallido e fine*.

L'emendazione di mano aliena trova accoglienza in NA T e IL.

Nella c. numerata 87 la lezione d'autore *il carattere* è corretta con p^2 in *un carattere*.

L'emendazione di mano aliena trova accoglienza in NA T e IL.

Sempre nella c. numerata 87 la primitiva lezione *forte* <*e diabolico*> è corretta con p^2 in *forte*. L'intervento correttivo superiore ha reso indecifrabile la prima versione (secondo M potrebbe essere *diabolico*). Nell'impossibilità di ristabilire e financo di congetturare la lezione originaria segnaleremo a testo la *crux desperationis* (+).

L'emendazione di mano aliena trova conferma in NA T e IL.

Nella c. numerata 88 l'autorale *lo rimise sul tavolo* è corretto con p^2 in *lo riposò sul tavolo*.

L'innovazione di mano aliena trova accoglienza in NA T e IL. In M si legge: *lo [rimise] sul tavolo*.

Nella c. numerata 90 l'autorale forma di-

NA T M e IL accolgono a testo l'emenda-

- sgiuata *nero listata* è resa con *mr* univerbata (*nerolistata*).
- Nella c. numerata 91[-92] la primitiva lezione *pensa* è corretta con *mr* in *pensò*.
- Sempre nella c. numerata 91[-92] leggiamo un autorale *finse* corretto con *mr* in *finse*.
- Nella c. numerata 93 la primitiva lezione *lasciarsi scoprire; eppoi non lo credeva neppure lui; disse* è corretta con *mr* in *lasciarsi scoprire; disse*.
- Nella c. numerata 98^{bis} la lezione d'autore *l'uomo giusto* risulta essere espunta prima con *mr* poi con *p*².
- Analogamente nella c. numerata 99 l'originaria lezione *trovadoriche* si trova cancellata prima con *mr* e poi con *p*².
- Sempre nella c. numerata 99 l'originaria preposizione articolata *nella* è per due volte corretta con *p*² in *della: persuasi* nella (← della) *sua dottrina e soprattutto* nella (← della) *sua rettitudine*.
- Nella c. numerata 99^{bis} l'originaria preposizione articolata *col* è corretta da mano aliena in *dal: dal* (← *col*) *profilo rapace*.
- Particolare attenzione meritano inoltre le già citate cc. 100 e 101 (varianti spie sincrone). Qui le lezioni d'autore *Gionmario* sono corrette in vario modo con *mr*, *mb* e *p*² in *Gioanmario*.
- E sempre nella c. numerata 101 la primitiva lezione *anche per la nostra famiglia* è corretta con *p*² in *anche per la famiglia di Cosima*.
- E poco più in basso, nello stesso specchio di scrittura, si trova un *con* corretto in *da* con *mb: avesse un figlio*, da (← con) *una ragazza*.
- Nella c. numerata 102 la lezione autorale *in fondo era buono e generoso* è corretta con
- zione di mano aliena.
- NA e T accolgono a testo l'emendazione di mano aliena.
- NA e T accolgono a testo l'emendazione di mano aliena.
- NA e T condividono l'emendazione di mano aliena ma stabiliscono il testo in modi diversi. In NA: *lasciarsi scoprire; disse*. In T: *lasciarsi scoprire; narrò*.
- NA e T accolgono a testo l'emendazione di mano aliena.
- M ristabilisce la lezione cassata. IL invece, in difformità con la scelta precedente, questa volta accoglie la cassatura.
- NA T M e IL condividono e accolgono a testo l'emendazione di mano aliena.
- NA, T e IL condividono e accolgono a testo l'emendazione dell'altra mano.
- L'emendazione di mano aliena trova conferma in NA T e IL.
- In NA e T: *anche per la famiglia di Cosima*:. In IL: *anche per la famiglia di Cosima*.
- NA e T condividono e accolgono a testo l'emendazione di mano aliena.
- In tutti i casi le emendazioni di mano aliena trovano accoglienza in NA T e IL.

p^2 in *era, come si disse, buono e molto generoso*. Ritorniamo alla versione autentica così come faremo nella restituzione della c. numerata 103 lì dove prima *mamma* è corretta con p^2 in *madre* e poi *Ma che si poteva fare?* è emendata con identico strumento scrittorio in *Che fare?*.

Ed ancora, nella c. numerata 104 la lezione *sacrificio* è corretta con p^2 in *sacrificio, figliuoli in figli e si ebbe in in colpì*.

Nella c. numerata 105 invece le lezioni autoriali *fratello, sacerdote, che*, poi *casa e con rubare* risultano corrette con p^2 rispettivamente in *fratello sacerdote che*, poi *domicilio e col rubare*.

Nella c. numerata 106 la lezione d'autore *E fu di nuovo preso* è corretta con p^2 in *Ma fu di nuovo catturato*.

Nella c. numerata 106 le lezioni d'autore *nella nostra casa, dunque*, e più avanti *anch'essi presi, messi in carcere, condannati. Un lutto* sono rispettivamente corrette con p^2 in *nella casa di Cosima* e in *anch'essi presi. Un lutto*.

Nella c. numerata 107 la primitiva lezione *E poiché <si viveva> in questo cerchio d'ombra, <continuavasi> rassegnati, in attesa di vederla un giorno diradarsi* è corretta con p^2 in *E poiché la famiglia era in questo cerchio d'ombra, restava rassegnata, in attesa di vedersi un giorno diradare*.

Nello specchio di scrittura corrispondente alla c. numerata 108 tramite p^2 in diventa *nella, ed è corretta in e, beveva sempre più, e già cominciava ad essere alcoolizzato. Durante* è invece lezione emendata prima con *mr* in *beveva sempre più, e cominciava ad essere alcoolizzato. Durante*, e poi con p^2 in *Bevera. Durante*, il verbo *venne* è infine trasformato in *andò*. Anche in tutti questi luoghi reintegreremo la lezione della scrittrice.

In tutti e tre i casi le emendazioni di mano aliena trovano accoglienza e conferma in NA T e IL.

Per i primi due luoghi le emendazioni di mano aliena trovano accoglienza in NA T e IL. Per l'ultima innovazione leggiamo *col rubare* in NA e *con l'appropriarsi di* in T.

L'emendazione di mano aliena trova accoglienza in NA e IL. T trasmette invece una lezione completamente modificata: *aumentare il suo gregge. Scoperto, fu punito. Aveva venticinque anni*.

In NA T e IL: *nella casa di Cosima*. In M: *nella nostra casa dunque*. Nel secondo caso l'emendazione di mano aliena trova accoglienza e conferma in NA T e IL.

L'emendazione di mano aliena trova conferma in NA T e IL. In M invece si legge: *E poiché [la famiglia era] in questo cerchio d'ombra, [restava] rassegnata, in attesa di vederla un giorno diradare*.

In tre casi (il primo, il terzo e il quarto) le emendazioni di mano aliena trovano accoglienza in NA T e IL. Nel secondo caso trovano conferma anche in M.

- In A con matita a pastello blu in corrispondenza di *ferula* è stata inserita una nota – con numero ad esponente nel *recto* e con a margine il rimando (*V. retro*) – e testo esplicativo nel *verso* della c. numerata 109 che così recita: *Una sorta di canna con un midollo dolciastro che i ragazzi sardi mangiano molto volentieri*. Qui ovviamente si conserverà la lezione d'autore che non prevede la nota.
- Nella carta successiva la primitiva lezione *per la partenza di lui* è corretta con *mb* in *per la sua partenza*.
- Nella c. numerata 111 l'originaria lezione *velati dall'ubbrachezza, la lingua legata* è corretta tramite *p*² in *velati, la lingua legata*.
- Nella c. numerata 112 le lezioni autoriali *C'erano, per esempio, due cugine* e a seguire *venivano in casa* risultano corrette con *p*² rispettivamente in *C'erano due cugine* e in *si presentavano nella casa di Cosima*.
- Nella c. numerata 113 la primitiva lezione *a ridire* è emendata con *p*³ in *da ridire*.
- Nella c. numerata 114 le lezioni d'autore *Isotta e mamma* sono rispettivamente corrette con *p*² in *Isotta la bionda* e *madre*.
- Nella c. numerata 115 la primitiva lezione *sognato e preparato* è corretta con *p*² in *sognate e preparate*.
- Nella c. numerata 116 la lezione auturale *rinfacciarla* è corretta con *p*² in *rinfacciarle*: *Provocato dal malumore di lei cominciò a rinfacciarle* (← *rinfacciarla*) *la fretta di essersi voluta sposare*. *Rinfacciarla* potrebbe però essere riferito alla *fretta* e non a *lei*; ossia, cambiando *dispositio*: *Provocato dal*
- Nella restituzione della c. numerata 108 la primitiva lezione *nessuno delle donne* è resa in NA T M e IL: *nessuna delle donne*. Conserviamo perché *nessuno* è da considerarsi neutro quindi indeclinabile.
- NA T e M condividono e accolgono l'emendazione di mano aliena, con qualche differenza. T e M modificano *mangiano* in *succhiano*.
- NA e T condividono e accolgono a testo l'emendazione di mano aliena.
- L'emendazione di mano aliena trova conferma in NA, T e IL.
- In entrambi i casi le emendazioni di mano aliena trovano accoglienza e conferma in NA T e IL.
- L'emendazione di mano aliena trova accoglienza e conferma in NA, T e IL.
- In entrambi i casi le emendazioni di mano aliena trovano accoglienza e conferma in NA T e IL.
- L'emendazione di mano aliena trova accoglienza in NA e T.
- L'emendazione di mano aliena trova accoglienza in NA T M e IL.

malumore di lei, la fretta di essersi voluta sposare cominciò a rinfacciarla. Nel dubbio conserveremo. Peraltro già nella carta numerata 71 avevamo letto: *Non è detto però che anche nel suo ambiente la vita non cominciassero a mostrarla la faccia della realtà.*

Sempre nella c. numerata 116 l'originaria lezione *concessa ad abitare* è corretta con *mr* e con *p*² in *concessa per abitare*. Si conserverà la lezione originaria.

Nelle righe successive della c. numerata 116 la primitiva lezione *città* si trova emendata tramite *p*² in *cittadina*. E sempre nello stesso specchio di scrittura, in basso, la lezione d'autore *seguiti da eccessi isterici di lei, da riconciliazioni* è corretta con *mr* e con *p*² in *seguiti da riconciliazioni*.

Nella c. numerata 117 le lezioni d'autore *venne, con timore e stesa sul letto* sono rispettivamente corrette con *p*² in *corse, temeva e abbandonata sul letto*.

Analogamente nella c. numerata 118 le originarie lezioni *sangue nero e fetente, Venne e si tentò* sono rispettivamente corrette con *mr* e *p*² e con *p*² in *sangue nero, Arrivò e tentarono*.

Nella c. numerata 119 l'autorale *ubbrichezza. Ubbrichezza* è corretto con *p*² in *ebbrezza. Ebbrezza*.

Nella stessa carta numerata 119 la pericope *fatalità, che si era annidata nel suo cuore, poiché* è emendata con *p*² in *fatalità che si era annidata nel suo cuore poiché*. Sarà conservata la scansione interpuntiva d'autore.

Nella c. numerata 120 la lezione autorale *moralmente sano, ed ella* è corretta con *p*² in *moralmente forte, ella*.

Sempre nella c. numerata 120 la primitiva lezione *denti forti* diventa *denti selvaggi*.

Nella c. numerata 122 la lezione d'autore *Andrea aveva molti difetti, ma era anche*

NA e T accolgono a testo ma in modi diversi l'emendazione di mano aliena. In NA: *per abitare*. In T: *per abitazione*.

In tutti i casi le emendazioni di mano aliena trovano accoglienza in NA T e IL.

Tutte e tre le emendazioni di mano aliena trovano accoglienza e conferma in NA T e IL.

La prima emendazione di mano aliena trova accoglienza in NA e T. Le altre due trovano conferma in NA, T e IL.

In NA T e IL: *ebbrezza. Ebbrezza*. In M: *ubbrichezza. Ubbrichezza*.

In NA T e M: *fatalità che si era annidata nel suo cuore, poiché*.

L'emendazione di mano aliena trova accoglienza e conferma in NA T e IL.

L'emendazione di mano aliena trova accoglienza e conferma in NA T M e IL.

In NA T e IL: *Da sua parte Andrea aveva molti difetti, ma era anche generoso e gio-*

generoso. Forse è corretta con p^2 in *Da sua parte Andrea aveva molti difetti, ma era anche generoso e gioviale. Forse.*

viale. Forse. In M: *Andrea aveva molti difetti, ma era anche generoso, forse.*

Nella c. numerata 122 la congiunzione *anche* per ben due volte (in *anche troppo* e *anche schietta*) è stata cassata con *mr* e con p^2 .

L'emendazione di mano aliena trova accoglienza e conferma in NA T e IL. M accoglie il primo intervento ma non il secondo.

Sempre nella c. numerata 122 la lezione d'autore *schietta e naturale* è corretta con p^2 in *schietta e istintiva*.

L'emendazione di mano aliena trova accoglienza e conferma in NA T e IL.

Più avanti, nello stesso specchio di scrittura, l'originaria lezione *se pure non di* è emendata con *mb* in *se non proprio di*.

NA e T condividono l'emendazione di mano aliena.

Nella c. numerata 123 l'originaria lezione *portata fino alla nostra piccola città* è corretta con *mb* e p^2 in *portata alla piccola città*.

NA e T condividono e accolgono a testo l'innovazione di mano aliena.

Nella c. numerata 124 la lezione autorale *nella nostra cerchia primitiva* è corretta con p^2 in *nella cerchia famigliare primitiva*.

In NA: *nella cerchia famigliare, primitiva*. In T: *nella cerchia familiare, primitiva*. In IL: *nella cerchia famigliare primitiva*.

Più in basso l'autoreale *di re, di regine*, è corretto con *mb* in *di Re, di Regine*. Ricostituiremo le iniziali abbassate.

NA e T condividono e accolgono a testo l'innovazione di mano aliena.

Nella c. numerata 125 il testo cassato dalla scrittrice (*maestà*. >«Questo tempio, questo San Graal col tabernacolo d'oro più sfolgorante del sole era la poesia di Gabriele D'Annunzio.»<) è incorniciato con matita a pastello blu verosimilmente dalla stessa mano aliena che più sotto scrive: *in nota c. S*, e che a penna continua: *Questa riga nel testo appariva cancellata*.

NA T e M riportano in nota la lezione espunta. Noi non lo faremo.

Nella c. numerata 126 in corrispondenza di *l'Odissea* si trova ad esponente, inserito da mano seriore con p^2 , un riferimento numerico (1) che rinvia a una nota esplicativa, anch'essa non autografa, collocata nel *verso* della medesima carta che così recita: *Nel senso popolare di avventura*. Nell'interlinea inferiore la stessa mano così scrive: (*vedi anche nota a tergo*).

NA e T stampano, a testo e in nota, la nota di carattere editoriale. Noi non lo faremo.

Nello stesso specchio di scrittura della c. nu-

NA e T condividono e accolgono a testo l'in-

merata 126 l'avverbio autorale *certamente* è cassato con *mr*.

Nella c. numerata 127 la primitiva lezione *Certo, in quel giorno* è corretta con *mr* in *Quel giorno*.

Nella medesima carta numerata 127 la lezione originaria *lanciata* è corretta con *p*² in *lanceolata*. Conserveremo la lezione autorale perché l'aggettivo *lanciata* (riferita alla foglia a forma di lancia o che comunque termina in una punta come quella di una lancia) è forma attestata: *Imparò a distinguere la foglia dentellata della quercia da quella lanciata del leccio*.

Nell'ultima riga della c. 127 e nella terza della carta successiva la lezione autorale *roccie* è corretta con *mr* in *rocce*.

Nella c. numerata 128 la primitiva lezione *per lei* (in *portata appositamente* per lei dal fratello) è cassata con *mr*.

Nella c. numerata 129 la lezione d'autore *millenni* è corretta con *mr* in *millennii*.

Più in basso leggiamo un autorale *beffe* emendato con *mr* in *beffa*: *Era un po' stizzita, però, che il fratello l'avesse esposta alla beffe*. Non siamo convinti dell'innovazione proposta perché la forma *beffe* è della lingua sarda. Perciò, nell'incertezza, conserveremo. Inoltre, se anche la considerassimo come una sorta di *lapsus* nato dall'interferenza col sostrato sardo, per quanto errante trattasi tuttavia di volontà autorale⁸⁸.

novazione di mano aliena: *fu apprestato*. Si ristabilirà la lezione d'autore *fu certamente apprestato*.

NA e T accolgono a testo l'emendazione di mano aliena.

NA, T M e IL accolgono a testo l'emendazione di mano aliena.

NA T e M accolgono a testo l'emendazione di mano aliena.

NA e T accolgono a testo l'innovazione di mano aliena: *portata appositamente dal fratello*.

NA e T accolgono a testo l'innovazione di mano aliena.

NA T M e IL tramandano *beffa*, ritenendola verosimilmente un'altra svista da accidenti di copia.

Nel testo restituito corrispondente alla c. numerata 131 nei testimoni a stampa a un certo punto si legge *E, invece* in T ed *E invece* in NA M e IL. Da una analisi più attenta dell'autografo ci pare invece di leggere *invero* anziché *invece*. La qualcosa avrebbe peraltro più senso nel contesto linguistico e

⁸⁸ Infatti, in nuorese: *esser sa beffe de sa bidda* (essere lo zimbello del paese); *esser a beffe de totu* (essere svillaneggiato da tutti): *Era un po' stizzita, però, che il fratello l'avesse esposta alla beffe*. Cfr. P. Casu, *Vocabolario Sardo Logudorese - Italiano*, a c. di G. Paulis, Istituto Superiore Regionale Etnografico, Nuoro, Ilisso edizioni, 2002, p. 240.

correttorio dato: *E invero un fischio, più acuto e diverso dagli altri, le arrivò come una freccia.*

Nella c. numerata 132 [1] la primitiva lezione *meriggi* è corretta con matita a pastello color ciclamino in *mattini*.

NA e T accolgono a testo l'innovazione di mano aliena.

Nella c. numerata 134 [3] la lezione d'autore *col cuore* è corretta con p^2 in *con il cuore*.

NA e T: *con il cuore*.

Nella c. numerata 135 [4] la primitiva lezione *dritto rovescio* è corretta prima con *mg* poi con p^2 in *rovescio*.

NA T M e IL: *dritto*.

Nella c. numerata 136 [5] la lezione originaria *con la sua pochissima esperienza* è corretta con p^2 in *con la sua poca esperienza*.

NA T e IL accolgono a testo l'innovazione di mano aliena.

Sempre nella c. numerata 136 [5] le lezioni autoriali *un caldo asciutto* e *pigliarsi il fresco* sono corrette con p^2 rispettivamente in *un caldo secco* e *godere il fresco*.

Entrambe le emendazioni di mano aliena trovano accoglienza e conferma in NA T e IL.

Nella c. numerata 138 [7] la lezione autorale *passare per forza in quella strada* è corretta con p^2 in *passare per forza attraverso quella strada*.

In NA e T: *per forza quella strada*. In IL: *per forza attraverso quella strada*.

A fine carta numerata 138 [7] originariamente si poteva leggere la lezione *la figura di lui // ella si nascondeva*. Trattasi di una lacuna colmata da mano seriore con l'inserzione tramite *mg* del verbo *appariva*. Anche in questo caso si preferisce conservare la lacuna senza alcun restauro congetturale: *appena la figura di lui [...] ella si nascondeva*.

NA T e IL accolgono e a testo riportano: *appena la figura di lui appariva ella si nascondeva*. In M: *appena la figura di lui [appariva] ella si nascondeva*.

Nella c. numerata 139 [8] il sostantivo femminile *premessa* è corretto con p^2 in *promessa*.

In NA T e IL: *promessa*.

Nella c. numerata 141 [10] la lezione d'autore *balbuziava* è corretta con *mg* in *balbutiva*.

L'emendazione di mano aliena trova accoglienza in NA e T.

Sempre nella c. numerata 141 [10] tramite p^2 *la cartilagine* muta in *lo scilinguagnolo*, mentre *lunga* e *tagliata* diventano rispetti-

Le emendazioni di mano aliena trovano accoglienza in NA T e IL. In NA e T: *fu portato il caffè, e si riprese*. In IL: *e fu portato*

vamente *corto* e *tagliato*, la voce del verbo *occorre* cambia il tempo in *occorreva* e la già menzionata (variante-spia) primitiva lezione *e fu portato il caffè, e si riprese* è corretta sempre con p^2 in *e fu portato il caffè, si riprese*.

il caffè, si riprese.

Nella c. numerata 142 [11] in corrispondenza *delle nostre ragazze* si trova ad esponente, inserito da mano seriore con *mc*, un riferimento numerico (1), ripetuto a piè con la scritta *a tergo*, che rinvia a una nota esplicativa, anch'essa non autografa, collocata nel *verso* della medesima carta che così recita: *Alla scrittrice, sempre obbiettiva* (← *obbietiva*), *è sfuggito con (>fra<) gli altri il nostre, tanto era vivido il ricordo*. Nell'interlinea inferiore la stessa mano così scrive: (*vedi anche nota a tergo*). Nell'interlinea inferiore la stessa mano così scrive: (*vedi anche nota a tergo*). Non inseriremo nel testo la nota a carattere editoriale.

Nella c. numerata 143 [12] le lezioni autoriali *davanti* ed *ebbe riconosciuto* sono corrette con p^2 rispettivamente in *contro* e *riconobbe*.

L'inserzione di mano aliena trova accoglienza e conferma solo in NA, in nota: *Fu notato, all'inizio del racconto, come spesso accada alla scrittrice di obliare l'obiettività del racconto riportando il discorso alla prima persona. Far caso, nel capoverso successivo, all'altro lapsus: «E basta ancora che pensi a lui per sentire una gioia...». Come più avanti: «venirci» invece di «venirvi».*

Nel primo caso già in NA si emenda l'intervento di Sardus che a sua volta aveva modificato la lezione auturale. In NA e T: *incontro*. In IL: *contro*. Nel secondo caso né NA né T accolgono l'interpolazione della seconda mano, conservando invece la lezione auturale. In NA T e M: *ebbe riconosciuto*. In IL: *riconobbe*.

Nella c. numerata 144 [13] in corrispondenza di *pensi* si trova ad esponente, inserito con *mc*, un altro riferimento numerico (1), ripetuto a piè con la scritta *a tergo*, che rinvia a una nota esplicativa, anch'essa non autografa, collocata nel *verso* che così recita: *Notare la dolcezza di questo congiuntivo che è prima persona «Che io pensi a lui»*.

L'inserzione di mano aliena non trova accoglienza in nessun testimone.

Nella c. numerata 145 [14] la primitiva lezione *in* è corretta con *mc* in *con*. Nello stesso specchio di scrittura, nella parte mediana, la lezione d'autore *alquanto* si trova cancellata tramite *mc*.

NA e T accolgono a testo le emendazioni di mano aliena.

Nella c. numerata 146 [15] l'originaria lezione *poiché* è emendata con *mc* in *allorché*.

NA e T accolgono a testo l'emendazione di mano aliena.

Nella c. numerata 147 [16] in corrispondenza della parola *Monte* si trova ad esponente, inserito con *mc*, un riferimento numerico (*1*) ripetuto a piè con nota esplicativa: *È l'Orthobene*. [—]. Non proponiamo alcuna modifica o integrazione.

Nella medesima carta la primitiva lezione *dove* è corretta con *mc* in *da dove*.

Nella c. numerata 151 [20] la primitiva lezione *dove queste affermano si sia riposato* è corretta con *mc* in *che afferma si sia riposato*.

Sempre nella c. numerata 151 [20], più in basso, l'originaria lezione *vivono rasente al cielo* è corretta con *mc* in *vivono alti sino quasi al cielo*.

Nella c. numerata 152 [21] la lezione autorale *avrebbe dovuto consistere* è corretta con *mc* e con penna a inchiostro nero scuro in *sarebbe dovuta consistere*.

Nella c. numerata 153 [22] la preposizione articolata *delle* (*delle città*) è corretta da mano secondo noi altra, con inchiostro nero di diversa tonalità, in *alle*.

Rimanendo sempre nello stesso specchio di scrittura, la prima *lectio consistevano nei piuoli* è corretta con *mc* in *erano i piuoli*.

Nella c. numerata 156 [25] la primitiva lezione *pronte* è corretta con matita a pastello color grafite in *quali erano e pronte*.

Nella c. numerata 157 [26] la lezione autorale *Serviva di rifugio solo alla notte* è corretta con *mc* in *Serviva di rifugio solo nella notte*.

NA e T non riportano la nota ma sostituiscono direttamente a testo: da *sulla cima del Monte sovrastante*, a *sulla cima dell'Orthobene, sovrastante*.

NA e T accolgono a testo l'emendazione di mano aliena.

NA e T non accolgono a testo l'emendazione ma modificano in: *dove si sia riposato*.

NA e T accolgono a testo l'emendazione di mano aliena.

NA accoglie a testo l'emendazione di mano aliena. T invece emenda in: *doveva consistere*.

Nella restituzione della c. numerata 153 [22] la primitiva lezione *capanna scavata fra le roccie dei medesimi avi* è resa in T e M: *capanna scavata fra le roccie dai medesimi avi*. Conserviamo la lezione d'autore perché la preposizione articolata *dei* potrebbe essere riferita, con funzione di complemento di specificazione, a *capanna*.

Tutti i testimoni a stampa accolgono l'emendazione di mano aliena.

NA e T accolgono a testo l'emendazione di mano aliena.

NA e T accolgono a testo l'emendazione di mano aliena.

NA e T accolgono a testo l'emendazione di mano aliena.

Nella c. numerata 158 [27] le lezioni d'autore *s'ella e dalla parte opposta* sono corrette con *mc* rispettivamente in *se ella e verso la parte opposta*.

Nella c. numerata 158 [27] in corrispondenza della parola *venirci* si trova, scritta con *mc*, la nota (1) con affianco la parola *tergo*. Nel verso, vergato con *mc* (sino a *susseguinte*) e *mbc* (cassatura di *la susseguinte* fino ad *anche più sotto*), si legge: *Anche qui prima persona: come >la susseguinte< anche più sotto*.

Nella c. numerata 161 [30] la lezione autografa *sonni d'ubriaco* è corretta con *mc* in *terribili sonni*.

Nella c. numerata 164 [33] la lezione d'autore *loro, con abbondante esatezza. Ecco viene dunque* è corretta prima con *mg* in *Viene dunque* e poi con *mc* in *Arriva dunque*.

Nella c. numerata 169 [38] l'originaria lezione *Giornale* (sottolineato) è corretta con *mg* in *giornale* (in tondo).

Nella c. numerata 170 [39] la primitiva lezione *maggiormente* è corretta con *mc* in *più*. Più in basso si trova inoltre un *più* corretto con *mc* in *tanto e oltre a poesia in oltre poesia*.

Nella c. numerata 170 [39] la lezione autografa *della fisarmonica e, di più vasti e mossi orizzonti, quella dell'organo* è corretta con *mg* in *della fisarmonica e quella dell'organo*.

Nella c. numerata 171 [40] la lezione d'autore *all'altra riva* è corretta con *mc* in *sull'altra riva*.

Nella c. numerata 177 [46] la primitiva lezione *con avidità pari a quella di lui, e le nascondeva* è corretta con *mg* in *con avidità, e le nascondeva*.

Nella c. numerata 179 [48] la lezione d'autore *esercizio di musica, di canto, di not-*

NA e T accolgono a testo l'emendazione di mano aliena.

L'inserzione di mano aliena non trova accoglienza in nessun testimone.

In NA e T: *terribili sonni*. In M: *sonni d'ubriaco*.

In NA e T: *Arriva dunque*. Peraltro nella stessa carta la primitiva lezione *provvento* si trova corretta in NA T M e IL in *provento*. Ma la forma con la geminata è attestata, perciò conserveremo.

NA T e M accolgono a testo l'emendazione di mano aliena.

Le tre emendazioni eseguite da mano aliena con *mc* non trovano accoglienza in nessun testimone.

NA e T accolgono a testo l'emendazione di mano aliena.

L'emendazione eseguita da mano aliena con *mc* non trova accoglienza in nessun testimone.

NA e T accolgono a testo l'emendazione di mano aliena.

NA e T accolgono a testo l'emendazione di mano aliena.

turne melodie è corretta con *mg* in *esercizio di canto e di notturne melodie*.

Nella c. numerata 180 [49] la lezione della Deledda *si erano dileguate* è corretta con *mg* in *erano dileguate*.

NA e T accolgono a testo l'emendazione di mano aliena.

Nella restituzione della c. numerata 180 [49] la primitiva lezione *per colmo di distetta* è resa in NA T M e IL: *per colmo di disdetta*. Conserviamo perché il termine è attestato.

Nella c. numerata 184 [53] *danno* diventa tramite *mg* *dànnu*.

In NA T e M: *dànnu*.

Nella c. numerata 186 [55] la lezione d'autore *altri, che s'intono bene con l'atmosfera del momento, con qualche* è corretta con *mg* in *altri, con qualche*.

NA e T accolgono a testo l'emendazione di mano aliena.

Nella c. numerata 187 [56] la lezione autorale *Santus dormiva ubbriaco* è corretta con *mr* in *Santus dormiva*.

In NA: *Santus dormiva*. In T: *>Santus dormiva<*. In M: *Santus dormiva ubriaco*.

Nella c. numerata 187 [56] *le sorelle riposavano // la* diventa *le sorelle riposavano, // la* con *mr*.

Tutti i testimoni accolgono a testo l'emendazione di mano aliena.

Nella c. numerata 188 la primitiva lezione *avrebbe voluto possederla e portarsela via* è corretta con *mr* in *avrebbe voluto portarsela via*. Qualche riga più avanti la lezione autorale *malvagia forza* è corretta con *mb* in *malvagia potenza*.

NA e T accolgono a testo le emendazioni di mano aliena.

Nella c. numerata 192 la lezione d'autore *Invece dei preti venne* è corretta con *mc* in *Invece che preti venne*.

In NA: *Invece che preti venne*. In T: *Invece del prete venne*.

Nella c. numerata 194 la lezione iniziale *E nella casa* è corretta con *mb* e *mr* in *Nella casa*⁸⁹.

NA e T accolgono a testo l'emendazione di mano aliena.

Nella c. numerata 195 la primitiva lezione *versata entro sporte dobbie, rotonde* è corretta con *mr* in *versata entro sporte rotonde*. Ma nel sardo logudorese il sostantivo

In NA e T leggiamo *versata entro sporte rotonde*, in M *versata entro sporte dubbie, rotonde*, mentre IL mette a testo la lezione originale *dobbie* che in nota però considera

⁸⁹ In NA e T: *Nella casa*.

femminile *dobbia*, nel senso di *cosa grossa*, è attestato: *Dobbia de pessighe* (pesche grosse)⁹⁰. Qui sarà da intendersi come *sporte grosse*. Anche in questo luogo del testo ristabiliremo, dunque, la lezione d'autore.

errata o comunque incomprensibile.

Nella c. numerata 196 la lezione autorale *dell'altro e capo fila* è corretta con *mb* in *dell'altro. Capo fila*.

In NA T e M: *dell'altro. Capo fila*.

Nella c. numerata 198 la lezione autorale *E non si credo* è corretta con *mr* in *Non si creda*.

In NA e T: *Non si creda*.

Nella c. numerata 199 la lezione della Deledda *ma a volte ne dimostrava molto di meno, a volte molto di più* è corretta con *mr* e *mb* in *ma a volte ne dimostrava di meno, a volte di più*.

In NA e T: *ma a volte ne dimostrava di meno, a volte di più*.

Nella c. numerata 201 l'autorale *grinfe* diventa tramite *mb* *grinfie*. Ma *grinfa* nel senso di *artiglio* (toscano *griffa*) è attestato e non solo nelle parlate settentrionali (dal sostrato longobardo *grif*). Perciò, nel dubbio ci asterremo dall'emendare.

L'innovazione di mano aliena trova accoglienza in NA T M e IL.

Nella c. numerata 204 la primitiva lezione *in colori di notte stellata* è corretta con *mb* in *dai colori di notte stellata*. Nella stessa carta *ottocento* diviene *Ottocento*. L'iniziale sarà abbassata come da volontà autorale.

L'innovazione di mano aliena trova accoglienza in NA e T: *dai colori di notte stellata*. In NA T e M: *Ottocento*.

Nella c. numerata 205 la lezione della scrittrice *suonava il coro del Nabucco. E tutto* è corretta con *mbc* e con inchiostro nero – secondo noi con *p*³ (Baldini) in ricalco seriore – in *suonava il coro del Nabucco* “*Va pensiero su l'ali dorate*” ... *E tutto*. Più avanti la prima lezione *trasportata in un fantastico mondo di fiaba. E fu* è corretta in *trasportata in un mondo fantastico. Fu*.

In NA e T: *suonava il coro del Nabucco* «*Va pensiero su l'ali dorate*» ... *E tutto*. In NA e T: *trasportata in un mondo fantastico. Fu*. Peraltro NA e T nell'andare a capo non lasciano lo spazio.

Nella c. numerata 206 *ecc. ecc.* diventa *eccetera* e *il biondo gigante*: diventa *il biondo gigante?*.

In NA e T: *eccetera*. In NA T e M: *il biondo gigante?*.

⁹⁰ Cfr. Casu, *Vocabolario*... cit., p. 446.

Nella c. numerata 213 la lezione d'autore *delle carniere dei cacciatori, e suonava con violenza* è corretta con matita a pastello prima rosso e poi blu in *dei carnieri dei cacciatori, e picchiava con violenza*.

In NA e T: *dei carnieri dei cacciatori, e picchiava con violenza*.

Nella c. numerata 216 le lezioni autoriali *si offrì ad accompagnare la madre e non volevano sentirne di un luogo* sono corrette con *mb* rispettivamente in *si offrì di accompagnare la madre e non volevano neanche sentirne parlare di un luogo*.

Nel primo caso eccezionalmente – trattandosi di emendazione eseguita con *mb* – l'innovazione non trova conferma in nessun testimone. Nel secondo caso in NA: *non volevano neanche sentirne parlare di un luogo*. In T: *non volevano neanche sentir parlare di un luogo*.

Nella c. numerata 217 la lezione autorale *ombrellle d'argento filigranato. E il pino* è emendata con *mb* in *ombrella d'argento filigranato. Il pino*.

In NA e T: *ombrella d'argento filigranato. Il pino*.

Nella c. numerata 218 la primitiva lezione *spaventa passerì* diventa *spaventapasseri*. In quella numerata 220 prima *a lavorare. Toglierano* e poi *la cameretta del colono* sono rispettivamente emendate tramite *mb* in *a lavorare, a togliere e della cameretta del colono*.

In NA T e M: *spaventapasseri*. In NA e T: *a lavorare, a togliere e della cameretta del colono*.

Nella c. numerata 223 la lezione d'autore *ma nel vederla si alzava* è secondo noi corretta con *mg* in *nel vederla si alzava*.

In NA e T: *nel vederla si alzava*.

Nella c. numerata numerata 241 ci pare di leggere quanto segue: *il pino pareva potesse combattere così con l'uragano*. L'avverbio sarebbe, in questo caso, in correlazione col *come* che segue, ossia: *il pino pareva potesse combattere così con l'uragano come un eroe inferocito contro un intero esercito*. I lettori e curatori postumi hanno invece inteso la lezione come una svista autorale (con invece di *così*): *il pino pareva potesse combattere con con l'uragano*. Nel dubbio a testo restituiamo l'avverbio con segno grafico congetturale (<*così*>).

Nella restituzione della c. numerata 228 la lezione d'autore *proverbi* è resa in NA T M e IL *proverbi*.

In NA T M e IL: *il pino pareva potesse combattere con l'uragano come un eroe inferocito contro un intero esercito*.

Nella restituzione della c. numerata 243 la lezione d'autore *centinai di uccelli* è resa in NA T M e IL *centinaia di uccelli*. Conserviamo la lezione originaria perché è attestata.

- Nella c. numerata 254 la lezione d'autore *Come una nana* è sottolineata da mano superiore con *mr*.
- Nella c. numerata 255 la primitiva lezione *il grembiale era ricamato a vivi colori, sulle punte davanti del corsetto, simili a due [...] di un bocciuolo di rosa verdeggiano due foglie di palma* è corretta con *mr* in *il grembiale era ricamato a vivi colori, sulle punte davanti del corsetto verdeggiano due foglie di palma*.
- Nella carta numerata 256 l'originaria lezione *alla sera egli si riposava* diventa tramite *mb* *alla sera si riposava*.
- Nella carta numerata 259 la primitiva lezione *sempre la // triste ragione dei fratelli, dei quali non c'era da fidarsi né da onorarsi* è corretta con *mb* in *sempre per la // triste ragione dei fratelli, dei quali non c'era da fidarsi né da onorarsi*.
- Nella c. numerata 265 la primitiva lezione *come un cane alla ricerca della selvaggina* è corretta con *p²* in *come un cane alla caccia della selvaggina*.
- Nella c. numerata 269 *cappuccetto rosso* diventa tramite *mr* *Cappuccetto rosso*. Nella messa a testo riproporremo la forma con le iniziali abbassate.
- Nella restituzione della c. numerata 246 la lezione d'autore *Ippolito* è resa in NA T M e IL *Ippolito*. Conserviamo la primitiva lezione perché, pur coesistendo con la seconda, conosce nel testo un'altra occorrenza.
- L'emendazione di mano aliena è accolta da NA e T.
- In NA e T: *il grembiale era ricamato a vivi colori, sulle punte davanti del corsetto verdeggiano due foglie di palma*. In M: *il grembiale era ricamato a vivi colori, sulle punte davanti del corsetto, simili a due [sepali] di un bocciuolo di rosa verdeggiano*. In IL: *il grembiale era ricamato a vivi colori, sulle punte davanti del corsetto, simili a due sepali di un bocciuolo di rosa verdeggiano*.
- In NA e T: *alla sera si riposava*.
- In NA: *sempre per la triste ragione dei fratelli, dei quali non c'era da fidarsi né da onorarsi*. In T: *sempre per la triste ragione dei fratelli*. In M: *sempre [per] la triste ragione dei fratelli, dei quali non c'era da fidarsi né da onorarsi*. In IL: *sempre per la triste ragione dei fratelli, dei quali non c'era da fidarsi né da onorarsi*.
- L'emendazione di mano aliena trova accoglienza in NA T e IL.
- Nella restituzione della c. numerata 266 la lezione d'autore *affacciava* è resa in NA T M e IL *affacciava*.
- L'emendazione trova parziale conferma in NA T M e IL: *Cappuccetto Rosso*.

Peraltro nella c. numerata 94 la lezione d'autore *porte* è corretta con *mr* in *porci*. In questo caso, come già NA T M e IL, condivideremo e accoglieremo a testo l'emendazione congetturale. Inoltre, la lezione contenuta nella carta

numerata 276-277 fu restituita, come in altre parti già scritto, dal figlio Sardus tramite copiatura con inchiostro nero, prima di essere consegnata (verosimilmente dietro compenso) qualche settimana dopo la morte della madre al settimanale «Quadrivio» in prospettiva dell'articolo in ricordo e per una sua riproduzione fotografica. Infatti, nella c. numerata 276-277, *in cauda*, vergata dalla mano di Baldini con inchiostro nero (p^3) si legge: «*V. riproduz. autografa ult^a cartella in «Quadrivio» 30 agosto 1936, Roma* || *rimasto in tipografia ad Alfredo Mezio*». Le carte originali sono andate perdute. Per la restituzione delle parole mancanti dell'ultima carta in buona parte ci soccorrerà la già menzionata riproduzione *facsimilare* pubblicata dal settimanale uscito nell'agosto del 1936. Dopo la nostra opera di restauro risulterà che da *paurosa con cui aveva guardato a nasconde le unghie inesorabili* è imputabile a intervento allotrio; invece da *Mise le rose in uno dei vasi del salotto a per un misterioso grande personaggio* sarà di mano autorale.

Gli altri interventi riguarderanno l'emendazione di sviste, forme erranee dovute alla distrazione e/o realizzate *currenti calamo*. Sbagli da noi considerati, pur *cum dubio*, non frutto di «volontà errante» ma semmai di «assenza di volontà» dell'autore. Si emenderà, dunque e in altri termini, quando avremo pensato che la scrittrice (per sua distrazione, o negligenza, o per accidente fisico o condizione situazionale, oppure per cause comunque indipendenti dalla sua volontà) non avrebbe voluto scrivere quello che ha scritto. In questo caso, dunque, la lezione sarà considerata emendabile:

sostenuta] sospenuta; costituiscano] costituascano; seminare] semenire; ma] ma ma; due piccole ali] due piccoli ali; dell'altra mano] dell'altro mano; allineò] allienò; Era il sogno vivo] Era il sogno viva; cambi in buon umore] cambi in buon buon umore; solitudine] solitine; un branco di porci] un branco di porte; collocato] collacato; d'individui] d'individue; alla seconda elementare] alle seconda elementare; decisi a tutto] decisi a tutti; alla sua camera fu data aria, come a quella] alla sua camera fu data aria, come a quello; piedi scalzi terrosi] piedi scalzi terrori; le cose e gli oggetti più disparati] le cose e gli oggetti più disparate; carico di masserizie e provviste] carico di masserizie e provvisto; di quelli che non possono] di quello che non possono; pastori porcari, che avevano finito] pastori porcari, che aveva finito; quella nonnina che partecipava della natura] quella nonnina che partecipata della natura; che passi qualcuno o qualcuno si affacci] che passi qualcuno o qualcuno si affaccia; la caccia ai gatti, dei quali si nutriva] la caccia ai gatti, dei quasi si nutriva; che la musica fosse migliore] che la musica fosse migliori; sul piccolo dorso piatto [...] era disegnato in nero un viso] il piccolo dorso piatto [...] era disegnata in nero un viso; primitiva] primivita; crisantemi] cristantemi; brigantesche] brigantasche; sarebbe stata poi utile] sarebbe stato poi utile; uno di questi buoni] una di questi buoni; costituiscono] costituascano; una grande bara] un grande bara; E non si creda] E non si credo; tutto il vicinato] tutta il vicinato; combattere] bombattere; mi dà pensiero] mi da pensiero; rimettetevi] rimettevi; più serio degli altri] più serio dagli altri; vita rude] vite rude; osservandone] osserandone; precipizio] precipizia; il canestro] il canestra⁹¹, signora Francesca]

⁹¹ Per quanto il termine *canestra* sia attestato, qui ci pare evidente la svista sulla concordanza.

signor Francesca; udivano] udiavalno!; settimana] settimano; sacco di lana] sacco di lano; intendeva] intenteva; guidarsi da sola] guidarsi da solo; docilmente] dolilmente; vibrava] vivrava; l'unica medicina che potesse guarirlo] l'unica malattia che potesse guarirlo; coinvolta] coivolta; di un fascio] di un un fascio.

Quando sarà possibile si interverrà con lezioni congetturali di restauro per colmare la lacune in luogo di falle diegetiche e/o discorsive. Nella c. numerata 177 [46], ad esempio, il testo proprio in corrispondenza della fine dello specchio di scrittura, al cambio carta (accidente questo che accade più volte), presenta una evidente falla discorsiva: *si permetteva di eseguire // le finestre di casa*. La lacuna è colmata da mano altra, con matita a pastello color grafite, in *si permetteva di eseguire |sotto| le finestre di casa*⁹². In questo luogo del testo condivideremo il restauro congetturale confortati e supportati dal contesto linguistico e dall'*usus scribendi*. Infatti più avanti si legge: *la voce appassionata che rompeva il silenzio notturno coi suoi richiami d'amore, era diretta: poiché l'amatore, per lo più ostacolato nelle sue aspirazioni amorose, per crearsi una specie di impunità non si fermava, con la sua compagna, solo sotto le finestre dell'amata*. Oppure nella c. numerata 215 a un certo punto si legge: *che di ritorno portava casa i prodotti dell'orto*. Emenderemo in: *che di ritorno portava [a] casa i prodotti dell'orto*. Si regolarizzerà, inoltre, l'accento sui monosillabi per differenziare gli omografi al fine di renderne immediato il riconoscimento della funzione o del significato. Si agirà in tal senso, pur nella consapevolezza del fatto che nella lingua italiana la codificazione di questi accenti non è stata sempre coerente, ma spesso si è rifatta a ragioni d'ordine storico e di uso prevalente. Pertanto gli interventi riguarderanno la regolarizzazione della forma dell'avverbio usato nelle risposte affermative (*si* → *sì*); la regolarizzazione della forma della terza persona singolare dell'indicativo presente della voce del verbo *dare*, per distinguere dall'omografo della preposizione semplice (*da* → *dà*), la regolarizzazione del pronome personale riflessivo (*tra se* → *tra sé*); la regolarizzazione dell'accentazione per essere ricondotta alla moderna distinzione tra grave e acuta (*né, perché, poiché*) oppure là dove per evidente distrazione è assente (*sentira* → *sentirà*; *bonta* → *bontà*; *gia* → *già*; *ne* → *né*; *comincio* → *cominciò*; *tratto* → *trattò*). In modo analogo ci comporteremo con l'apostrofo per elisione soprattutto con gli articoli indeterminativi⁹³.

Perciò regolarizziamo e uniformiamo con le altre forme corrette del testo: «*Saliano gli uni coi/bigonci pieni, l'altre scendean con/ruota la canestra*» (Giovanni Pascoli, *La vendemmia*, in *Nuovi poemetti*, 1909, vv. 76-78, *LIZ* 2010).

⁹² In NA T e IL: *si permetteva di eseguire sotto le finestre di casa*. In M: *si permetteva di eseguire [sotto] le finestre di casa*.

⁹³ La scelta editoriale è qui molto delicata: ortopedizzare sarebbe discutibile, non ortopedizzare però creerebbe difficoltà al lettore.

Inoltre gli interventi riguarderanno la regolarizzazione secondo gli usi moderni dei segni diacritici e dei sintagmi di legamento: la virgola o il punto e virgola, qualora collocati prima della parentesi, saranno posposti ad esse; il punto fermo sarà riportato dopo le virgolette di chiusura; i puntini sospensivi saranno uniformati a tre; per le citazioni al centro di pagina, saranno espunte le virgolette; nel discorso diretto si regolarizzerà l'uso, discontinuo in A, del trattino dopo i due punti e sarà immesso per segnare la fine della battuta dialogica, quando questa non coincide con l'andare accapo, mentre si preferirà evitarlo (e con esso la doppia marcatura) quando, per converso, coincide con l'andare a capo; le citazioni di pensiero, visto l'uso discontinuo e alternato delle virgolette e del trattino (quando non si è neanche riscontrata la totale assenza di sintagmi di legamento), per distinguerle dagli atti locutori, saranno limitate dai caporali (« »). L'editore critico interverrà per modificare l'interpunzione e i sintagmi di legamento, laddove per distrazione il suo uso è apparso chiaramente arbitrario e laddove creava difficoltà di lettura (*ma anch'essa interessante e viva: Solo un breve marciapiede corre → ma anch'essa interessante e viva. Solo un breve marciapiede corre; finestra, (le finestre erano tutte senza persiane) → finestra (le finestre erano tutte senza persiane); vicini di casa, come → vicini di casa come; credere che la musica fosse migliore, per conto suo non conosceva una nota → credere che la musica fosse migliore; per conto suo non conosceva una nota; Andrea lo stesso padrone del frantoio, → Andrea, lo stesso padrone del frantoio,; i misteri del cuore umano → i misteri del cuore umano»; continuavano Però → continuavano. Però; verze /zucche/ e insalate → verze, zucche e insalate; la chiamava «piccola grande amica» parve → la chiamava «piccola grande amica». Parve; a casa Egli → a casa. Egli; "Rami caduti" offriva → "Rami caduti", offriva), per rendere estensivo, dopo il punto, l'uso della maiuscola anche là dove, distrattamente più che arbitrariamente, si trova l'iniziale minuscola (*aspettò la Serva finisse → aspettò la serva finisse; d'acquamarina. una → d'acquamarina. Una*), per rendere in corsivo i sottolineati e i termini in lingua sarda e latina, per rendere a testo con la doppia barra obliqua (//) il cambio di carta del manoscritto, per sostituire le virgolette alte (" ") con quelle caporali (« »).*

DINO MANCA

SIGLE⁹⁴

- A: manoscritto
 NA: Grazia Deledda, *Cosima, quasi Grazia* [*Cosima* dal terzo al quinto capitolo e dal sesto all'ottavo], «Nuova Antologia», Serie VIII, Roma (16 settembre - 16 ottobre 1936-XIV)
 T: Grazia Deledda, *Cosima*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1937a [prima edizione]; 1937b [seconda edizione riveduta]
 M: Grazia Deledda *Cosima*, in *Opere scelte*, a c. di Eurialo De Michelis, Milano, Mondadori, 1964, pp. 855-984
 IL: Grazia Deledda, *Cosima*, a c. di Giovanna Cerina, Nuoro, Ilisso, 2005
- pa*: penna a inchiostro nero di prima tonalità, di mano autorale
p²: penna a inchiostro nero di seconda tonalità, di mano aliena
p³: penna a inchiostro nero di terza tonalità, di mano aliena
mb: matita a pastello blu, di mano aliena
mr: matita a pastello rosso, di mano aliena
mc: matita a pastello color ciclamino, di mano aliena
mbc: matita a pastello blu cobalto, di mano aliena
mg: matita a pastello color grafite, di mano aliena
mn: matita a pastello nero, di mano aliena
 S: lettere autografe di Sardus Madesani

⁹⁴ Si riuniscono qui per praticità di consultazione le sigle in uso nell'articolo.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- Baldini-Moretti 1997 – Antonio Baldini, Marino Moretti, *Carteggio*, a c. di Enzo Colombo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura
- Bertini Malgarini-Caria 2010 – Patrizia Bertini Malgarini, Marzia Caria, «*Scriverò sempre male*» – Grazia Deledda tra scrittura privata e prosa letteraria, in *Deledda e la solitudine*, pp. 31-51
- Bocelli 1936 – Arnaldo Bocelli, *Scrittori d'oggi*, «Nuova Antologia», 72, fasc. 1569, (1° agosto 1937), pp. 344-47
- Cavallini 2010 – Giorgio Cavallini, *Appunti su uno stilema di Grazia Deledda*, in *Deledda e la solitudine*, pp. 93-112
- Cerina 2005 – Giovanna Cerina, *Prefazione* a Grazia Deledda, *Cosima*, Nuoro, Ilisso, pp. 7-25
- Ciusa Romagna 1951 – Mario Ciusa Romagna, *La casa di Grazia*, «Ichnusa», III, 1-2, pp. 8-10
- Crotti-Magni-Venturini – Evi Crotti, Alberto Magni, Oscar Venturini, *La perizia in tribunale. Manuale di consulenza grafotecnica*, Milano, Franco Angeli, 2015
- De Amicis 1905 – Edmondo De Amicis, *L'idioma gentile*, Milano, Treves
- De Felice 1992 – Emidio De Felice, *Appunti sulla lingua di Elias Portolu*, in *Deledda nella cultura contemporanea*, pp. 143-50 [già in «Problemi. Periodico Quadrimestrale di Cultura», LXXIX (1987 maggio/agosto), pp. 158-66]
- Deledda, *Amore lontano* – Grazia Deledda, *Amore lontano. Lettere al gigante biondo (1891-1909)*, a c. di Anna Folli, Milano, Feltrinelli, 2010
- Deledda 1946 – Grazia Deledda, *Sardegna mia*, «Il Convegno», 7-8 (1946 luglio-agosto), pp. 19-25
- Deledda 1947 – Grazia Deledda, *Cosima*, Milano, Mondadori, [con otto illustrazioni di Aligi Sassu]
- Deledda 1950 – Grazia Deledda, *Cosima*, in G. D., *Romanzi e novelle*, a c. di Emilio Cecchi, Milano, Mondadori, 1941-1969, III, pp. 923-1044
- Deledda 1971 [1994⁷] – Grazia Deledda, *Cosima*, in G. D., *Romanzi e novelle*, a c. di Natalino Sapegno, Milano, Mondadori, . pp. 691-820
- Deledda 1972 – *Bibliografia degli scritti di Grazia Deledda*, a c. di Carmen Scano, Milano, Edizioni Virgilio
- Deledda 1981 [1990²] – Grazia Deledda, *Cosima*, a c. di Vittorio Spinazzola, Milano, Mondadori
- Deledda 1996 – Grazia Deledda, *Ferro e fuoco*, in G. D., *Novelle*, a c. di Giovanna Cerina, Nuoro, Ilisso, pp. 157-58
- Deledda 2005 – Grazia Deledda, *Cosima*, a c. di Giovanna Cerina, Nuoro, Ilisso
- Deledda e la solitudine* – Grazia Deledda e la solitudine del segreto. Atti del convegno nazionale di studi. (Sassari, 10-12 ottobre 2007), a c. di Marco Manotta e Aldo Maria Morace, Nuoro, Edizioni I.S.R.E., 2010
- Deledda nella cultura contemporanea* – Grazia Deledda nella cultura contemporanea. Atti del seminario di studi *Grazia Deledda e la cultura sarda fra '800 e '900*, (Nuoro 25-26-27 settembre 1986), a c. di Ugo Collu, Cagliari, STEF, 1992
- De Michelis 1964 – Eurialo De Michelis, *Introduzione* a Deledda 1964, pp. 11-39
- Fadda 2014 – Maria Rita Fadda, *Grazia Deledda. Profilo linguistico della prima narrativa (1890-1903)*, Roma, ItaliAteneo
- Fois 2005 – Marcello Fois, *Prefazione* a G. D., *L'edera*, Nuoro, Ilisso, pp. 4-20
- Folli 2010 – Anna Folli, *Quasi Grazia*, in Deledda, *Amore lontano*, pp. 13-51
- Frattoni 1975 – Alberto Frattini, *Tecnica dell'aggettivazione cromatica in alcune novelle di Grazia Deledda*, in *Atti del Convegno nazionale di studi deleddiani*, (Nuoro, 30 settembre 1972), Cagliari, Fossataro, pp. 319-32
- Herczeg 1976 – Giulio Herczeg, *La struttura della frase di Grazia Deledda*, in *Italia linguistica nuova e antica. Studi linguistici in memoria di Oronzo Parlangeli*, a c. di Vit-

- tore Pisani e Ciro Santoro, Galatina (Lecce), Congedo, pp. 19-55 [già in «Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae», XXIII (1973), pp. 201-26]
- Lavinio 1991 – Cristina Lavinio, *Scelte linguistiche e stile in Grazia Deledda*, in *Narrare un'isola. Lingua e stile di scrittori sardi*, Roma, Bulzoni, pp. 91-100
- Lavinio 1992 – Cristina Lavinio, *Primi appunti per una revisione critica dei giudizi sulla lingua di Grazia Deledda*, in *Deledda nella cultura contemporanea*, pp. 69-82
- LIZ – *Letteratura italiana Zanichelli. DVD-ROM per la ricerca in testi, biografie, trame e concordanze della Letteratura italiana*, a c. di Pasquale Stoppelli, Bologna, Zanichelli, 2010
- Loi Corvetto 1983 – Ines Loi Corvetto, *L'italiano regionale della Sardegna*, Bologna, Zanichelli
- Madesani 1933 – Sardus Madesani, *Il perfidissimo Chinele*, «Nuova Antologia», s. VII, 368, pp. 73-81
- Madesani 1934 – Sardus Madesani, *Notte d'estate del Cireneo*, Milano-Como, «Quaderni di poesia» di Emo Cavalleri (Collana Romantica di Mario Gastaldi)
- Madesani 1934b – Sardus Madesani, *La gazza*, Milano-Como, «Quaderni di poesia» di Emo Cavalleri, (Collana Romantica di Mario Gastaldi)
- Manca 1995 – Dino Manca, *Il tempo e la memoria nell'ultimo romanzo di Giulio Angioni*, «La Grotta della vipera», XXI, pp. 64-67
- Manca 2005 – Dino Manca, *Introduzione e Nota al testo* a Grazia Deledda, *Il ritorno del figlio*, ed. critica a c. di D. M., Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi, Cagliari, Cuec, pp. IX-CXXXIV
- Manca 2010 – Dino Manca, *Introduzione e Nota al testo* a Grazia Deledda, *L'edera*, ed. critica a cura di D. M., Centro di Studi Filologici Sardi, Cagliari, Cuec, pp. IX-CLX
- Manca 2010b – Dino Manca, *Introduzione e Nota al testo* a Pompeo Calvia, *Quiteria*, ed. critica a c. di D. M., Centro di Studi Filologici Sardi, Cagliari, Cuec, pp. IX-CXVIII
- Manca 2011 – Dino Manca, *Introduzione e Nota al testo* a Giuseppe Dessi, *Le carte di Michele Boschino*, ed. critica a c. di D. M., Centro di Studi Filologici Sardi, Cagliari, Cuec, pp. XI-LXXXVII
- Manca 2015 – Dino Manca, *Sebastiano Satta e il conflitto dei codici – poeti e scrittori sardi tra due lingue*, in *Sebastiano Satta. Un canto di risarcimento*. Atti del convegno nazionale di studi nel centenario della morte di S. S. (1914-2014), (Nuoro, 5-6 dicembre 2014), a c. di Ugo Collu, Nuoro, Imago, pp. 227-72
- Manca 2015b – Dino Manca, *Deledda tra due lingue. Genesi ed evoluzione di un romanzo*, «StEFI. Studi di erudizione e di filologia italiana», IV, Roma, Edizioni Spolia, pp. 167-231
- Massa 1909 – Silvio Massa, *La lingua italiana in Sardegna*, Napoli, Tip. Morano
- Maxia 1996-97 – Sandro Maxia, *L'Officina di Grazia Deledda. Viaggio attraverso le quattro redazioni de La via del male*, in *Studi in memoria di Giancarlo Sorgia*, «Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari», n.s. XV, LII, pp. 281-94
- Mortara Garavelli 1992 – Bice Mortara Garavelli, *La lingua di Grazia Deledda*, in *Deledda nella cultura contemporanea*, pp. 115-32 [già in «Strumenti critici», VI, 1 (1991), pp. 145-63]
- Pirotti 1991 – Umberto Pirotti, *Per «L'edera» di Grazia Deledda*, «Italianistica», XX, pp. 31-54
- Pittau 1974 – Massimo Pittau, *La questione della lingua in Grazia Deledda*, in *Atti del Convegno nazionale di studi deleddiani cit.*, pp. 155-74
- Satta 1979 – Salvatore Satta, *Il giorno del giudizio*, Milano, Adelphi, pp. 234-35
- Serianni 1986 – Luca Serianni, *Le varianti fonomorfologiche dei «Promessi sposi» 1840 nel quadro dell'italiano ottocentesco*, «SLI», XII, pp. 1-63
- Serianni 1989 [1991²] – Luca Serianni, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, Torino, Utet
- S. M. 1936 – S. M., *Grazia Deledda davanti alla morte*, «Quadrivio», IV, 44 (30 agosto 1936-XIV), pp. 1-2

- Tanda 1984 – Nicola Tanda, *Dessi e il problema dei codici*, in *Letterature e lingue in Sardegna*, Sassari, Edes, pp. 111-130
- Tanda 1992 – Nicola Tanda *Dal mito dell'isola all'isola del mito* [*La Deledda tra due sistemi letterari*, pp. 9-40; *Da Grazia a Cosima – dal mito dell'isola all'isola del mito*, pp. 41-70], Roma, Bulzoni
- Zambon-Renai 1992 – Patrizia Zambon, Pier Luigi Renai, *La collaborazione di Grazia Deledda al «Corriere della Sera» e le varianti delle novelle dall'edizione in quotidiano all'edizione in volume*, in *Deledda nella cultura contemporanea*, pp. 225-66

SCHEDÉ

AI MARGINI DELL'EGIDIO VOLGARE:
LE POSTILLE DI VINCENZIO BORGHINI
SUL MS. ROMA, BIBLIOTECA ANGELICA 2303*

1. *Roma, Biblioteca Angelica 2303*

Il ms. 2303 della Biblioteca Angelica di Roma (d'ora in avanti «A») è un codice composito appartenuto a Pietro Fanfani che contiene testi e frammenti risalenti a un lungo arco temporale, dal XIV al XIX secolo¹. La sezione più antica è costituita da otto fogli pergamenei provenienti da un ms. smembrato (e verosimilmente perduto) del *Livro del governmento dei re e dei principi* (*De regimine principum* di Egidio Romano, volgarizzamento senese): secondo la ricostruzione proposta nell'edizione critica a cura di chi scrive (alla quale si rimanda per i dettagli), i bifoli, erroneamente riassemblati in età moderna, costituirebbero la parte superstite di quattro quaderni, testimoni dei capitoli finali del Libro I, Parte I^a e del Libro I, Parte II^a (fino al cap. 28) del *Governo*².

Il frammento egidiano contenuto in A merita attenzione per almeno due motivi, di ordine diverso: anzitutto, il testo di cui è latore lo dimostra stretto parente del codice più antico e autorevole dell'Egidio senese, il ms. Fi BNC II.IV.129 (datato 1288)³; inoltre, ed è ciò che in questa sede prenderemo in esame, i fogli sono percorsi da numerose annotazioni di varie epoche, tra le quali si distingue, per quantità e qualità degli interventi, la mano cinquecentesca che nell'edizione del *Governo* è siglata «m_b»⁴. Si è ora in grado di affermare che tale mano è con tutta probabilità quella di Vincenzio Bor-

* Nell'ambito di una comune elaborazione, a Giulio Vaccaro si devono il riconoscimento della mano di Borghini e la stesura del secondo paragrafo; a Fiammetta Papi il primo e il terzo paragrafo. Desideriamo ringraziare Claudio Ciociola per la lettura dell'articolo.

¹ Per la descrizione esterna e interna del ms. vd. Fiammetta Papi, *Il Libro del governmento dei re e dei principi secondo il codice BNCF II.IV.129*, vol. I. *Introduzione e testo critico*, Pisa, ETS («Biblioteca dei volgarizzamenti», Testi 3.1), 2016, pp. 71-84. La biblioteca privata di Pietro Fanfani fu acquistata dalla Biblioteca Angelica nel 1890, quando era direttore Ettore Novelli (1821-1900): i codici «oggi sono collocati con numerazione quasi progressiva da Ang. lat. 1975 a Ang. lat. 2028 e da Ang. 2030 a Ang. lat. 2118, e infine Ang. lat. 2302 e Ang. lat. 2303» (Elisabetta Sciarra, *Breve storia del fondo manoscritto della Biblioteca Angelica*, «La bibliofilia», CXI (2009), pp. 251-81: 278).

² Cfr. Papi, *Il Libro...* cit., pp. 75-77 e figg. 1-2.

³ Per la dimostrazione cfr. Papi, *Il Libro...* cit., Appendice seconda, pp. 205-8 e Tabelle 11-12.

⁴ Tutte le annotazioni sono registrate e descritte in Papi, *Il Libro...* cit., pp. 78-83 (Tabella B): gli interventi di Borghini sono qui riproposti nel § 3.

ghini, il quale si servì di A per la compilazione di uno dei due *Vocabolistar* di cui si avevano frammentarie notizie fino al recente recupero di Giulia Stanchina e Giulio Vaccaro, che ne stanno curando l'edizione critica (v. § 2)⁵.

L'assegnazione a Borghini delle postille aggiunge una tessera importante alla storia della fortuna dell'Egidio volgare: oltre alle riprese letterarie (precoce quella dantesca) e figurative tre-quattrocentesche⁶ si devono infatti ricordare gli interessi filologico-linguistici rivolti al volgarizzamento nei secoli successivi: per citare i casi più notevoli, tra i possessori di codici del *Governo* vi furono Bernardo e Pietro Bembo (ms. CV BAV Barb. lat. 4094)⁷, e, tra le generazioni successive, Piero del Nero (ms. Fi BNC Pal. 574)⁸, cui per l'appunto si aggiunge ora, di poco più anziano di Piero, Vincenzo Borghini⁹.

Peraltro, a maggior ragione vale la pena richiamare l'attenzione su tali possessori se si pensa che il volgarizzamento non entrò tra i citati del *Vocabolario della Crusca* fino alla Quinta Impressione¹⁰, verosimilmente a causa dei caratteri «forestieri» del testo¹¹. Dell'interesse linguistico dell'Egidio vol-

⁵ Cfr. Giulia Stanchina-Giulio Vaccaro, *Preparando il Vocabolario della Crusca. Primi appunti sui testi antichi negli spogli di Vincenzo Borghini e Lionardo Salviati*. Atti del convegno *La Crusca e i testi. Filologia, lessicografia e collezionismo librario intorno al "Vocabolario" del 1612* (Ferrara, 26-28 ottobre 2015), a cura di Gino Belloni e Paolo Trovato, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2017, pp. 167-298.

⁶ Cfr. Papi, *Il Libro...* cit., pp. 17-25.

⁷ Il ms. è siglato «Va» in Papi, *Il Libro...* cit. (per la descrizione e la bibliografia *ibidem*, pp. 68-71).

⁸ Il ms. è siglato «Nb» in Papi, *Il Libro...* cit. (per la descrizione e la bibliografia *ibidem*, pp. 61-63). Sui codici di Piero del Nero cfr. Liliana Gregori, *Piero Del Nero tra bibliofilia e filologia*, «Aevum», LXII (1988), pp. 316-61 e *Ead.*, *I codici di Piero Del Nero negli spogli lessicali della Crusca*, «Aevum», LXIV (1990), pp. 375-85.

⁹ Piero Del Nero fu incaricato (per legato testamentario) di provvedere insieme a Francesco Bonciani, Alessandro Rinuccini, Baccio Valori e Zanobi Carnesecchi alla pubblicazione postuma degli scritti di Borghini (cfr. Anna Sickers, *Prima della Crusca: il lavoro paziente dell'Accademia degli Alterati*, in *La Crusca e i testi...* cit. e Gino Belloni, *Vincenzo Borghini dall'erudizione alla filologia. Una raccolta di testi*, Pescara, Libreria dell'Università Editrice, 1998, p. xxxiii).

¹⁰ Cfr. la Tavola delle abbreviature nel *Vocabolario degli Accademici della Crusca. Quinta impressione*, Firenze, 1863, p. 33 (*Colonn. E. Gov. Princ. volg.*): «Volgarizzamento del trattato del Governo de' Principi, di *Egidio Colonna*. – Testo a penna membranaceo, esistente nella Magliabechiana, segnato di n. 129 al palchetto iv; e testo Riccardiano, col n. 2287. Agli esempj tratti dal secondo s'aggiunge l'iniziale R»; vd. anche la *Tavola* nell'edizione provvisoria (1843), p. 59 e nota 80 (cfr. Papi, *Il Libro...* cit., p. 56 e n. 20). Nel 1863 era già uscita l'edizione (inaffidabile) dell'Egidio volgare curata da Francesco Corazzini (Firenze, Le Monnier, 1858), sulla quale vd. Papi, *Il Libro...* cit., p. 96. L'esemplare di tale edizione nel Fondo Citati dell'Accademia della Crusca (CIT.D.9.14) contiene alcune note di mani diverse sulle carte di guardia: in particolare, una nota a lapis depennata «Cit.» e, a penna, l'indicazione dei due mss. sui quali è condotta l'edizione («Magliab. Palat. II.IV.129 [2.4.129]. Classe XXX» e «Riccard. 2287 R»); l'abbreviazione «Colonn. E. Gov. Princ. Volg.», e soprattutto, in matita blu, «Non si cita». La stessa mano che ricopia le segnature dei mss. trascrive però a penna «È stata citata questa ed. alla voce Contendere § XIV»; così infatti nella Quinta Crusca, *s.v.* contendere: «*E figuratam. – Colonn. E. Gov. Princ. volg.* 103: Questi movimenti [dell'animo] si contendono con alcuno degli altri movimenti detti d'innanzi» (peraltro, il passo è frutto di un probabile errore di traduzione: vd. Papi, *Il Libro...* cit., p. 364, nota a I III IX 3).

¹¹ Sul recto della guardia membranacea anteriore del codice Palatino si legge la seguente nota di

gare si dimostrarono tuttavia consapevoli non solo Pietro Bembo, che postillò estensivamente il ms. barberiniano glossando sui margini molti lessemi del volgarizzamento¹², ma anche, sotto il profilo più strettamente lessicale, Vincenzo Borghini, che, come detto, incluse il *Governo* secondo il ms. A tra le allegazioni di uno dei suoi *Vocabolistari*.

2. Il Vocabolario di Borghini (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.X.72)

Il manoscritto Fi BNC II.X.72, parzialmente autografo del Borghini (ma la cui stesura è interamente a lui riconducibile), contiene uno dei due *Vocabolistari* compilati tra gli anni Sessanta e i primi anni Settanta dal Priore degli Innocenti oggi noti¹³. Il repertorio è introdotto da un elenco di «Libri et autori onde son prese le voci di questo quaderno che sono in buona parte volgarizzatori di altri autori ma nel buono secolo quando tutti parlavano con buone et pure voci nostre et che si usavano in quel secolo che fu inanzi l'anno MCCCC». In questo elenco non sono tuttavia incluse tutte le opere effettivamente oggetto di spoglio, alcune delle quali sono – tuttavia – facilmente identificabili dalle sigle loro attribuite (*Ser.* per il *Serapione* volgarizzato toscano; *Alb.* per l'Albertano volgarizzato, ecc.): in quest'ultima categoria rientra anche il *Libro del governo dei re e dei principi*, abbreviato con la sigla *De Reg.* Il riconoscimento della mano del Borghini nel manoscritto angelicano tanto nelle postille quanto in una prima serie di evidenziazioni lessicali¹⁴ (tipicamente le parole vengono evidenziate per mezzo di una linea soprascritta e richiamate in margine da un segno in forma di croce; le pericopi testuali estratte sono racchiuse entro parentesi tonde) consente di indicare nel qua-

Piero del Nero: «1581 Q(ue)° l° è di Piero di Simone del Nero donatomi da Gianozo di m. Pierfilippo l Pandolfinj è assai antico non però antichiss° ma q'lo ch(e) è da l avvertire si è ch(e) no(n) so se tutte le voci sono sicure (e) ciò p(er)och(e) l mi pare ò scritto o più tosto volgarizato da forestiero, ma pur toscano, ò sanese o altro; del che mi dà l sospetto non tanto alcune voce scritte diversam(en)te dà l gli altri antichi, come bontia, ontia, fa(n)no da l lodare, s'advengono, invece di siconve(n)gono et l stanno bene; ma molto più mi dà cagione di l sospettare li articoli talhora male usati errolre proprio et inevitabile de forestierj» (cfr. Papi, *Il Libro...* cit., p. 62).

¹² Cfr. Matteo Motolese, *I volgarizzamenti e il progetto* Autografi dei letterati italiani, «Filologia e critica», XXXIX (2014), pp. 125-36; 134.

¹³ Cfr. Stanchina-Vaccaro, *Preparando il Vocabolario...* cit. Un altro vocabolario si conserva nel manoscritto Fi BNC II.X.68 e, in una copia in pulito, esemplata probabilmente dopo la morte del Borghini, in Pr BP Pal. 68. Dal catalogo dei manoscritti borghiniani (editi da Gustavo Bertoli, *I quaderni storico-linguistici di Vincenzo Borghini*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXVI [CXVI], 1999, pp. 528-82) si ha notizia di due ulteriori vocabolistari oggi perduti, nei quaderni 49 e 52: non è tuttavia possibile inferire se si trattasse di liste autonome oppure di copie delle medesime serie lessicali.

¹⁴ Vi è infatti una seconda serie di evidenziazioni fatte in epoca più recente a matita e sotto alcune singole parole.

derno superstita la fonte degli spogli indicati nel *Vocabolistario* con la sigla *De Reg.* Tale identificazione trova ovviamente conferma nella concordanza, fatti salvi alcuni (pochi) errori di trascrizione e le ovvie modifiche all'epidermide grafico-fonetica, tra la lezione del manoscritto e quella borghiniana¹⁵:

Fi BNC II.X.72	Rm BA 2303	Luogo del <i>Governo</i>
<i>Assempla</i> Accio che gli altri ne prendessero assempla dal figliuolo che fossono troppo volenterosi dell'honore (col. 8)	acciò che lli altri n(on) pre(n)dessero asse(m)plo dal figliuolo che fossero troppo volo(n)terosi del'onore (f. 10vB).	I I VIII 24
<i>Ammassare</i> Quelli che stima la beatitudine ne le ricchezze non intendo se non ad ammassare danari non calendosi se se tolle il bene altrui (col. 39)	q(ue)lli che stima la beatitudi(n)e nele riccheçe no(n) intendono se no(n) ad a(m)massare danari no(n) <u>cale(n)doli</u> «e» se tolle il bene altrui (f. 10rB)	I I VII 23
	come a ffare l'op(er)e dela larghecça ma no(n) gli(en) <u>cale</u> ond'elli pre(n)da i danari ma ch'elli possa donare (e) dispe(n)dere sieno p(er) furare o p(er) alcuno somelliante guada(n)gno (f. 7rB)	I II XXVII 19-20
<i>Cattività</i> Coloro che non chiegiono l'opere che non sono degne d'honore ellino non fanno l'opere di virtù anzi fanno opere di viltà e di captività (col. 74)	coloro che non cheggiono l'op(er)e che no(n) sono de(n)gne d'onore ellino no(n) fan(n)o l'op(er)e di virtù anzi fa(n)no op(er)e di viltà (e) di captività (f. 6vB)	I II XXVI 9
<i>Cattivo</i> Quelli che s'abbassa più che 'l suo stato non richiede o elli è bestia o elli è vile et captivo (col. 74).	quelli che ss'abbassa più che-l suo stato no(n) richiede o elli è bestia o elli è vile (e) captivo (f. 6vB)	I II XXVI 12
<i>Dispetto</i> [...] L'huomo di gran cuore e di grande animo pare che habbia gli altri in dispetto conciosiacosaché per loro opera	ll'uomo di gran cuore (e) di gra(n)de a(n)i(m)o pare che abbia gli altri in dispetto co(n) ciò sia cosa che p(er) loro op(er)a	I II XXV 3-4

¹⁵ La trascrizione dal *Vocabolistario* segue fedelmente la grafia borghiniana; sono tacitamente sciolti i pochi compendi presenti: *p* tagliata con *per* e il *titulus* per nasale con *n* (mancano casi di possibile ambiguità con *m*). Il manoscritto angelicano è trascritto seguendo i criteri di Arrigo Castellani, *La Prosa Italiana delle Origini. Testi toscani di carattere pratico*, vol. I, *Trascrizioni*, Bologna, Patron, 1982, pp. XVI-XIX. Nella colonna del manoscritto angelicano sono sottolineate le parole evidenziate dal Borghini diverse da quelle poste a lemma nel *Vocabolistario*: tutte le parole lemmatizzate sono – come detto – segnalate.

ne per loro parole egli non lasciasse affare l'opere di virtù (col. 108)	nè p(er) loro parole elgli non lascia a ffare l'op(er)e di virtù (f. 6rA)	
<i>Dottare</i> [...] Convieni che l'huomo habbia una virtù per la quale gli huomini doctino questo che è da doctare et non temano le cose che non sono da temere (col. 114)	(con)viene che l'uomo abbia una vi(r)tù per la quale gli uomini doctino q(ue)llo che è da doctare et no(n) temano le cose che no(n) sono da teme(re) (f. 3vB)	I II XIII 3
<i>Che</i> Onde tanto quanto l'huomo non ha a governare che se medesimo e non appare bene manifestamente che huomo elli è ma quando elli è in alcuna signoria allora appare mellio che huomo elli è (col. 88)	onde ta(n)to qua(n)to l'uomo non(n) à a gove(r)nare che sé medesimo et no(n) appare bene manifestam(en)te che huomo elli è. Ma qua(n)do elli è i(n) alcuna si(n)gnoria allora appare mellio che huomo elli è (f. 3vA)	I II XII 16-17
<i>Difalta</i> Nè di ciò non possono haver scusa per difalta di beni temporali (col. 120)	nè di ciò no(n) possono ave(re) scusa p(er) difalta di beni te(m)p(oral)i (f. 7vA)	I II XXVII 29
<i>Deibonarità</i> Chi conviene avere la virtù dela deibonarità per la quale li huomini si sappia corrucciare in tempo et in luoco et punire quelli che dè punire secondo ragione ch'elli hanno servito.	e lli (con)viene avere la virtù dela deibonarità p(er) la quale l'uomo si sappia corrucciare i(n) tempo (e) in luocho (e) punire q(ue)lli che dè punire s(econd)o ragio(n)e ch'ellino à(n)no s(er)vito (f. 7vB)	I II XXVIII 5
Dibonairetà è una virtù che cessa l'ira e la fellonia dell'uomo. (col. 122)	dibonairetà è una virtù che cessa l'ira e la fellonia dell'uomo (f. 7vB)	I II XXVIII 7
<i>Fregiare</i> Noi havemo detto che cosa è magnanimità et come ella adorna et fregia l'altre vesti (col. 156)	noi avemo decto che cosa è magnanimità (e) come ella adorna (e) fregia l'altra ve(r)tù (f. 7vB)	I II XXIV 14
<i>Intra</i> [...] Forza di coraggio è virtù mezzana intra paura et ardire (col. 207)	força di coraggio è virtù meççana intra paura (e) ardi(r)e	I II XIII 5
<i>Inchinare</i> La cortesia si è in colui che la fà che noi vedemo se alcuno inchina uno ad altro quello cotale inchinare e quello honore e a colui che si inchina quant'è ne la virtù (col. 210).	la co(r)tesia si è i(n) colui che la fa che noi vedemo se alcuno i(n)china uno ad altro quello cotale i(n)chinare e quello honore è a colui che ssi i(n)china <u>quant'è</u> nela virtù (f. 10vA)	I I VIII 12
	re e quelli il quale inte(n)de p(ro)priam(en)te al bene del suo p(o)p(o)lo (f. 10rB)	I I VII 25

	ellino p(er)dera(n)no la virtù dela gra(n)decça dell'animo <u>nè non</u> i(m)pre(n)dera(n)no mai gran cosa a ffa(r)e p(er) <u>docta(n)ça</u> di no(n) perdere il loro (f. 10rA)	I I VII 19
<i>Onire</i> Quando il signore è molto orgoglioso elli distrugge et d'oni-sce cioè vitupera se e 'l suo po-polo (col. 301)	qua(n)do il se(n)gnore è molto orgoglioso elli distrugge (e)d onisce ciò è vitupera se e-l suo populo (7rA)	I II XXVI 27
<i>Osare</i> Se i pre(n)zi amano i denari e le ricchezze sì come loro fine essi non gli oseranno partire da loro nè fare le spese che soster-rebbe al lor stato	se i pre(n)çi amano i denari e le riccheçe sì come loro fine essi no- gli osera(n)no partire da lloro nè fare le spese che <u>soffe(r)rebbe</u> al loro stato (f. 10rA)	I I VII 17, 20
Crede che 'l danaio sia sì gran cosa ch'elli non osa imprendere cosa dove moneta corra o di-spenda. (col. 301)	crede che-l danaio sia sì gran cosa ch'elli no(n) osa i(m)pre(n)dere cosa dove moneta <u>corra</u> o ssi spenda (f. 10rA)	
<i>Prenzi</i> Et tre grandi mali ne seguitano a pre(n)zi et a re.	et tre gra(n)di mali ne seguitano a' pre(n)çi (e) a' re (f. 10vA)	I I VII 16, I I VIII 21
Di ciò havemo assempla d'uno prenze de Roma che havea nome Torcatus (col. 323)	di ciò avemo assenpla d'uno pre(n)çe di Roma che avea nome Torcatus (f. 10vB)	
<i>Paruta</i> I pre(n)zi debbono essere buoni secondo verità et non secondo paruta (col. 323)	i pre(n)çi debbono ess(er)e buoni seco(n)do ve(r)ità (e) no(n) secondo paruta (f. 10vA)	I I VIII 16
<i>Rinomea</i> [...] Gloria et rinomea si stendono in diverse parti del mondo et possono durare per lungo tempo (col. 356).	gloria et rinomea si stendono i(n) dive(r)se pa(r)ti del mondo et possono dura(r)e p(er) longo te(m)po (f. 10vB)	I I IX 2
<i>Sovrano</i> [...] Molta gente crede ch'el sovrano bene sia haver in gloria di questo mondo et grande rinomea del secolo (col. 378)	molta ge(n)te crede che-l sovrano bene sia i(n) avere gloria di q(ue)sto mondo (e) grande ri-nomea del secolo (f. 10vB)	I I IX 1
<i>Sormontare</i> [...] Et di tanto quanto la clarità e la beltà spirituale sormonta la clarità e la beltà corporale di tanto la clarità e la beltà della giustizia et della disciplina sormonta la beltà e la clarità delle stelle (col. 382)	et di ta(n)to qua(n)to la clarità e la beltà spirituale sormo(n)ta la cla(r)ità e la beltà corp(or)ale di tanto la cla(r)ità e la beltà della giustizia et della disciplina sormonta la beltà e la clarità delle stelle (f. 3vA)	I II XII 12-13
<i>Salario</i> [...] El salario de' Pren-ci et de' Re è riverenza ed ho-	che-l salario di pre(n)cipi et de' re è rivere(n)ça ed onore che la	I I IX 3

nore che la gente li porta (col. 382)	ge(n)te li porta (f. 10vB)	
<i>Sed'elli</i> L'huomo non può have- re perfetta virtù sed'elli non ha perfetta ragione et intendimento et sed'elli non ha desiderio buo- no et volontà bene diritta	ll'uomo no(n) può ave(re) p(er)fecta virtù sed'elli no(n)n à p(er)fecta ragio(n)e (e) i(n)ten- dim(en)to (e) sed elli no(n)n à desiderio buono (e) volo(n)tà bene diricta (f. 7vA)	I II XXVII 26
Sed'egli intende principalmente ad havere honore (col. 393)	sed elgli intende pri(n)cipalmente ad ave(re) honore (10vB)	I I VIII 19
<i>Semblevoli</i> I re e i preni debbo- no essere quasi come mezzi dii et molto seemblevoli a Dio (col. 393)	i re e ' pre(n)çi debono ess(er)e q(ua)si come mecci dii (e) molto senblevoli a Dio (7vA)	I II XXVII 29
<i>Sed esso</i> L'huomo non dee cre- dere che alcuno ricevendo ho- nore sia per ciò beato sed esso non fa l'opere che ala beatitudi- ne si richiese.	l'uomo no(n) dee crede(re) che alcuno receve(n)do honore sia p(er) ciò beato sed esso no(n) fa l'opere che ala beatitudi(n)e si <u>richiere</u> (f. 10vA)	I I VIII 13, I I IX 4
Et sed'essi non se tengono ap- pagati dell'honore e dela rive- renza (col. 394)	et sed essi no(n) se te(n)gono <u>appagati</u> del'ono(r)e e dela ri- vere(n)ça (f. 10vB)	
	e lli (con)viene avere la virtù dela deibonarità p(er) la quale l'uomo si sappia corruciare i(n) tempo (e) in luocho (e) punire q(ue)lli che dè punire s(econd)o ragio(n)e ch'ellino à(n)no <u>s(er)vito</u> (f. 7vB)	I II XXVIII 5
<i>Tranobile</i> I re et Prenzi che deb- bono havere le tranobile virtù e le trabelle debbono esser iusti et diricturieri et guardare drictura ni loro reami (col. 403)	i Re (e) ' pre(n)çi che debbono ave(re) le tranobile virtù e le trasbelle debono ess(er)e iusti et dricturieri et gua(r)dare dric- tura ni loro reami (f. 3vA)	I II XII 14
<i>Tanto quanto</i> Et in tanto quan- to le malitie di Prenzi si stendo- no a molte genti sed ellino sono malvagi di tanto debbono ellino più intendere (col. 403)	et in ta(n)to qua(n)to le malitie di pre(n)çi si ste(n)donno a molte ge(n)ti sed ellino sono malvagi di ta(n)to debono ellino più inte(n)dere (f. 3vB)	I II XII 23-24
<i>Tutta fosse cosa</i> Tutta fosse cosa che non gli piacesse (col. 403)	tutta fosse cosa che no· gli pia- cesse (f. 7rB)	I II XXVII 12
<i>Tutto</i> Per ciò che l'huomo hono- ra coloro che l'huomo crede che siano buoni tucto non sieno el- lino (col. 404).	p(er) ciò che ll'uomo honora collora (<i>sic</i>) che l'uomo crede che siano buoni tucto no· sieno ellino (f. 10vB)	I I VIII 15

3. *Le postille borghiniane al ms. Angelica 2303*

In questo paragrafo si ripropongono le postille di Borghini presentate con le altre nella Tabella B dell'edizione critica del *Governoamento*¹⁶. Se ne aggiornano alcune lezioni: in particolare, si è risolta l'abbreviazione per *eccetera* e si è confermata la lettura di *perché* al f. 5v; inoltre, nell'ultima annotazione sul margine inferiore di 7v (che pure resta complessivamente poco comprensibile) si restituisce la parola *cartolaio* dopo *n(ost)ro*.

Tra le postille, risulta interessante soprattutto la seconda (f. 5v), relativa al costruito *di tanto quanto* che, nota Borghini, «nel Bocc[accio] era stato voluto guastare» (ovvero, verosimilmente, «si era voluto correggere»). Il luogo boccacciano in questione corrisponde con ogni probabilità a quello del *Decameron* (VII.5) che nelle *Annotazioni* del 1574 viene commentato proprio in riferimento alle correlazioni del tipo «tanto quanto»:

[XCI] *Quanto tu se' più sciocco, et più bestiale, cotanto ne diviene etc.* Così si conosce che era nell'originale di messer Giovanni, et questo nostro fedelmente lo copiò, come che egli l'havesse per non ben detto et gli ci paresse troppo quello *tanto*, il che e' notò da canto in una sua chiosa. Noi, sappiendo che le lingue tutte, et la nostra spetialmente, ha certe sue proprietà, habbiamo pur lasciato il suo parlare al Boccaccio, et tanto più volentieri l'habbiamo fatto, quanto si può vedere altri in que' medesimi tempi, così haver parlato et così trovarsi ne' buon testi antichi¹⁷.

In effetti, nel codice Mannelli (Fi BML Plut. 42.1, finito di trascrivere da Francesco d'Amaretto Mannelli il 13 agosto 1384)¹⁸, in corrispondenza di *tanto quanto* si trova la chiosa del copista «troppo cie questo etanto» (f. 111r)¹⁹. *Tanto quanto* è lezione anche della Giuntina del 1527 (f. 184v), sulla base della quale Borghini preparò l'edizione dei Deputati del 1573 (ne

¹⁶ Cfr. Papi, *Il Libro...* cit., pp. 78-83.

¹⁷ Cfr. *Le annotazioni e i discorsi sul 'Decameron' del 1573 dei deputati fiorentini*, a cura di Giuseppe Chiecchi, Roma-Padova, Antenore, 2001, p. 252. Per il passo del *Decameron* cfr. Giovanni Boccaccio, *Decameron*, edizione critica secondo l'autografo hamiltoniano, a cura di Vittore Branca, Firenze, Accademia della Crusca, 1976, p. 469 (e Torino, Einaudi, 1992³, p. 830 n. 7, con rimando alle *Annotazioni*); vd. inoltre l'edizione a cura di Maurizio Fiorilla, Milano, Rizzoli, 2013, p. 1116).

¹⁸ Nell'impossibilità, in questa sede, di rendere conto della vastissima bibliografia sul codice Mannelli, ci si limita a rimandare alla recente scheda catalografica di Marco Cursi, *Il codice Ottimo del Decameron di Francesco d'Amaretto Mannelli*, in *Boccaccio autore e copista. Catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 11 ottobre 2013-11 gennaio 2014)*, a cura di Teresa De Robertis et al., Firenze, Mandragora, 2013, pp. 140-42 (num. 24), e alla bibliografia ivi compresa.

¹⁹ *Tanto* (richiamato a margine) è preceduto dalla cassatura di un *quanto* (probabile errore d'anticipo, con tentativo di correzione in *tanto* mediante *t* sopra *q*). Sulle postille del Mannelli si veda in particolare Stefano Carrai, *La prima ricezione del Decameron nelle postille di Francesco Mannelli*, in *Autori e lettori di Boccaccio*. Atti del convegno internazionale di Certaldo (20-22 settembre 2001), a cura di Michelangelo Picone, Firenze, Cesati, 2002, pp. 99-111; *Id.*, *Di chi sono le postille recenziatori nel codice Mannelli?*, «Studi sul Boccaccio», XXX (2002), pp. 159-68.

è prova il postillato borghiniano della ventisettana oggi Fi BNC 22.A.5.18)²⁰.

Rm BA 2303		Postille di Borghini	Note
4r a marg.	I II X 12 (ogne)	<i>ogne p(er) ogni errore</i>	
5v con <i>manicula</i> di richiamo sul marg. est. e inf.	I II XII 12-13 (et di <i>ta(n)to... stelle</i>)	<i>no(ta) ditanto quanto di- ta(n)to eccetera ch(e) nel Bocc. era stato voluto gua- stare</i>	cfr. <i>supra</i> (e anche la tabella precedente, s.v. <i>sormontare</i>)
marg. inf. con segno #		<i>no(n) seguita la materia p(er)ch(é) ci andavano carte in mezzo</i>	
6r con segno di richiamo #, due lineette e una crocetta	I II XIII 7 (difenda)	<i>difenda vieti et proibisca</i>	
due lineette di richiamo su èt	I II XIII 9 (èt)	<i>era onde copio costui ch(e) importa e' e no(n) et</i>	
nota relativa a <i>cre che</i> , per <i>cre[da] che</i> (richiamato nel testo da due lineette)	I II XIII 10, 14	<i>per come cre ch(e) e abr. seno(n) e lasciato il de per errore, ch(e) q(uest)o co- piatore spesso lascia lult(im)a sillaba disotto + acessa lapaura p(er) ces- sare et porta et sostenere p(er) portare (il legamento della e di portare si allun- ga fino a segnalare nel te- sto intraprenderla, richia- mato da una crocetta) =</i>	sono segnalate le apocopi sillabiche degli infiniti <i>cessa</i> , per <i>cessare</i> (richiamato anche a 6v, I II XIII 42), e <i>porta</i> , per <i>portare</i> (richiamato anche a 7r, I II XXIII 2). Borghini mette in relazione a tali forme anche <i>cre</i> per <i>cre[da]</i>

²⁰ «L'edizione curata dai Deputati fiorentini guidati dall'acume filologico di Borghini e dei suoi collaboratori era venuta alla luce il 17 agosto del 1573 anche se completata nei primi mesi del 1572 dopo un lavoro di quasi due anni in cui soprattutto Borghini, usando come supporto per le sue postille un'edizione della giuntina del 1527 ora conservata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, aveva passato in rassegna gli antichi testi e stilato una sorta di classifica di attendibilità di questi testimoni» (Paolo Maria Gilberto Maino, *L'uso dei testimoni del Decameron nella rassettatura di Lionardo Salviati*, «Aevum», LXXXVI (2012), pp. 1005-30: 1006). Il postillato borghiniano è descritto da Stefano Carrai, *L'esemplare di collazione per la rassettatura del Decameron*, in *Vincenzio Borghini. Filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, a cura di Gino Belloni et al., Firenze, Olschki, 2002, pp. 275-77; cfr. anche *Id.*, *Prime postille del Borghini al Decameron*, *ibidem*, pp. 272-75, per il postillato Fi BNC Pal. C.10.6.19 («copia d'uso» del Borghini in vista della rassettatura).

		‘per com’è <i>cre ch(e)</i>, è abbr[eviato], se non è lasciato il <i>de</i> per errore, ché questo copista spesso lascia l’ultima sillaba di sotto, [per esempio] <i>a cessa la paura</i> per <i>cessare e porta et sostenere</i> per <i>portare</i>’	
marg. inf.		<i>questo copiatore havia/hebbe (?) buon testo, ma no(n) fu p(er)sona intendente et fece degli errori olluj no(n) intese lantico</i>	
marg. inf. con segno di richiamo # con quattro pallini		<i>seq(ue) in q(uest)o c 9 (?)</i>	probabile rif. alla col. 9 (f. 8r), dove si ritrova il richiamo (v. la descrizione dei fascicoli in Papi, <i>Il Libro...</i> cit., pp. 76-77)
7v marg. inf.		<i>q(uest)o foglio lo trovai poi in u(n) libro di co(n)ti ch(e) serviva p(er) la p(rim)a guardia d(e)l libro erasi havuto dal n(ost)ro cartolaio ordin(ato) (?) in una (... ..?)</i>	

SOMMARI DEGLI ARTICOLI CONTENUTI NEL VOLUME

NICOLÒ PREMI

Riflessioni sulle ballate di Ser Pace

Il saggio prende le mosse da un'analisi della fisionomia morfologica e dei possibili richiami intertestuali delle due ballate attribuite a ser Pace notaro dal ms. Banco Rari 217 (P110 e P111) al fine di situare i testi e il rimatore all'interno del *milieu* prestilnovista e, più in generale, nella storia dello sviluppo della forma-ballata di cui il fascicolo IX del codice Palatino rappresenta una tappa fondamentale. Nella prima parte dell'articolo si evidenziano alcuni dati che consentono di ipotizzare una prossimità tra Cavalcanti, ser Pace e la cerchia di rimatori, tràditi dallo stesso manoscritto, di cui Pace può essere riconosciuto come capofila. Nella seconda parte si sviluppano alcune considerazioni a proposito dell'opera modellizzante della sezione ballatistica del codice Palatino su Cavalcanti sin dalla giovanile *Fresca rosa novella*. Mettendo in evidenza la trama di legami intertestuali rinvenibili nei testi del fascicolo IX di P si illumina quindi il ruolo di rimatori come Saladino e Pace – nel solco della linea Bonagiunta-Guinizzelli – all'interno della storia della ballata nella sua fase precavalcantiana. In conclusione si delinea un profilo di ser Pace come fiancheggiatore (forse in tarda età) dello stilnovo. In coda al saggio si pubblicano le due ballate con ampio commento.

The paper's argument is based on an analysis of the formal features and possible intertextual connections of the two ballads attributed to ser Pace notaro by ms. Banco Rari 217 (P110 and P111). Its aim is to locate the texts and the poet within the prestilnovist *milieu* and, more generally, in the history of the development of the ballad's form for which the ninth fascicule of the Banco Rari is a fundamental step. In the first part of the paper some data are shown that allow to speculate on the possible proximity between Cavalcanti, ser Pace and the circle of poets (preserved in the same manuscript) whose leader can be identified in Pace. In the second part, some considerations are formulated regarding the ballads' section of the Banco Rari as a model for Cavalcanti since his own ballad *Fresca rosa novella*. By highlighting the web of intertextual links uncovered in the texts of the ninth fascicule, we can point out the role of poets like Saladino and Pace – following the Bonagiunta-Guinizzelli line – in the history of the ballad in its precavalcant-

ian phase. The conclusion outlines a profile of ser Pace as a collateral poet of Stilnovò. At the end of the essay the two ballads are published with an ample commentary.

ALESSANDRO PARENTI

Recupero di una voce spezzata. Sul testo di Decameron II, 9, 42

Il testo di *Decameron* II 9 presenta un punto piuttosto problematico, talvolta ritoccato dagli editori. L'esame della tradizione manoscritta permette di giungere a una nuova soluzione, mettendo in luce una parola finora non riconosciuta. Il dato emerso si mostra rilevante anche per la discussione sul rapporto fra l'autografo e il manoscritto copiato da Francesco Mannelli.

Decameron II 9 presents a somewhat difficult passage, occasionally modified by editors. A minute analysis of the textual tradition has allowed us to come up with an original solution that brings to light a word hitherto unrecognised. This new element also appears to be significant for the relationship between the autograph and the manuscript copied by Francesco Mannelli.

ALESSIO RICCI

«La dama del verziù»: un altro cantare di Antonio Pucci?

Il contributo propone di attribuire ad Antonio Pucci *La dama del verziù*, un cantare novellistico adespoto che riprende la *Chastelaine de Vergi*, fortunato poemetto francese anonimo della metà del Duecento. Nella prima parte del saggio si analizzano alcuni aspetti del cantare dal punto di vista storico-letterario (rapporti con la fonte e con altre opere), iconografico (confronto con gli affreschi di Palazzo Davanzati a Firenze) e filologico (tradizione e stato del testo, possibilità di una versione intermedia fra la *Chastelaine* e la *Dama*). Nella seconda parte – utilizzando gli archivi elettronici dell'*OVI* e, per il Quattro e Cinquecento, della *BibIt* e della *LIZ* – si ipotizza la paternità pucciana del cantare sulla base di varie serie di riscontri intertestuali, con le opere sia di Pucci sia degli autori che maggiormente influenzarono il banditore fiorentino, in posizione di rima (singole voci, sintagmi, catene rimiche).

The paper proposes to attribute to Antonio Pucci *La dama del verziù*, an anonymous *cantare* that derives from the *Chastelaine de Vergi*, popular French poem, of an unknown author, dating back to the middle of the 13th century. In the first part of the paper are analyzed some aspects of the *cantare* from various perspectives: historical and literary (relationship with the

Chastelaine and other literary works), iconographic (comparison with the frescoes of Palazzo Davanzati in Florence) and philological (tradition and status of the text, possibility of an intermediate text between the *Chastelaine* and the *Dama*). In the second part – using the electronic archives of *OVI* and, for the XV and XVI centuries, of *BibIt* and *LIZ* – we propose the attribution to Antonio Pucci of the *cantare* on the basis of various series of intertextual agreements, in relation to the works both of Pucci and the authors which most influenced the Florentine town crier, in rhyme position (single words, syntagms, rhyme sequences).

CRISTIANO LORENZI

Un'Ave Maria e un Pater noster trecenteschi in forma di serventese

L'articolo propone l'edizione critica commentata di un'*Ave Maria* e di un *Pater noster* in forma di serventese. Il testo è preceduto da un breve studio sulla tradizione manoscritta (costituita in tutto da tre testimoni, uno dei quali risalente alla metà del secolo XIV), sulla struttura metrica e sulla possibile origine dei due componimenti, forse gravitanti attorno all'ambiente agostiniano senese.

This article presents a critical edition and a commentary of an *Ave Maria* and a *Pater noster*, both in the form of a *serventese*. The text is introduced by a brief analysis on the manuscript tradition (composed by three codices, one of them dating back to the half of the 14th c.), on the metrical structure and on the possible origin of the poems, maybe compiled within the Siennese Augustinian *milieu*.

PAOLO GRETI

Le traduzioni cinquecentesche del Donat proensal nella biblioteca di Gian Vincenzo Pinelli

Tra i fascicoli che compongono il codice miscelaneo D 465 inf. della Biblioteca Ambrosiana di Milano, proveniente dalla biblioteca di Gian Vincenzo Pinelli (1535-1601), ci sono un testimone in lingua originale del *Donat proensal* (D) e due sue traduzioni italiane risalenti al XVI secolo (d¹ e d²), finora ancora inedite. Nel ms. le traduzioni sono anonime, ma già Girolamo Tiraboschi avanzava l'ipotesi che l'autore fosse Giovanni Maria Barbieri, il più importante provenzalista italiano del Cinquecento. Nell'articolo si avvalorano, anche se con deboli indizi aggiuntivi, questa ipotesi.

Secondo alcuni studiosi (Santorre Debenedetti, per esempio) il ms. ambrosiano non trasmetterebbe due traduzioni, ma una sola, perché d² altro

non sarebbe se non una revisione di d^1 ; in verità sembra di poter dire che il traduttore di d^2 , che senz'altro dipende da D e che probabilmente aveva sotto mano anche d^1 , proceda a una completa revisione del testo provenzale, con grande competenza. Questo articolo affronta i rapporti complessi tra D e d^1d^2 , approfondendo il lavoro di John H. Marshall, editore del *Donat proensal*, e propone l'edizione sinottica di d^1 e d^2 , con un'analisi finale sulle peculiarità delle due traduzioni.

In codex D 465 inf. of the Biblioteca Ambrosiana of Milan, a miscellaneous manuscript which comes from the private library of Gian Vincenzo Pinelli (1535-1601), we can find a copy of the provençal *Donat proensal* (D); there are also two 16th century translations of the famous treatise (d^1 and d^2), still unpublished. The translations in the manuscripts are anonymous; however, Girolamo Tiraboschi supposed that the author could be Giovanni Maria Barbieri, the most important italian expert of the provençal language in 16th century. In this essay the hypothesis of Tiraboschi is confirmed, despite the lack of strong proofs.

According to some scholars (Santorre Debenedetti, for exemple), the milanese manuscript would not present but one translation, since d^2 would be a mere revision of d^1 . In truth, it seems that the translator of d^2 – who certainly depends on D and has available d^1 – inspects with skill and precision the full provençal text. This essay describes the complexity of the connections between D and d^1d^2 , scrutinizing and improving the work of John H. Marshall, author of the *Donat proensal*'s critical edition. Moreover, it is the first to offer a synoptic and critical edition of d^1 and d^2 , with an analysis of the peculiarities of the translations.

LEONARDO BELLOMO

Procedimenti inarcani nei Canti di Leopardi

L'uso dell'enjambement è un tratto essenziale dello stile dei *Canti* di Leopardi. L'articolo consiste in un repertorio commentato dei numerosi "procedimenti inarcani" impiegati nella silloge, con uno sguardo anche alla loro diffusione presso i più importanti autori della poesia italiana di fine Settecento e inizio Ottocento (Parini, Alfieri, Foscolo, Monti, Cesarotti, Manzoni). L'analisi dà prova della posizione più avanzata di Leopardi rispetto al panorama coevo e sottolinea il ruolo centrale svolto dalla figura in quel processo di sperimentazione, caratteristico dei *Canti*, che punta verso un'apertura della forma metrica. Le differenti modalità con cui l'inarcatura viene utilizzata conferma inoltre, sotto una nuova prospettiva, le distinzioni stilistiche e i punti di contatto fra le varie sezioni della raccolta.

The enjambment is a fundamental *Canti*'s stylistic tool. The article consists in a commented catalogue of the copious "procedimenti inarcanti" employed in the collection and in some selected poems of the later Eighteenth century and early Nineteenth century most important Italian authors (Parini, Alfieri, Foscolo, Monti, Cesarotti, Manzoni). The analysis verifies Leopardi's formal innovativeness among his contemporaries. It underlines the centrality of enjambment in the *Canti*'s experimentalism, which attempts to "open" metrical forms. Moreover, the *inarcature*'s different uses confirms, from an original point of view, stylistic distinctions and contacts among the various sections of the collection.

DINO MANCA

Cosima di Grazia Deledda: verso l'edizione critica

L'articolo si basa sull'analisi filologica e linguistica del romanzo postumo *Cosima* di Grazia Deledda, premio Nobel per la letteratura. L'autore ha indagato il manoscritto del romanzo e restaurato il testo originale emendandolo dai numerosi interventi non d'autore. Lo studio è preparatorio all'edizione critica.

The article is based on the philological and linguistic analysis of the *Cosima* novel by Grazia Deledda, Nobel Prize for Literature. The author investigated the manuscript of the novel and restored the original text altered in time by the numerous non-author corrections. The study is preparatory to the critical edition.

FIAMMETTA PAPI - GIULIO VACCARO

Ai margini dell'Egidio volgare: le postille di Vincenzo Borghini sul ms. Roma, Biblioteca Angelica 2303

Il ms. 2303 della Biblioteca Angelica di Roma contiene otto fogli provenienti da un perduto ms. smembrato del *Livro del governo dei re e dei principi* (*De regimine principum* di Egidio Romano, volgarizzamento senese): i fogli sono percorsi da numerose annotazioni cinquecentesche, il cui estensore fu Vincenzo Borghini, che si servì del testo per la compilazione di uno dei suoi *Vocabolisti*.

The ms. Roma, Biblioteca Angelica, 2303 contains 8 ff. from a lost ms. containing the *Livro del governo dei re e dei principi* (Sienese vernacular translation of Aegidius Romanus' *De regimine principum*). The ff. are marked by numerous 16th century notes, whose author is Vincenzo Borghini, who used the text for the compilation of one of his *Vocabolisti*.

INDICE DEI NOMI

- Abardo, Rudy, 58, 59, 67
 Accorsi, Federica, 80
 Adorno, Theodor W., 199, 212
 Afribo, Andrea, 144, 151, 160, 212
 Ageno, Franca, vd. Brambilla Ageno, Franca
 Agnoluccio, frate, 76, 78, 79
 Aimeric de Peguillan, 29
Albertano volg., 325
 Alberti, Catelana degli, 50
 Alberti, Francesco d'Altobianco, 41
 Alberti, Lisa degli, 50
 Albertuccio della Viola, 6, 7, 8, 17
 Albonico, Simone, 173, 212
 Alessio, Giovanni, 21
 Alfani, Gianni, 11
 Alfano, Giancarlo, 34
 Alfieri, Vittorio, 144, 146-49, 151, 156-58, 165, 167-70, 174, 177, 178, 180-84, 186, 187, 189, 191, 193-95, 200, 206, 212
 Alfonzetti, Beatrice, 7
 Alighieri, Dante, 10, 11, 13, 23, 58, 59, 62, 64, 65, 77, 84, 145, 156, 159, 160, 176, 191
 Alighieri, Dante (pseudo), 73
 Alighieri, Jacopo, 59, 61, 65
 Almansi, Guido, 33
 Almanza Ciotti, Gabriella, 76
Altissima luce (lauda), 86
Altissima stella lucente (lauda), 85
 Amico di Dante, 6
 Andrea Cappellano, 21, 25, 29, 30
 Andrea da Barberino, 42
 Andrews, Richard, 7
 Angeli, Giovanna, 47, 48, 67
 Angiolieri, Cecco, 60
 Angioni, Giulio, 217
 Angiulieri, Pacino, 5
 Anonimo Ravennate, 36
 Antonelli, Armando, 17, 30
 Antonelli, Giuseppe, 69
 Antonelli, Roberto, 21, 24
 Antonio da Ferrara, vd. Beccari, Antonio
 Antonio da Tempo, 7
 Arioli, Emanuele, 79
 Armannino Giudice, 42
 Asor Rosa, Alberto, 72
 Avalor, D'Arco Silvio, 5, 8, 15, 89-91
 Avalos, Alfonso d', marchese del Vasto, 101
Ave Maria, regina superna (serventese), 71-86
Ave, regina gloriosa (lauda), 86
Ave, virgo Maria (lauda), 85
 Bacchelli, Riccardo, 210, 212
 Baldassari, Gabriele, 18
 Baldassarri, Guido, 7
 Baldelli, Ignazio, 21, 24
 Baldini, Antonio, 215, 217, 218, 233, 234, 242, 245, 246, 259, 264, 266, 267, 269, 276, 277, 313, 317
 Baldoncini, Sandro, 76
 Baldry, Francesca, 69
 Balducci Pegolotti, Francesco, 56
 Balduino, Armando, 55
 Ballarini, Marco, 88
 Banfi, Luigi, 76, 79, 82
 Barbarisi, Gennaro, 88, 212, 214
 Bàrberi Squarotti, Giorgio, 82
 Barbieri, Giovanni Maria, 104
 Barbieri, Ludovico, 104
 Barsotti, Savatore, 86
 Bartoli, Adolfo, 22, 26, 79
 Battaglia Ricci, Lucia, 38
 Battaglia, Salvatore, 21, 41, 68, 82
 Batteux, Charles, 175
 Battisti, Carlo, 21
 Bausi, Francesco, 46

- Beccari, Antonio 62, 73, 77
 Beccaria, Cesare, 175
 Becherucci, Isabella, 68
Bel Gherardino (II), 66
 Bellini, Bernardo, 70
 Bello, ser, 5
 Bellomo, Leonardo, 143, 146, 151-53, 155-60, 162, 164, 167, 170, 176, 178, 179, 191, 212
 Belloni, Gino, 322, 329
 Bellucci, Laura, 77
 Beltrami, Pietro G., 6, 74
 Bembo, Bernardo, 322
 Bembo, Pietro 8, 87, 322, 323
 Bendinelli Pedrelli, Maria, 33, 50, 67, 68
 Benucci, Elisabetta, 55, 67, 68
 Benvenuti, Anna, 79
 Berisso, Marco, 5, 8-10, 13, 17, 19
 Berra, Claudia, 88, 174, 212
 Berti, Luciano, 50, 51, 67
 Bertini Malgarini, Patrizia, 275, 317
 Bertoletti, Nello, 46
 Bertoli, Gustavo, 323
 Bertolini, Lucia, 71
 Bettarini Bruni, Anna, 47, 52, 53, 55, 56, 58, 61, 64, 66, 67
 Bettarini, Rosanna, 21, 29
 Bettinelli, Saverio, 188
 Betto Mettefuoco, 24
 Bezzola, Guido, 212
 Biadene, Leandro, 103
 Bianchi, Simona, 73
 Bianco da Siena, 79
Bibbia toscana, 66
 Bigi, Emilio, 197, 208, 212
 Binduccio dello Scelto, 66
 Binni, Walter, 211, 212
 Blasucci, Luigi, 143, 156, 157, 177, 181, 201, 205, 206, 211, 212
 Boccaccio, Giovanni, 33-46, 58, 59, 61, 62, 64, 65, 69, 82, 84, 330
 Bocelli, Arnaldo, 218, 317
 Bombe, Walter, 47, 50, 68
 Bonaiuti, Andrea, 50
 Bonciani, Francesco, 324
 Borghini, Vincenzo, 321-30
 Borromeo, Federigo, cardinale, 87
 Bosone da Gubbio, 63
 Bozzetti, Cesare, 212
 Bozzola, Sergio, 143, 153, 156, 174, 178, 212
 Brambilla Ageno, Franca, 21, 24, 28, 44, 82
 Branca, Remo, 217
 Branca, Vittore, 33-37, 44-46, 212, 330
 Brattò, Olof, 45, 76
 Breschi, Giancarlo, 38
 Briquet, Charles Moïse, 72, 74
 Broaspini, Gasparo Scuaro de', 42
 Brocardo, Pietro, 79
 Broglio, Emilio, 272
 Brunetti, Giuseppina, 38, 68
 Burchiello, vd. Domenico di Giovanni
 Cabani, Cristina, 52, 54, 57, 63, 66-68
 Caffarini, Tommaso d'Antonio, 79
 Calvia, Pompeo, 318
 Campana, Dino, 296
 Capelli, Roberta, 10, 25
 Cappelletti, Ermanno, 82
 Capponi, Giovanni, 38
 Cardinaletti, Anna, 213
 Carducci, Giosue, 22
 Caria, Marzia, 275, 317
 Carnesecchi, Zanobi, 322
 Carrai, Stefano, 13-15, 18, 20, 28-30, 330, 331
 Casapullo, Rosa, 75
 Casini, Tommaso, 22, 26
 Castellani, Arrigo, 75, 76, 326
 Casu, Pietro, 304, 310
 Catalano, Michele, 47, 49, 53, 54, 59-61, 68
 Cattin, Giulio, 82
 Catto, Michela, 79
 Cavalcanti, Guido, 6, 7, 9-14, 16, 17, 20, 23, 28, 29, 58
 Cavalleri, Emo, 318
 Cavallini, Giorgio, 275, 317
 Cavallotti, Giorgio, 218
 Cavazzoni-Pederzini, Filippo, 104
 Cecchi, Emilio, 317
 Cecco d'Ascoli, 59, 61, 65
 Cella, Roberta, 21, 30, 60, 66, 68
 Cerina, Giovanna, 216, 219, 317
 Ceruti Burgio, Anna, 82
 Cesarotti, Melchiorre, 144, 146-49, 157, 158, 160, 165, 167-70, 177-86, 188-

- 91, 194, 195, 212
 Chambers, Frank M., 21, 29
Chanson de Roland, 57
 Chessa, Silvia, 215
Chi vuol campar del mar pericoloso
 (lauda), 86
 Chiari, Alberto, 212
 Chiecchi, Giuseppe, 39, 330
 Ciano del Borgo a Sansepolcro, 58
 Ciardi Dupré dal Poggetto, Maria Grazia,
 38
 Cicerchia, Niccolò, 59, 61, 62, 64, 79
 Cino da Pistoia, 8, 15, 23, 77
 Ciociola, Claudio, 54, 59, 62, 68, 71, 75,
 323
 Ciuccio, 7, 23
 Ciusa Romagna, Mario, 216, 317
 Collu, Ugo, 317, 318
 Colombini, Giovanni, 78
 Colombo, Enzo, 317
 Coluccia, Rosario, 6, 21
 Colussi, Davide, 173, 212
 Colussi, Giorgio, 68
Come fontana quando l'agua spande
 (son.), 27
 Condillac, Étienne Bonnot de, 175
 Conti, Giusto de', 160, 191,
 Contini, Gianfranco, 9, 10, 13, 19, 28, 75
 Contrada, Deborah, 5, 13, 18, 28, 29
Contrasto tra Cristo e Satana, 75
 Corazzini, Francesco, 324
 Corazzini, Sergio, 156
 Corti, Maria, 21, 24
 Crimi, Giuseppe, 68
 Crotti, Evi, 248, 317
 Cunco, Marco, 43
 Cursi, Marco, 33, 38, 39, 46, 47, 52, 58,
 59, 68, 330
 D'Achille, Paolo, 71
 D'Agostino, Alfonso, 44
 D'Annunzio, Gabriele, 294
 D'Ovidio, Francesco, 103
 Damiani, Ronaldo, 212
 Daniele, Antonio, 42
 Dante da Maiano, 21, 25, 28, 29, 63
 Davanzati, Chiaro, 6, 21, 24, 25, 29, 56, 63
 Davizzi, Francesco, 50
 Davizzi, Paolo, 50
 De Amicis, Edmondo, 272, 294, 317
 De Felice, Emidio, 275, 317
 De Herrera, Thoma, 79
 De Michelis, Eurialo, 219, 317
 De Robertis, Domenico, 12, 77
 De Robertis, Giuseppe, 211, 212
 De Robertis, Teresa, 38, 73, 330
 De Rosa, Francesco, 149, 206, 208, 210,
 213
 Debenedetti, Santorre, 88, 91, 94, 100-2
 Decaria, Alessio, 41, 46
 Del Nero, Piero di Simone, 324
 Del Popolo, Concetto, 82
 Deledda, Grazia, 215-319
 Della Casa, Giovanni, 143, 151, 153, 173
 Della Terza, Dante, 33
 Dello da Signa, 5, 11, 20
 Dessi, Giuseppe, 217, 318
 Di Benedetto, Luigi, 8
 Di Girolamo, Costanzo, 21, 173, 213
 Dietaiuti, Bondie, 28
 Dionisotti, Carlo, 56, 68
 Dolfín, Nicolò, 35
 Domenico di Giovanni (il Burchiello), 57,
 63, 67, 69
 Donato, Elio, grammatico, 106
 Dondi, Giovanni dall'Orologio, 42
Donzella gaia e sag[g]ia e canoscente
 (son.), 14, 29
 Dotto, Giacomo, 72, 74, 79
 Dotto, Zambonetto, 74
 Drago, Luigi Onorato, 101
 Du Bos, Jean Baptiste, 175
 Du Cange, Charles, 41
 Duso, Elena Maria, 82, 86
 Egidi, Francesco, 21, 23, 24, 29
 Egidio Romano, 323
 Elissio, Filippo, 79
 Esposito, Edoardo, 212
 Fabri de Peiresc, Nicolas-Claude, 101
 Facini, Laura, 146, 151, 153, 158, 159,
 169, 180, 187, 189, 191, 194, 213
 Fadda, Maria Rita, 275, 317
 Fanfani, Pietro, 34, 213, 272, 323
 Fassò, Luigi, 213
 Federigo dell'Ambra, 5, 9, 10-12, 16, 18,
 20

- Federzoni, Luigi, 215, 217, 276
 Fenzi, Enrico, 11
 Ferrari, Anna, 88
 Ferrari, Severino, 22
 Ferro, Roberta, 88
 Filippi, Rustico, 6, 64
 Fiorilla, Maurizio, 34, 37-39, 44, 46, 68, 330
Fiorio e Biancifiore, 66
 Fois, Marcello, 274, 317
 Folli, Anna, 215, 217, 233, 317
 Foscolo, Ugo, 143, 144, 146-49, 151, 154, 156, 158, 160, 163-65, 168-74, 177, 178, 181-84, 186, 187, 189-91, 196, 200, 206, 212, 213
 Fosini, Giovanna, 46
 Franceschetti, Antonio, 47, 68
 Franceschini, Fabrizio, 43
 Francesco d'Accursio, 17
 Francesco di Vannozzo, 60
 Frare, Pierantonio, 143, 146, 151, 213
 Frasso, Giuseppe, 88
 Frattini, Alberto, 275, 317
 Frescobaldi, Dino, 20
 Frescobaldi, Lambertuccio, 20
 Frugoni, Carlo Innocenzo, 188
 Fruosino da Verrazzano, 53
 Fubini, Mario, 143, 198, 203, 207, 213
 Fumaroli, Marc, 101
 Fundarò, Damiano, 215

 Gagliardi, Isabella, 79
 Gallerani, Andrea, 41
 Galletto Pisano, 58
 Galli, Giovanni, 233
 Gambarin, Giovanni, 213
 Garzanti, Aldo, 218
 Gastaldi, Mario, 318
 Gavazzeni, Franco, 12, 212
 Gavinelli, Simona, 87
 Genette, Gérard, 145, 213
 Gensini, Stefano, 205, 213
 Gentile, Luigi, 73
 Ghisalberti, Franco, 212
 Giacomo da Lentini, 9, 23-25, 28, 29, 83
 Giacomo da Morra, 103
 Giamboni, Bono, 75
 Giorgi, Rossana, 5, 15
 Giorgini, Giovan Battista, 272

 Giraldi Cinzio, Giambattista, 64
 Girolamo da Siena, 79
 Gismondi, Alfredo, 43
 Giunta, Claudio, 8, 11, 14-17, 20, 46, 77, 199, 213
 Giusti, Simone, 68
 Goddi, Anna, 215
 Goodman, Nelson, 145
 Gorni, Guglielmo, 12, 20, 77
 Gorris Camos Rosanna, 88
 Govoni, Corrado, 156
 Gramigni, Tommaso, 72
 Grazzini, Anton Francesco, 64
 Gregori, Liliana, 324
 Grendler, Marcella, 87
 Gresti, Paolo, 15, 27, 29, 31, 87, 91, 101, 103, 113
 Gualdo, Paolo, 87
 Gualdo, Riccardo, 6, 15
 Guastalla, Rosolino, 212
 Guida, Saverio, 93
 Guido delle Colonne, 23, 27
 Guillem de Saint Gregori, 28
 Guinizelli, Guido, 13-15, 17-19, 65
 Guittone d'Arezzo, 10, 12, 16, 20, 21, 23-25, 28, 29

 Herczeg, Giulio, 275, 317

 Iacopo da Varazze, 42
 Iacopone da Todi, 62, 82, 86
Iddio vi salvi, Vergine beata (serventese), 71
 Ildefonso di San Luigi (Benedetto Liborio M. Frediani), 55
 Inglese, Giorgio, 11, 12, 47, 69
Intelligenza (L'), 64, 65
 Isella, Dante, 212
 Isola, Ippolito Gaetano, 43

 Kaeppli, Thomas, 79

 Lanza, Antonio, 60, 69
 Lascu Viorica, 74, 79
 Latini, Brunetto, 59, 75, 101
 Latini, Francesca, 68
 Lavinio, Cristina, 275, 318
 Lazzi, Giovanna, 72
 Leonardi, Lino, 6, 89

- Leonardi, Matteo, 82
 Leopardi, Giacomo, 143-214
 Leporatti, Roberto, 60, 69, 82
 Levi, Ezio, 47, 51, 53, 54, 60, 69
 Levy, Emil, 100
 Limacher Riebold, Ute, 53, 69
Libro del governo dei re e dei principi, 323-32
 Locke, John, 175
 Loffi, Bartolomeo, 12
 Loi Corvetto, Ines, 275, 318
 Lorenz, Emilio, 47, 69
 Lorenzi, Cristiano, 58, 69, 80
 Lorenzi Biondi, Cristiano, 71
- Macpherson, James, 149
 Macrì, Oreste, 143, 213
 Madesani, Sardus, 215, 217, 218, 245, 246, 256, 258, 264, 267, 269, 276, 277, 318
 Madesani Deledda, Alessandro, 233
 Magni, Alberto, 248, 317
 Maino, Paolo Maria Gilberto, 331
 Malato, Enrico, 10, 68, 101
 Manca, Dino, 217, 230, 231, 245, 271-274, 318
 Mancini, Franco, 75
 Manetti, Roberta, 47, 48, 51-54, 57, 59, 61, 69
 Mannelli, Francesco, 34, 44-46, 330
 Manni, Paola, 43, 75, 76
 Manotta, Marco, 317
 Manzoni, Alessandro, 144, 146-49, 151, 154, 157, 158, 160, 161, 164-66, 168-71, 177, 179, 180-84, 186, 188, 190, 193-96, 200, 212
 Manzoni, Alessandro, 272, 274
 Marchall, John H., 88-95, 97-107, 127, 140
 Marchiaro, Michelangiola, 37
 Margueron, Claude, 10
 Marinoni, Carla Maria, 101
 Martelli, Lodovico, 64
 Martelli, Pucciardone, 28
 Marti, Mario, 18
 Marulo, Rosa, 71, 72
 Mascetta-Carracci, Corrado, 5, 10
 Massa, Silvio, 275, 318
 Massera, Aldo Francesco, 34
- Mastrangelo Latini, Giulia, 76
 Matt, Luigi, 215
 Maxia, Sandro, 231, 318
 Mazzoni, Guido, 198, 199, 201, 213
 Medici, Lorenzo de', 151, 156, 159, 191, *Meditazioni sulla vita di Cristo*, 75
 Meneghetti, Maria Luisa, 15
 Mengaldo, Pier Vincenzo, 143, 147, 149, 151, 161, 175, 176, 199-201, 203, 205, 208, 210, 211, 213
 Menichetti, Aldo, 6, 21, 24, 25, 27-30, 144, 150, 156, 160, 213
 Mezio, Alfredo, 217, 233, 313
 Minetti, Francesco Filippo, 21, 28, 30
 Miriello, Rosanna, 73
 Monaldo da Sofena, 6, 17, 18
 Mone, Franz-Joseph, 82, 85, 86
 Monleone, Giovanni, 42
 Montale, Eugenio, 156
 Monte Andrea, 6, 19, 28, 30, 56
 Monti, Bastiano di Giovanni, 73, 75
 Monti, Maria, 38
 Monti, Vincenzo, 144, 146-49, 151, 153-61, 163-65, 167, 169, 170-72, 174, 177-97, 200, 206, 207
 Morace, Aldo Maria, 317
 Moretti, Marino, 276, 277, 317
 Moro, Simone, 175, 196, 213
 Mortara Garavelli, Bice, 231, 275, 318
Morte di Tristano (cantare), 57
 Mostacci, Jacopo, 24
 Motolese, Matteo, 69, 323
 Motta, Attilio, 49, 50, 52, 55, 58, 66, 69
- Nencioni, Giovanni, 176, 197, 213
 Neppi Modona, Marie Louise, 233
 Niculescu, Alessandro, 84
 Nocera, Marina, 36
 Nollac, Pierre, 101
Non me ne maraviglio, donna fina (son.), 14, 30-31
 Novelli, Ettore, 321
 Nuccoli, Cecco, 63
 Nuovo, Angela, 88, 101
- O Maria gloriosa* (lauda), 74
O Padre meo che in cello stay (serven-tese: 71
O Padre nostro eterno e Dio e Signore

- (serventese), 71-86
 Ogno, Daniela, 7-8, 18, 24, 26-30
Oimè lasso e freddo lo mio core (lauda), 74
 Onesti, Onesto degli, 16-18, 29
 Orazio, Quinto Flacco, 175
 Orbicciani, Bonagiunta, 6, 13, 14, 16-18, 24, 25, 27, 29, 30
 Oriani, Alfredo, 295
 Orlandi, Guido, 11, 12
 Orlandi, Lemmo, 28
 Orlando, Sandro, 21, 29
 Orsini, Fulvio, 101
 Orvieto, Paolo, 101
 Ovidio Nasone, Publio, 25
- Pace de Pacibus*, 17, 30
 Pace, ser, 5-31
 Pacetti, Dionisio, 73
 Padoan, Giorgio, 69
 Pagliaresi, Neri, 59, 60, 62, 65
 Pagnotta, Linda, 6-8, 11-13, 22, 26
 Palermo, Francesco, 22, 25, 26, 28, 73
 Pancheri, Alessandro, 215
 Pancrazi, Pietro, 215, 234
 Pandolfini, Giannozzo di Pierfilippo, 323
 Panuccio del Bagno, 6, 27, 28
 Papi, Fiammetta, 321
 Parini, Giuseppe, 144, 146-49, 151, 154, 155, 157, 158, 160, 161, 163, 165, 166, 168-72, 174-79, 181-86, 188-93, 195-97, 203, 206, 212
 Parrinello, Maria, 79
 Pascoli, Giovanni, 156, 294, 314
 Pasquini, Emilio, 60, 69
 Pastore Stocchi, Manlio, 36, 37
 Pasut, Francesca, 38
 Patota Giuseppe, 47, 84
 Paulis, Giulio, 304
 Pazzaglia, Luigi Maria, 78
 Peddis, Elisa, 215, 245
 Peire Vidal, 28
 Pelosi, Andrea, 146, 213
 Perasso, Flavia, 36
 Perini, Davide Aurelio, 79
 Perugi, Maurizio, 21, 28
 Peruzzi, Emilio, 161, 212
 Petoletti, Marco, 38, 68
 Petracco Sicardi, Giulia, 43
- Petrarca, Francesco, 42, 59, 82, 86, 143, 146, 156, 158-60, 164, 168, 177-79, 189, 191, 206
 Petrini, Mario, 33
 Petrocchi, Giorgio, 49, 69
 Petrocchi, Policarpo, 272
 Petrucci, Armando, 72
 Petti Balbi, Giovanna, 42
 Pfister, Max, 21, 69
 Piccard, Gerhard, 72
 Picchi, Eugenio, 69
 Picone, Michelangelo, 68, 69, 330
 Pinelli, Cosmo 87
 Pinelli, Gian Vincenzo, 87-141
 Pinna, Lucia, 233
 Pinna, Maria Teresa, 233
 Pirotti, Umberto, 275, 318
 Pirovano, Donato, 19
 Pisani, Vittore, 317, 318
 Pittau, Massimo, 274, 275, 318
 Poggiogalli, Danilo, 135
 Pollidori, Valentina 15, 21, 25, 29, 30
 Porcu, Clemente, 233
 Praloran, Marco, 205, 213
 Proto Pisani, Caterina Rosanna, 50, 69, 70
 Pucci, Antonio, 47-70, 77
 Pulci, Luigi, 67
 Puncuh, Dino, 36
- Quaglio, Antonio Enzo, 35
Questioni filosofiche, 65
 Quirini, Giovanni, 82, 86
 Quondam, Amedeo, 34, 37
- Rabboni, Renzo, 50, 55, 69
 Rajna, Pio, 101
 Raugei, Anna Maria, 88, 101
Regina sovrana de gram pietade (lauda), 86
 Renai, Pier Luigi, 231, 318
 Renzi, Lorenzo, 21, 136, 213
 Rho, Edmondo, 71
 Ricci, Pier Giorgio, 36, 46
 Ricco (Riccuccio) da Firenze, 5-8
 Riffaterre, Michael, 145
 Rigutini, Giuseppe, 272
 Rinaldo d'Aquino, 23-25
 Rinuccini, Alessandro, 324

- Ristoro d'Arezzo, 56
 Rivolta, Adolfo, 87
 Roberto, Sebastiano, 47
 Robins, William, 49, 50, 52, 55, 58, 66, 69
 Rodella, Massimo, 87
 Roediger, Francesco, 76
 Roggia, Carlo Enrico, 66, 69, 149, 151, 174, 175, 178, 179, 181, 185, 187-89, 191-95, 197, 203, 213
 Rohlf, Gerhard, 21, 25, 43
 Rolih Scarlino, Maura, 72
 Romano, Vincenzo, 36
 Romualdi, Stefania, 88
 Roncaglia, Aurelio, 14
 Rossi, Aldo, 37, 38, 44
 Rovere, Antonella, 36
 Rubini, Luisa, 69
 Ruffini, Graziano, 21, 30
 Russo, Nicolò, 36
- Saba, Umberto, 156
 Sabba, Fiammetta, 88
 Sacchetti, Franco, 56, 59, 62, 64, 65, 67, 77, 82, 85, 86
 Sacchetti, Giannozzo, 59, 65
 Saladino, 6, 7, 12, 15-18, 24, 27
 Salem Elsheikh, Mahmoud, 21, 23, 82
Salve, gloriosa (lauda), 86
Salve, regina e Regina Coeli (antifone), 85
Salve, salve, virgo pia (lauda), 86
 Salvi, Giampaolo, 136, 213
 Salvi, Giovanni, 21
 Sampoli Simonelli, Maria, 44
 Santagata, Marco, 13, 77, 82, 175, 213
 Santangelo, Salvatore, 6
 Santoro, Ciro, 318
 Sapegno, Natalino, 49, 54, 69, 219, 317
 Sartor, Ado, 72
 Sassu, Aligi, 219, 317
 Satta, Salvatore, 216, 318
 Savino, Giancarlo, 5, 6, 15
 Scano, Antonio, 272
 Scano, Carmen, 317
 Scarpa, Emanuela, 42
 Schiesaro, Alessandro, 175, 203, 205, 207, 213
 Schweickard, Wolfgang, 21
- Sciarra, Elisabetta, 321
 Segre, Cesare, 88, 101
Serapione volg., 323
 Serianni, Luca, 47, 136, 292, 318
 Severino, Emanuele, 198, 214
 Shepard, William P., 21, 29
 Siekiera, Anna, 322
 Sigibuldi, Guittoncino, vd. Cino da Pistoia
 Simoni, Lorenzo, 52
 Singleton, Charles S., 34, 35, 46
 Soldani, Arnaldo, 143-45, 149-53, 155-62, 164, 167, 169-72, 176, 178-80, 186, 187, 191, 199, 200, 213, 214
 Spaggiari, William, 214
Spagna (La), 56, 57, 60-62, 64, 65-67
 Spinazzola, Vittorio, 219, 317
 Spitzer, Leo, 145
 Spogano, Raffaele, 175, 214
 Spongano, Raffaele, 75
 Stanchina, Giulia, 324, 325
 Stengel, Edmund, 95
 Stoppelli, Pasquale, 69, 318
 Stussi, Alfredo, 43, 72, 76
 Svevo, Italo, 292
- Talbert, Richard J.A, 37
 Tancredi, Felice da Massa, 79
 Tanda, Nicola, 217, 274, 319
 Tanturli, Giuliano, 12, 38
 Tasso, Torquato, 143, 151
Tavola ritonda (La), 63
 Tavoni, Mirko, 13, 77
 Tavosanis, Mirko, 46
 Tedaldi, Pieraccio, 66
 Tomasi, Franco, 7
 Tomasin, Lorenzo, 69
 Tomasoni, Piera, 77
 Tommaseo, Niccolò, 70
 Tonelli, Natascia, 68
 Trovato, Paolo, 324
- Uberti, Fazio degli, 56, 58-61, 63-65, 69
 Ue Faidit, 93, 94, 101, 104, 140
 Ugolini, Luigi, 217
- Vaccari, Maria Grazia, 50, 69, 70
 Vaccaro, Giulio, 325
 Valori, Baccio, 324

- Vanautgarden, Alexandre, 88
Vanelli, Laura, 182, 214
Varanini, Giorgio, 82
Varchi, Benedetto, 88, 95
Varvaro, Alberto, 52, 54, 58, 66, 70
Venite a laudare (lauda), 85
Venturini, Oscar, 248, 317
Vergem donçella (lauda), 86
Verri, Alessandro, 175
Verri, Pietro, 175
Vianello, Nereo, 35
Villani, Filippo, 64
Villani, Giovanni, 64, 65, 75
Villani, Matteo, 65
Visdomini, Neri de', 30
Vitale, Maurizio, 151, 176, 189, 214
Wilson, Blake, 52, 70
Wilson, Bronwen, 50, 70
Zabagli, Franco, 55, 68, 70
Zaccagnini, Guido, 8
Zaccarello, Michelangelo, 70
Zambon, Patrizia, 231, 318
Zambrini, Francesco, 22-26, 28-30
Zampese, Cristina, 212
Zamponi, Stefano, 37, 38
Zanato, Tiziano, 71
Zanon, Tobia, 153, 157, 174, 176, 178,
214
Zucco, Rodolfo, 174, 214
Zuliani, Luca, 143, 144, 214

INDICE DEI MANOSCRITTI*

ALBA IULIA (Romania)

Biblioteca Batthyaneum

Ms. I. 22: 74, 79

BERLIN

Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz

Hamilton 203: 29

Hamilton 90 (B): 33, 34, 36, 37, 44-46

BOLOGNA

Biblioteca Universitaria

Ms. 404/4: 71

CITTÀ DEL VATICANO

Biblioteca Apostolica Vaticana

Vat. lat. 3793: 12, 14, 29

Vat. lat. 9893, vol. I (VI¹): 39

Barb. lat. 4057 (Vb): 39

Barb. lat. 4058 (Vb¹): 39

Barb. lat. 4094: 322

Barb. lat. 4105 (Vb²): 39

Barb. lat. 4106 (Vb³): 39

Chigi L. V. 176: 58

Chigi L. VIII. 305: 10, 15, 18

Chigi M. VII. XLVIa (Vch): 39

Rossiano 947 (Vr): 39

FIRENZE

Biblioteca Medicea Laurenziana

Plut. 41. 42 (B): 88-90, 98, 99, 103, 104, 140

Plut. 42. 1 (Mn): 34, 37, 38, 44-46, 330

Plut. 42. 2 (L): 39

Plut. 42. 3 (L²): 39

Plut. 42. 4 (L³): 39

Plut. 42. 5 (L⁴): 39

Plut. 42. 6 (L⁵): 39

Plut. 90 sup. 105 (L¹): 39

Plut. 90 sup. 106 I (L⁶): 40, 41

Plut. 90 sup. 106 II (L⁸): 40

Ashburnham 1812: 88

Edili 187 (A): 88-90, 92, 94, 95, 98, 99, 103, 104, 106, 108, 140

Mediceo Pal. 107 (L⁷): 39, 42

Biblioteca Nazionale Centrale

II. I. 16: 43

II. I. 24 (F¹): 40

II. II. 8: 37

II. II. 20 (F²): 40

II. III. 134: 42

II. IV. 129: 323, 324

II. X. 68: 325

II. X. 72: 325-29

Banco Rari 37 (F³): 40

Banco Rari 217, già Palatino 418 (P): 5-31

Magl. VII. 107 (M): 53

* Le sigle poste tra parentesi tonde di séguito alla segnatura dei manoscritti sono quelle adottate nei singoli articoli in sostituzione dell'indicazione completa, e il loro uso è circoscritto a quel particolare contesto. Può cioè succedere che una sigla non valga per la citazione del medesimo manoscritto in un altro articolo, e che la stessa sigla sia adottata per diversi manoscritti in articoli differenti.

- Magl. VII. 1052: 59
 Magl. VII. 1208: 15
 Magl. VII. 1298, già Med. Pal. 413
 (M¹): 53-55
 Nuove Acquisizioni 333: 53
 Pal. 13 (P): 72, 73, 75, 76, 78-83, 85
 Pal. 574: 322, 323
 Pal. C. 10. 6. 19: 329
 22. A. 5. 18 [Giuntina 1527]: 330,
 331
 Fondo Landau Finaly
 143 (L): 71-73, 75, 76, 78-82, 85
- Biblioteca Moreniana
 Bigazzi 213 (B): 53
- Biblioteca Riccardiana
 1050: 58, 59
 1796: 73
 2287: 322
 2733 (R): 53
 2814 (C): 88-90, 95, 103, 104, 140
 2971: 71
- GENOVA
- Biblioteca comunale Balbi
 Ms. m.r.Cf.Arm. 8: 42
- MILANO
- Biblioteca Ambrosiana
 C 225: 39
 D 465 inf. (D, d¹, d²): 87-141
 P 205 sup.: 101
- MODENA
- Biblioteca Estense universitaria
 α. J. 6. 6 (E): 40
 α. U. 4. 16 (E¹): 40, 42
- MONTEVARCHI
- Biblioteca dell'Accademia Valdarnese del
 Poggio
 Ms. 1 (Mo): 40
- NAPOLI
- Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III
 XIII. F. 2 (N¹): 40, 41
 XIII. F. 3 (N²): 40
- NEW YORK
- Pierpont Morgan Library
 831 (L): 88-90, 92, 95, 98, 99, 103,
 104, 140
- NUORO
- Biblioteca dell'Istituto Regionale Etno-
 grafico
 Fondo Deledda-Donazione Madesani
Cosima (A): 215-319
- OXFORD
- Bodleian Library
 Holkham misc. 49 - H (H): 40
- PARIS
- Bibliothèque de l'Arsenal
 Ms. 8538 (PA¹): 39, 40
- Bibliothèque Nationale de France
 Fr. 12473 (K): 88
 It. 62 (P⁶): 40
 It. 63 (P⁷): 40
 It. 482 (P): 37, 38, 44
 It. 484 (P²): 40
 It. 487 (P³): 40
- PARMA
- Biblioteca Palatina
 Pal. 24 (Pm): 40
 Pal. 48 (Pm¹): 40
 Pal. 68: 325
 Pal. 990 (F^b): 88

PIACENZA

Biblioteca comunale Passerini Landi
Ms. Vitali 26: 37

ROMA

Biblioteca Angelica
1975: 323
2028: 323
2030: 323
2118: 323
2302: 323
2303 (A): 323-32

Biblioteca dell'Accademia dei Lincei e
Corsiniana
44. F. 26: 58

SANTARCANGELO DI ROMAGNA

Biblioteca comunale «Antonio Baldini»
Fondo Baldini, carteggi: 217, 276,
277,
14452: 215, 218

SAVONA

Archivio di Stato
Comune di Savona, Serie I, Registro
della catena I: 36

SIENA

Biblioteca comunale degli Intronati
K. VII. 2 : 41

TREVISO

Archivio di Stato
Not. I 251 (T): 72, 76-82, 85

VALLADOLID

Bibliotecas Universitaria y de Santa Cruz
Ms. 332: 15

VENEZIA

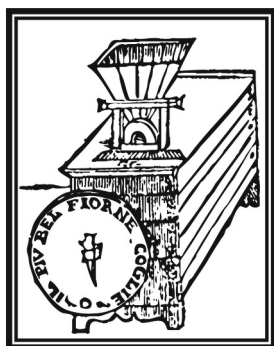
Biblioteca Nazionale Marciana
It. X 14 (6950) (Vz): 40
It. X 446 (11917) (Vz¹): 40

Biblioteca del Seminario Patriarcale
Ms. 952 (VS): 40, 42



ACCADEMIA DELLA CRUSCA

BOLLETTINO ANNUALE DELL'ACCADEMIA



ANNO
MMXVI

INDICE

Notizie sull'Accademia (CLAUDIO MARAZZINI)	pag. 355
Albo degli Accademici Ordinari	» 375
Albo degli Accademici Corrispondenti	» 376
Albo degli Accademici Onorari	» 376
Associazione Amici dell'Accademia della Crusca	» 377

NOTIZIE SULL'ACCADEMIA

2016

Le tornate accademiche

Si sono svolte regolarmente, come da Statuto, le quattro tornate annuali, che sono i momenti centrali dell'attività riservata agli Accademici. La prima tornata dell'anno, pubblica, si è tenuta il 15 gennaio 2016, per la presentazione del libro L'italiano della musica nel mondo edito nel 2015 dall'Accademia per cura di Ilaria Bonomi e Vittorio Coletti. La presentazione ha visto i contributi di Elisabetta Fava sull'Opera italiana all'estero e di Felice Liperi sulle Canzoni italiane nel mondo fra melodie e parole. Questi due interventi sono stati giudicati di qualità così alta che si è deciso di inserirli nella nuova edizione elettronica del libro, affidata a una coedizione Accademia della Crusca – GoWare.

La seconda tornata pubblica si è svolta il 29 aprile 2016, in coincidenza con il Collegio dedicato all'approvazione del bilancio. Nel pomeriggio di quel giorno, Annamaria Testa e l'informatico Fusi hanno presentato il sito da loro ideato e realizzato al fine di osservare e raccogliere gli anglicismi che entrano quotidianamente nell'uso.

La terza tornata pubblica si è svolta il 17 giugno 2016 ed ha avuto come scopo la presentazione di tre riproposte recenti di opere di Gianfranco Folena. Massimo Fanfani, Luca Morlino, Ivano Paccagnella, Paolo Trovato, Lorenzo Renzi hanno presentato Lingua nostra di Gianfranco Folena, a cura di Ivano Paccagnella, B. Migliorini – G. Folena, Piccola guida di ortografia, a cura di C. Marazzini, e Culture e lingue nel Veneto medievale, con introduzione di P. Trovato.

La quarta e ultima tornata pubblica si è svolta il 14 dicembre 2016 ed ha avuto per titolo La Crusca e "la Repubblica": l'Italiano, conoscere e usare una lingua formidabile. Riflessioni sulla collaborazione tra l'Accademia della Crusca e "la Repubblica". Hanno partecipato come relatori il direttore di "Repubblica" Mario Calabresi, la vice-caporedattrice del "Venerdì", Claudia Arletti, e il presidente Claudio Marazzini. È stata presentata agli Accademici e al pubblico presente in sala la collanina di 14 libretti destinati ad accompagnare ogni venerdì il giornale in tutte le edicole d'Italia. I libretti sono stati realizzati grazie a una stretta collaborazione tra la redazione del noto quotidiano e l'Accademia, allo scopo di

divulgare la conoscenza dell'Accademia stessa e della lingua italiana presso il largo pubblico. Sono stati invitati all'incontro anche tutti gli autori dei 14 libretti, sia quelli già usciti nel corso del mese di dicembre, sia quelli destinati a uscire nel mese di gennaio 2017.

I convegni

Come sempre, l'Accademia è stata sede di convegni, luogo di vivace organizzazione di incontri culturali anche molto impegnativi e di durata superiore alla singola giornata.

Cominciamo con la Piazza delle Lingue 2016, il maggior impegno annuale in questo campo di attività. Dopo la parentesi milanese di Expo del 2015, la Piazza è ritornata a Firenze, e anzi è stata dedicata a un tema strettamente legato al capoluogo toscano: Firenze e la lingua italiana. L'evento si è svolto tra il 29 settembre e il 2 ottobre 2016, ed ha goduto del tangibile sostegno delle Coop fiorentine. L'evento si è aperto in Palazzo Medici Riccardi, nella Sala Luca Giordano, ed è proseguito fra l'altro nel Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio, con una tavola rotonda coordinata da Valdo Spini. Ci sono state anche due serate teatrali, una delle quali nel Saloncino del Teatro della Pergola, con una selezione tratta da opere di Ugo Chiti. Un momento assai interessante è stato la tavola rotonda con artisti e uomini di spettacolo fiorentini, coordinata da Annalisa Nesi, alla quale hanno partecipato Ugo Chiti, Paolo Hendel, Anna Meacci, Sergio Staino e Pamela Villoresi; è stata anche realizzata una video-intervista (visibile nel sito della Crusca) con Carlo Conti, Giorgio Panariello e Leonardo Pieraccioni.

Dal 3 al 5 novembre 2016 si è svolto in Accademia il XII Convegno ASLI dedicato a Etimologia e storia delle parole. L'Accademia, oltre a ospitare l'evento, ha collaborato alla realizzazione.

Dal 9 al 10 novembre 2016 si è svolto in Accademia il Convegno internazionale di studi La romanistica svizzera della prima metà del Novecento e l'Italia.

Quanto a collaborazioni a convegni svoltisi fuori dall'edificio della Villa di Castello, ma in Toscana, vale la pena ricordare che il 10 e l'11 novembre 2016 l'Accademia della Crusca ha partecipato attivamente alla terza Conferenza nazionale dell'AICI, svoltasi a Lucca, con il titolo Italia è Cultura. Gli istituti culturali nella società della conoscenza e dell'informazione.

Dal 19 al 20 ottobre 2016 si è svolto in Accademia della Crusca, e con il sostegno dell'Accademia, il grande Congresso Internazionale di Phrasis, Fraseologia, paremiologia e lessicografia, poi concluso il 21 nell'Università di Firenze.

La collaborazione con altre istituzioni ha permesso l'organizzazione di un convegno anche fuori dalla Villa Medicea di Castello. Il 20 maggio l'Accademia ha collaborato con l'Università di Bologna "Alma Mater Studio-

rum", con il patrocinio dell'Università degli Studi di Firenze, per organizzare una giornata di studio su Plurilinguismo, diritti e educazione linguistica: l'italiano e le lingue di immigrazione.

L'attività editoriale

Diamo prima di tutto notizia della situazione delle tre riviste scientifiche di fascia A dell'Accademia.

Nel 2016 è uscito il vol. LXXIII (2015) degli Studi di filologia italiana (dodici articoli per 518 pagine, compresi i sommari in italiano e inglese e gli indici dei nomi e dei manoscritti), in aggiunta il Bollettino Annuale dell'Accademia della Crusca relativo al 2015.

Nel 2016 non è uscito alcun volume degli Studi di Grammatica Italiana, pur essendo in fase avanzata di stampa il vol. XXXIV (2015).

Il volume XXXIII degli Studi di lessicografia italiana è regolarmente uscito nel mese di dicembre del 2016. La sua consistenza è di 307 pagine (compresi i sommari finali in italiano e inglese) e contiene dieci articoli, a cui si aggiunge una lista delle accessioni di interesse lessicografico acquisite dalla Biblioteca dell'Accademia (2015-2016). Gli articoli si devono a studiosi italiani e stranieri.

Quanto ai libri, anche nel 2016, dopo l'approvazione del nuovo Regolamento delle Pubblicazioni, l'attività editoriale dell'Accademia è stata guidata dall'apposita Commissione, composta dai direttori delle tre riviste dell'Accademia prof.ri Aldo Menichetti, Luca Serianni e Teresa Poggi Salani, a cui si aggiungono gli accademici Formentin, Maraschio, Fanfani e Patota. La commissione si è avvalsa dell'opera del dott. Domenico De Martino, coadiuvato da Giulia Stanchina.

Nel corso del 2016 la commissione pubblicazioni ha approvato le pubblicazioni seguenti:

– Pietro de' Faitinelli, Rime, a cura di Benedetta Aldinucci, uscito nel mese di gennaio 2017;

– Volgarizzamento trecentesco anonimo di Valerio Massimo, a cura di Vanna Lippi Bigazzi, 3 voll. (facendo richiesta alla curatrice di allestire tra l'altro anche un glossario volgare selettivo; la versione finale è stata consegnata nel mese di febbraio);

– Jacqueline Visconti, Studi su testi giuridici: norme, sentenze, traduzione (non è stato ancora consegnato il file per l'avvio delle procedure di stampa).

Sono stati presi in considerazione anche alcuni altri lavori proposti e già esaminati dai responsabili delle singole collane; in merito la commissione ha riconosciuto che necessitassero di ulteriori cure, che sono state richieste agli autori.

Si ricorda in particolare l'edizione degli Avvertimenti del Salviati, puntualmente esaminata da Formentin.

La commissione ha per suo conto valutato positivamente la proposta di pubblicazione della Grammatica turca di Pietro Della Valle (a cura di N. Ozkan, M. Ozyetgin e R. Speelman), salvo però il parere di uno specialista di turco antico, di cui si attende tra breve il responso (arrivato in questi giorni, giugno 2017, e molto positivo).

È proseguita la vendita on line dei volumi editi dalla Crusca, acquistabili nel sito www.edizionidicrusca.it

Sono stati pubblicati i seguenti volumi: Alfonso Mirto, Alessandro Segni e gli Accademici della Crusca. Carteggio (1663-1694); Eugenio Salvatore, "Non è questa un'impresa da pigliare a gabbo". Giovanni Gaetano Bottari filologo e lessicografo per la IV Crusca; Elisabetta Benucci, I letterati e la Crusca nell'Ottocento (Storia dell'Accademia della Crusca. Testi e documenti, 4, 5 e 6).

Sono inoltre in allestimento, a volte da un certo tempo, le seguenti opere, la cui pubblicazione è comunque già approvata: Emmanuele Rocco, Vocabolario del dialetto napolitano, a cura di Antonio Vinciguerra. Ristampa anastatica del primo volume (1891) e edizione del manoscritto con le voci successive (conservato nell'Archivio dell'Accademia della Crusca); L'Accademia della Crusca e gli studi sulla lingua e la letteratura italiana in Russia, a cura di Roman Gorukho; Dario Zuliani, Dizionario del Codice di Napoleone il Grande per il Regno d'Italia. 1806 (Grammatiche e lessici); Gli Statuti delle Fiere di Bolzano in tedesco e in italiano (1792), ristampa anastatica delle edizioni originali con indici bilingui dei termini giuridici a cura di Silvia Paialunga (Quaderni degli «Studi di lessicografia italiana», 13); La romanistica svizzera della prima metà del Novecento e l'Italia, Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 9-10 novembre 2016, a cura di Sandro Bianconi e Annalisa Nesi; fuori collana è stato pubblicato il volume, edito direttamente dalla Crusca, nato da una giornata organizzata in collaborazione con l'ABI, sull'italiano delle banche e della finanza. Il volume s'intitola Il linguaggio dell'economia. L'italiano delle banche e della finanza. Atti del convegno organizzato dall'Associazione Bancaria Italiana e dall'Accademia della Crusca, Firenze, 29 maggio 2015, a cura di Claudio Marazzini (contiene in appendice: Bernardo Davanzati, Notizia de' cambi, 1581, riproduzione anastatica dell'edizione del 1853).

È stato pubblicato il catalogo della mostra su Napoleone e la Crusca, allestita nella Sala delle Pale dal 18 novembre 2015 fino alla fine del 2016.

Sono usciti nel 2016 gli Atti della Piazza delle lingue 2014, dedicati all'Italiano elettronico, curati da Claudio Marazzini e Ludovica Maconi.

È uscito in versione provvisoria «Acciò che I nostro dire sia ben chiaro». Scritti per Nicoletta Maraschio, a cura di Marco Biffi, Francesca Cialdini, Raffaella Setti.

È uscita la raccolta de I Temi del mese (2012-2016), a cura di Claudio Marazzini.

Alla fine del 2016 per i tipi dell'Accademia sono usciti gli atti del Convegno del 4 aprile 2014, Lingua e processo. Le parole del diritto di fronte al giudice, il primo evento frutto della collaborazione con la Scuola superiore della magistratura e pubblicato anche con il sostegno finanziario di quest'ultima (oltre che con quello del Centro di studio per la storia del pensiero giuridico moderno dell'Università di Firenze).

Il 4 maggio 2016 si è svolto a Roma un convegno organizzato da "la Repubblica", con un titolo legato a un evento che aveva attirato l'attenzione mediatica sulla nostra Accademia; il titolo era Petaloso sarai tu. L'italiano al tempo di Whatsapp. Hanno partecipato alla giornata, fra gli altri, il presidente Claudio Marazzini e Vera Gheno, che cura la pagina Twitter dell'Accademia. Proprio da tale giornata, è scaturita l'idea di una collaborazione editoriale tra "la Repubblica" e l'Accademia della Crusca per realizzare una serie di libri capaci di raggiungere il largo pubblico con una divulgazione linguistica ben controllata e di qualità. La serie dei libretti, tutti realizzati nel periodo tra giugno e la fine dell'anno, pubblicati con cadenza settimanale a partire dal 28 ottobre 2016, a seguire fino al 27 gennaio 2017, è stata la seguente:

1. Bada (a) come scrivi 2. La nostra lingua dalla @ alla zeta 3. Scrivere nell'era digitale 4. Sindaco e sindaca: il linguaggio di genere 5. La ricchezza dei dialetti 6. L'italiano e le lingue degli altri 7. Le parole nella Rete 8. Giornali, radio e tv: la lingua dei media 9. Da San Francesco al rap: l'italiano in musica 10. Arte, design e moda: il mondo parla italiano 11. Il linguaggio della politica 12. Leggi, contratti, bilanci. Un italiano a norma? 13. L'abc della grammatica: regole e uso 14. Le parole di Repubblica. Tra gli autori, oltre a studiosi scelti dal Direttivo dell'Accademia, si contano diversi accademici: Claudio Marazzini, Nicoletta Maraschio, Ilaria Bonomi, Paolo D'Achille (che ha coordinato il primo volume, realizzato dalla Consulenza), Vittorio Coletti, Michele Cortelazzo, Teresa Poggi Salani (a cui si deve, assieme a Luciano Agostiniani, la supervisione del volume grammaticale, il tredicesimo), Giovanni Ruffino.

Centro informatico e sito web

Grazie al proprio sito web www.accademiadellacrusca.it anche nel corso del 2016 l'Accademia ha potuto dare spazio, come ormai avviene da molti anni, alle proprie iniziative, intervenire direttamente nel dibattito nazionale e internazionale sull'italiano con la pubblicazione di documenti, fornire un servizio di informazione costante su convegni dedicati alla lingua italiana e più in generale alla linguistica, rispondere ai quesiti linguistici.

Nel 2016 il sito ha registrato 11.648.006 visualizzazioni per un totale di circa 4.500.000 utenti, con una percentuale di nuovi visitatori pari al 78% (il restante 22% è costituito dai frequentatori abituali).

Va sottolineato anche l'enorme sviluppo delle pagine "social" dell'Ac-

cademia: la pagina ufficiale di Facebook conta ormai più di 320.000 sostenitori; la pagina ufficiale di Twitter è seguita da oltre 60.000 affezionati; in costante crescita è anche il materiale audiovisivo presente sul canale di YouTube.

Il numero di quesiti giunti alla consulenza linguistica attraverso le apposite pagine del sito web continua a essere elevato: nel 2016 sono pervenute 8.737 domande. Contando sulle risorse disponibili sono state date 1.916 risposte secondo i consueti canali: con articolo pubblicato sul sito web (su temi proposti da più persone) e con email personali (in questo caso per 1.455 casi si tratta della semplice indicazione del collegamento alla risposta che già si trova sul sito web; negli altri della risoluzione di dubbi facilmente risolvibili con la consultazione di dizionari o grammatiche).

Durante il 2016 il Centro informatico ha svolto il compito primario di assistenza tecnica per le applicazioni informatiche dell'Accademia progettate e realizzate negli anni, sia quelle gestionali (programma di gestione dell'inventario, posta elettronica del dominio crusca.fi.it) sia quelle legate all'attività scientifica (sito web Fabbrica dell'italiano; Fondo dei citati, Banca dati della consulenza linguistica; Lessicografia della Crusca in rete; Biblioteca Digitale di Crusca; Archivio Digitale di Crusca; Archivio Iconografico Digitale dell'Accademia della Crusca; Il Vocabolario del Fiorentino Contemporaneo; Le Cinquecentine della Crusca; Dalla Scuola senese all'Accademia della Crusca; Antologia Vieusseux 1821-1832; La V Crusca virtuale e materiali preparatori; Tommaseo on line; VIVIT: VIVI ITALIANO). Ha poi continuato l'implementazione della banca dati dei Proverbi italiani con la prosecuzione del lavoro di informatizzazione e popolamento della raccolta di Serdonati.

Consulenza linguistica

Nel 2016 il servizio di consulenza – che ha subito una vera ondata di richieste nel periodo di “petaloso”, dalla fine di febbraio ai primi di aprile del 2016 – ha continuato a funzionare secondo le procedure fissate da tempo:

- 1) Risposta diretta via mail (o posta cartacea, a seconda della modalità di arrivo del quesito, ma, dopo il caso “petaloso”, non più su carta intestata), con rinvio a dizionari e grammatiche.*
- 2) Risposta diretta con rimando al sito (quando la risposta è contenuta già nel sito ed è sufficiente indicare il collegamento).*
- 3) Risposta pubblicata (sul sito e sulla CPV), in caso di domande più complesse o richieste da molti utenti.*

Le risposte destinate alla pubblicazione sono state assegnate ad accademici, alla redazione (borsisti, assegnisti, contrattisti, anche alcuni tirocinanti), a esperti esterni (quasi tutti docenti universitari); negli ultimi due casi le risposte sono sempre state controllate da un accademico prima della

loro pubblicazione (il responsabile del servizio, Paolo D'Achille, ha sempre riletto e controllato le risposte).

Nel corso del 2016 sono state pubblicate sul sito, con scadenza bisettimanale (a parte la pausa estiva e quella natalizia), 89 risposte (oltre a un articolo, di Annalisa Nesi sui geosinonimi del diosperus kaki).

D'intesa con la redazione, nel corso del 2016 Paolo D'Achille ha anche avanzato alcune proposte per il miglioramento del servizio, realizzabili nel corso del 2017 grazie ai "fondi Franceschini", e cioè:

- 1) predisposizione di risposte alle numerose domande inevase;*
- 2) aggiornamento delle risposte già inserite nel sito;*
- 3) apertura di una sezione specifica di risposte a domande di stranieri che apprendono l'italiano come lingua straniera o come L2;*
- 4) raccordo con Incipit, per neologismi e anglicismi;*
- 5) assegnazione al sito di un ISBN o ISSN, che garantirebbe ai collaboratori di poter utilizzare i contributi anche ai fini delle procedure di valutazione nazionale dei prodotti attualmente in vigore.*

Questo per la parte a cui si accede attraverso i canali informatici. Per quanto riguarda La Crusca per voi, i due fascicoli del 2016 sono usciti regolarmente.

In accordo con le decisioni del Direttivo, non è stata proseguita la pubblicazione del "numero rilegato" dell'anno precedente (2015), ma la redazione (formata da Raffaella Setti e Riccardo Cimaglia) ha provveduto a predisporre gli indici dell'annata, che potranno essere utilizzati in futuro.

Le quote degli abbonamenti del periodico si vanno progressivamente riducendo (sorte peraltro comune un po' a tutti i periodici cartacei) e sono allo studio varie iniziative di rilancio, anche attraverso la Coop e le scuole.

È stato inoltre predisposto l'elenco delle risposte da ristampare nel terzo volume de La Crusca risponde, la cui pubblicazione, prevista per il 2015, è stata poi rinviata. L'accademico Paolo D'Achille, in quanto responsabile del servizio, ho rilasciato varie interviste per periodici (cartacei e in rete), trasmissioni radiofoniche (di canali locali e nazionali) e televisive.

Attività varie di collaborazione

Collaborazione con il MAECI. Il 17-18 ottobre 2016 l'Accademia ha partecipato agli Stati Generali della lingua italiana nel mondo: Italiano lingua viva, svoltisi a Firenze, organizzati dal Ministero degli Affari esteri in coincidenza con la XVI Settimana della lingua italiana nel mondo, dedicata al tema L'italiano e la creatività: marchi e costumi, moda e design. Per l'occasione, è stato distribuito come ogni anno il volume allestito dalla Crusca in forma elettronica, dedicato appunto a L'italiano e la creatività: marchi e costumi, moda e design, curato da Paolo D'Achille e Giuseppe Patota. A Bruxelles, all'Istituto Italiano di Cultura, il 17 ottobre 2016, per la Settimana della Lingua Italiana nel Mondo (XVI edizione), il prof. Co-

luccia ha tenuto una relazione su Le parole della moda, tra italiano e lingue straniere.

Il Festival Dante 2021 a Ravenna. Dal 7 al 10 settembre 2016 si è tenuto come di consueto a Ravenna il Festival Dante 2021, organizzato sotto la direzione scientifica dell'Accademia della Crusca, e guidato da Domenico De Martino, quest'anno intitolato A piè del vero il dubbio. Si è trattato, come sempre, di un'occasione importante e di notevole richiamo, con molti appuntamenti, spettacoli, incontri e discussioni.

Collaborazione con l'Asli. Attiva come sempre è stata la collaborazione con l'Asli, associazione che ha sede presso l'Accademia della Crusca. Il convegno su Etimologia e storia delle parole, a cui già si è fatto cenno nella sezione dedicata agli eventi congressuali, è stato il risultato più evidente di questa collaborazione.

Collaborazione con la Scuola superiore della Magistratura. È proseguita la collaborazione con la Scuola superiore della Magistratura, dopo che il 17 novembre 2015 è stata firmata un'apposita Convenzione sottoscritta dal presidente della scuola prof. Onida e dal presidente della Crusca Marazzini. Validissima è stata la collaborazione del prof. Bambi, che ha mantenuto i contatti con la Direzione della Scuola.

Nei giorni 6, 14 e 28 aprile 2016 sono stati ospitati in Accademia i giovani magistrati della scuola di Scandicci, divisi in tre scaglioni di circa cento unità: si è trattato di un incontro con quelli che un tempo venivano definiti "uditori giudiziari", e che oggi si chiamano Magistrati Ordinari in Tirocinio (MOT). Il titolo dell'incontro era Il linguaggio giuridico e il linguaggio dei provvedimenti giudiziari. Secondo il duplice punto di vista del linguista e del giurista, sono state messe in rilievo le caratteristiche della lingua giuridica, con i difetti e i possibili rimedi, per rendere fin dall'inizio i magistrati consapevoli del ruolo fondamentale rivestito dall'uso di un corretto e chiaro italiano nello svolgimento della loro professione. Nella sede dell'Accademia i magistrati hanno ascoltato lezioni su temi linguistici e giuridici, relativamente al tema della chiarezza e semplificazione delle leggi e delle sentenze. Alla prima giornata è stato presente il prof. Silvestri, ora presidente della Scuola, e alla seconda giornata è stato presente il giudice Canzio, primo presidente della Corte di Cassazione. I magistrati hanno visitato l'Accademia.

È stato anche organizzato un corso per l'aggiornamento professionale dei magistrati già in servizio (nel quadro della formazione permanente). Lo si è tenuto il 20 e 21 giugno nella Villa di Castello, con il titolo Il linguaggio della giurisdizione. Circa un centinaio di magistrati hanno seguito le relazioni di linguisti e di giuristi (pratici e accademici) sulla funzione, sul ruolo e sulle modalità di scrittura e di costruzione retorica della sentenza.

Collaborazione con la Fondazione Memofonte. Anche nel 2016 è proseguita la collaborazione con la Fondazione Memofonte sul tema "lingua

e arte". Dopo la pubblicazione sul sito dell'Accademia, nel 2015, della banca dati Trattati d'arte del Cinquecento, l'attenzione è stata rivolta alla scrittura privata di alcuni protagonisti della storia dell'arte dal XVIII al XX secolo, ossia ai taccuini e alle minute di Luigi Lanzi (1732-1810), Giovan Battista Cavalcaselle (1819-1897) e Adolfo Venturi (1856-1941). Il lavoro di ricerca, (trascrizione, digitalizzazione, marcatura dei testi, lemmatizzazione), coordinato da Donata Levi e Nicoletta Maraschio, è stato affidato a giovani borsisti con competenze linguistiche e storico artistiche (Valentina Paggini, Martina Visentin) e si è avvalso della collaborazione informatica di Giovanni Salucci. Il progetto è stato finanziato dall'Ente Cassa di Risparmio di Firenze.

Collaborazione con l'ITTIG. Nel 2016 è proseguito il tradizionale rapporto con l'ITTIG-CNR per la semplificazione del linguaggio amministrativo. Nel 2016 si è tenuto, come nei due anni precedenti, il corso di perfezionamento post lauream: Professioni legali e scrittura del diritto. La lingua del diritto com'è, e come dovrebbe essere, organizzato insieme all'Accademia dai Dipartimenti di Scienze giuridiche e di Lettere e filosofia dell'Università di Firenze e con la collaborazione dell'ITTIG-CNR. Il corso 40 ore di lezione per 6 CFU si è svolto tra il marzo e il giugno nella sede del Dipartimento di Scienze giuridiche a Novoli ed è stato seguito da una trentina di persone, tra professionisti, dipendenti pubblici (Università e Regione Toscana) e dottorandi e assegnisti di ricerca dell'Università di Firenze.

Collaborazione con la Regione Toscana sul tema del linguaggio amministrativo. Su sollecitazione del Consiglio regionale della Toscana, è stata organizzata il 21 aprile 2016 nella sede della Regione Toscana, a palazzo Panciatichi, un seminario: Qualità della legge e semplificazione, trasparenza e comunicazione, con intervento fondamentale dell'Accademia della Crusca e degli studiosi ad essa collegati.

Attività con l'Ordine dei giornalisti della Toscana. Nel 2016 si è tenuto il secondo corso di formazione organizzato in collaborazione con l'Ordine dei Giornalisti della Toscana. Tutti gli Ordini regionali dei giornalisti hanno provveduto a organizzare corsi per i loro iscritti, scegliendo vari argomenti tra i molti possibili, ma l'OdG della Toscana, in accordo con l'Accademia, ha deciso di dedicare attenzione allo strumento primario che il giornalista utilizza nella propria attività, cioè la lingua.

Questo l'elenco dei sette incontri:

– venerdì 4 marzo 2016: Il giornalista di fronte all'italiano contemporaneo: norma, scelte e strumenti, con Claudio Marazzini (Presidente dell'Accademia della Crusca) e Carlo Bartoli (Presidente dell'Ordine di Giornalisti della Toscana);

– venerdì 8 aprile 2016: La lingua del diritto, con Federigo Bambi (Università di Firenze) e Franca Selvatici;

– *venerdì 6 maggio 2016*: I linguaggi della rete: scrivere in italiano sul web, con *Claudio Marazzini*, *Carlo Bartoli*, *Simona Panseri* (*Director, Corporate Communications and Public Affairs Italy, Spain, Portugal, Greece di Google*), *Frida Brioschi* (*fondatrice di Wikipedia Italia*), *Daniele Chieffi* (*Web Media relations, social media management and reputation monitoring Manager di Eni*), *Giovanni Boccia Artieri* (*sociologo*) e *Marco Renzi* (*moderatore*);

– *lunedì 9 maggio 2016*: Luoghi comuni, conformismo e discriminazione linguistica, *Claudio Marazzini* e *Michele Taddei*;

– *venerdì 27 maggio 2016*: Linguaggio di genere, con *Cecilia Robustelli* (*Università di Modena e Reggio Emilia*) e *Chiara Brilli* (*ControRadio - Popolare Network*);

– *lunedì 6 giugno 2016*: L'italiano dei giornalisti: errori veniali e peccati mortali. L'errore in agguato, con *Claudio Marazzini* e *Domenico Guarino* (*ControRadio - Popolare Network*);

– *venerdì 9 settembre 2016*: La lingua dei giornali come modello di scrittura, con *Luca Serianni* (*Accademia della Crusca*) e *Luigi Caroppo* (*La Nazione*);

– *venerdì 7 ottobre 2016*: L'italiano nel piccolo schermo, con *Nicoletta Maraschio* (*Presidente onoraria dell'Accademia della Crusca*), *Francesca Cialdini* (*Università di Firenze*) e *Federico Monechi* (*Rai Toscana*).

Collaborazione con UniCoop. *Dall'ottobre 2015, l'Accademia della Crusca ha avviato una proficua collaborazione con Unicoop Firenze per il progetto A tu per tu con l'italiano; il progetto ha comportato non soltanto il finanziamento, da parte di Unicoop, dell'attività di ricerca dell'Accademia, ma anche l'avvio di una serie di iniziative che hanno coinvolto accademici e collaboratori della Crusca e che hanno voluto rendere partecipe anche un pubblico di non specialisti.*

Il primo segnale dell'avvio delle attività è stata la presenza dell'Accademia sulle pagine dell'“Informatore”, il mensile di Unicoop Firenze, sul quale da ottobre 2015 a dicembre 2016 è stato possibile leggere gli interventi (uno per ogni numero della rivista) del presidente Claudio Marazzini e di altri specialisti su temi di carattere storico-linguistico. Nelle Bibliocoop, gli angoli librari dei punti vendita Unicoop Firenze, sono stati organizzati incontri pubblici durante i quali alcuni rappresentanti dell'Accademia hanno parlato della storia e delle attività dell'Istituzione, dialogando con il pubblico.

La collaborazione con Unicoop è stata inoltre occasione per il rinnovo dell'antica tradizione degli stravizzi di Crusca. Gli studenti di tredici scuole alberghiere toscane hanno rielaborato in chiave contemporanea i menu degli storici banchetti dell'Accademia, che si tenevano annualmente in occasione dello scadere della nomina dei magistrati e rappresentavano gioiosi momenti di festa per i partecipanti. Inoltre la Coop ha messo in contatto la Crusca con alcune compagnie teatrali, e si è giunti concorde-

mente alla messa in scena di una versione ridotta e adattata della Tancia di Michelangelo Buonarroti il Giovane. La Coop fiorentina ha collaborato attivamente alla Piazza delle lingue 2016.

Il Gruppo Incipit. È proseguita l'attività del gruppo Incipit, formatosi nel febbraio 2015. Ne fanno parte gli accademici ordinari Paolo D'Achille, Claudio Marazzini, Luca Serianni. Gli altri membri sono l'accademico corrispondente Michele Cortelazzo, Valeria Della Valle, Jean Luc Egger, Claudio Giovanardi, Alessio Petralli, Annamaria Testa. Nel corso del 2016 il gruppo è intervenuto con sette comunicati stampa, suggerendo equivalenti italiani per i seguenti anglicismi: smart working "lavoro agile", bail in "salvataggio interno", stepchild adoption "adozione del figlio del partner", la serie degli anglicismi usati nel sistema universitario: analisi on desk "analisi preliminare o analisi a tavolino", benchmark "parametro di riferimento", benchmarking "confronto sistematico o analisi comparativa", tool "strumento", student o client satisfaction "soddisfazione dello studente", debriefing "resoconto", executive summary "sintesi", distance learning "apprendimento a distanza", distinto da e-learning "teleapprendimento o apprendimento on line", peer review "revisione tra pari", public engagement "impegno pubblico", valutazione della performance "valutazione dei risultati", whistleblower "allertatore civico".

Collaborazione con l'Università per stranieri di Siena per il dottorato "Pegaso". L'Accademia ha avviato la collaborazione per il Dottorato "Pegaso" in Linguistica storica, Linguistica educativa e Italianistica (co-finanziato dalla Regione Toscana), come istituzione partner dell'Università per Stranieri di Siena; la collaborazione, per ora, è stata senza costi, definita in un accordo di apposita "società di scopo". Il Dottorato si è avviato nell'anno accademico 2016-17.

A Cerignola, presso il club Club Inner Wheel, 28 maggio 2016, Rosario Coluccia ha tenuto una conferenza su Dante e la lingua italiana (con il patrocinio dell'Accademia), e la prof.ssa Frosini una conferenza intitolata: "sì fuor di Campaldino": la storia, il tempo, la lingua nel V canto del "Purgatorio" (con il patrocinio dell'Accademia).

Il 25 novembre 2016, l'Accademica Silvia Morgana ha rappresentato l'Accademia al Convegno Metakoinè. Comunicazione e mediazione legale, presso l'Auditorium S. Fedele di Milano, con un intervento dal titolo: "Eppur si muove". Dall'italiano all'e-taliano.

Attività di ricerca e progetti strategici

Vocabolario del fiorentino contemporaneo. L'attività del Vocabolario del fiorentino contemporaneo (VFC) è proseguita sul versante dell'incremento dell'archivio della banca dati (oltre 2000 schede da aggiungere alle 3670 già disponibili in rete) e, parallelamente, su quello delle verifiche presso i parlanti fiorentini.

Linguaggio di genere e nomi delle professioni femminili. *Nel mese di febbraio del 2016 il Direttivo ha deciso di bandire una borsa per una ricerca sui titoli di cariche pubbliche e professioni esercitate da donne nelle principali lingue europee. Nel settembre 2016 il Direttivo ha approvato l'esito del concorso (il bando era uscito il giorno 11 maggio), affidando la ricerca a un giovane studioso e dottore di ricerca, il dott. Giuseppe Zarra. Si stabilì che il dott. Zarra avrebbe operato sotto il controllo scientifico di Yorick Gomez Gane, professore di Storia della lingua italiana nell'Università della Calabria. All'inizio di dicembre dello stesso anno la ricerca di Giuseppe Zarra era già nelle mani del Direttivo, che ha stabilito di pubblicarla.*

Il 25 novembre 2016 il Presidente si è recato a Roma su invito della ministra Maria Elena Boschi e del Dipartimento delle pari opportunità per partecipare alla discussione nella sede del governo sul tema del linguaggio di genere e della violenza sulle donne. In quell'occasione ha potuto fare un quadro delle attività in corso in Accademia sul tema in questione, e ha presentato il volumetto, appena uscito nella serie nata dalla collaborazione tra la Crusca e il giornale "la Repubblica", dedicato ai nomi delle professioni femminili e alla storia del dibattito sul linguaggio di genere.

O.I.M., Osservatorio degli italianismi nel mondo. *Nel sito dell'Accademia è consultabile una banca dati sugli italianismi in inglese, francese e tedesco (www.italianismi.org: si tratta del materiale raccolto per il Dizionario di italianismi in inglese, francese e tedesco (Difit) diretto da Harro Stammerjohann). Rientra nei progetti strategici dell'Accademia quello di allargare tale banca dati ad altre lingue a partire da altre tre importanti lingue neolatine, lo spagnolo, il catalano e il portoghese. A queste andranno aggiunte anche ungherese e polacco, per cui esistono già ricerche avviate. Per rendere omogeneo il lavoro è prevista la messa a punto di un metodo di rilevazione dei dati, che andrà poi presentato ai collaboratori; successivamente si avvierà il lavoro di ricognizione nelle lingue di interesse, anche avvalendosi di materiali raccolti per precedenti ricerche, e si realizzerà una piattaforma informatica in grado di accogliere i nuovi dati su modello di quanto già fatto per la banca dati Difit. Il progetto OIM era stato inserito all'interno dell'Atlante degli europeismi nel Mondo (AEM) per il quale si era fatta richiesta nel bando europeo nell'ambito di Horizon 2020 e che purtroppo non è stato finanziato; per lo stesso progetto AEM era stato richiesto anche un finanziamento PRIN (capofila Università di Firenze, prof. Fanfani), che però, pur avendo ricevuto una buona valutazione, non è stato ammesso al finanziamento). A questo punto, si è stabilito di far proseguire il progetto OIM basandosi su risorse assegnate volta per volta. Per l'allargamento attualmente previsto è stata approvata la messa a bando di borse di studio grazie a un finanziamento ARCUS erogato dal MIBACT (25.000 euro).*

Vocabolario Dantesco. Il Vocabolario dantesco, con cui l'Accademia

della Crusca in collaborazione con l'Istituto del CNR Opera del Vocabolario Italiano (OVI) intende celebrare il prossimo settimo centenario della morte di Dante (2021), è stato avviato prendendo in considerazione la *Commedia*. Ciò ha implicato un riesame critico delle edizioni del poema oggi disponibili, le quali riflettono la variabilità della tradizione manoscritta. Proprio in considerazione di questo aspetto, in ottemperanza a un principio espresso da voci autorevoli della linguistica e della lessicografia storica, il lemmario della *Commedia* è stato costituito sulla base di un'edizione di riferimento (quella di Petrocchi), ma è anche aperto ad accogliere segnalate da opportuni espedienti le varianti lessicali significative che scaturiscono dalle più recenti edizioni e dai codici più antichi e autorevoli, ovvero dalla tradizione manoscritta documentata dalle stesse edizioni. A questo scopo, attraverso un accurato censimento della variantistica, è stata portata a termine la compilazione di un "testo associato" interrogabile, contenente le lezioni alternative lessicalmente significative documentate nell'antica vulgata e nelle edizioni più recenti (Sanguineti, Lanza, Inglese).

Nel corso del 2016 è stato definito l'assetto della scheda lessicografica, che è articolata in modo da offrire per ogni lemma la definizione e l'esemplificazione; la frequenza e l'Index locorum; un apparato di corrispondenze che testimoni sia la storia pregressa delle voci, sia la loro successiva vitalità nella tradizione linguistica italiana; una nota linguistico-filologica. Si è quindi messo a punto un "foglio di stile" che può ormai dirsi definitivo: esso prevede campi fissi e campi dinamici a seconda della voce, un sistema di marche (d'uso, grammaticali e semantiche) per la ricerca, più una serie di rimandi inter e ipertestuali che guidano l'utente nella consultazione delle schede.

La validità dell'impostazione è stata verificata sulla base di un centinaio di voci della *Commedia* appartenenti alle diverse tipologie grammaticali e lessicologiche (nomi, verbi, aggettivi, ecc.; neologismi, latinismi, idiotismi fiorentini, ecc.), che sono state compilate in versione cartacea e quindi sottoposte a un meditato iter di revisione che coinvolge, nelle sue diverse fasi, sia i membri della Commissione Dantesca dell'Accademia sia i ricercatori dell'OVI. È stata inoltre avviata la riflessione sul trasferimento della scheda alla versione informatica, affrontando le problematiche legate alla specificità del Vocabolario dantesco rispetto agli strumenti fin qui allestiti, e prestando al tempo stesso attenzione al raccordo organico tra le voci del Vocabolario dantesco e quelle del Tesoro della Lingua Italiana delle Origini, al fine di valorizzare le grandi potenzialità insite nel progetto.

Per realizzare il Vocabolario dantesco l'Accademia ha messo a disposizione nel corso del 2016:

- una borsa di ricerca usufruita nei mesi gennaio-giugno;
- un assegno di ricerca finanziato con euro 20.000 erogati dal MIBACT e bandito dal Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Firenze

(che lo ha integrato con euro 3.538), usufruito nei mesi luglio-dicembre;
 – un assegno di ricerca finanziato con euro 20.000 erogati dalla Fondazione Banca Nazionale delle Comunicazioni e bandito dal Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università del Salento (che lo ha integrato con euro 3.538), usufruito nei mesi settembre-dicembre;
 – due borse di ricerca usufruite nei mesi novembre-dicembre.

Vocabolario dell'italiano post-unitario. *Al progetto del Corpus di riferimento per un Nuovo Vocabolario dell'Italiano moderno e contemporaneo. Fonti documentarie, retrodatazioni, innovazioni collaborano sette università: il Piemonte Orientale, sede centrale, e poi Milano, Genova, Firenze, Viterbo, Napoli Orientale, Catania, oltre all'ITTIG-CNR di Firenze, specializzato nella digitalizzazione dei testi giuridici, e all'Accademia della Crusca, con cui esiste un apposito accordo. Si tratta di un fondamentale lavoro di carattere lessicografico, allo scopo di allestire il corpus sul quale sarà costruito il Grande Vocabolario dell'italiano moderno post-unitario (dal 1861 a oggi), poiché i vocabolari moderni, a differenza di quelli di un tempo, sono il risultato di "corpora". In questo caso ci si è ispirati al modello costituito dal British National Corpus <http://corpus.byu.edu/bnc/> e dal Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache della Brandenburgische Akademie der Wissenschaften <http://www.dwds.de/>. Sono confluiti in Crusca i materiali per il nuovo corpus che dovrà costituire la base del nuovo vocabolario dell'italiano post-unitario. Tali materiali sono stati collocati in un server noleggiato appositamente attraverso la piattaforma Azur di Microsoft, e sono stati inseriti in un data base consultabile (che permette anche di ricavare statistiche) elaborato appositamente. La raccolta di testi consiste in documenti catalogati con i loro metadati in una apposita banca dati relazionale, mentre per consentire la loro massima fruibilità i file sono sempre salvati su file system. All'interno del server, ogni documento è rappresentato da una cartella, e ogni contenuto da una cartella all'interno di quella del documento. I testi sono stati codificati in XML-TEI, e per ora sono divisi nelle seguenti categorie: bollettini della Grande guerra, Canzoni, Cinema (partiture), Cucina, Diritto, Economia, Fumetto, Giornali, Melodramma, Paraletteratura, Poesia, Politica, Scienza e tecnica, Teatro. I documenti analizzati sono 479, tutti quelli XML presenti online al momento del download. Le occorrenze dei token ("parole" nei testi) sono 21.446.043, per 275.998 forme distinte ("parole" indicizzate). Il bilanciamento quantitativo dei dati risulta il seguente: arte testi 27 per 8.10 MB, bollettini della I guerra mondiale n. 4 mesi di bollettini per 126.05 KB, fumetto testi 35 per 2.43 MB, cucina testi 26 per 14.24 MB, teatro - commedia testi 8 per 2.53 MB, economia trattatistica testi 4 per 2.74 MB, storia 1 testo per 542.41 KB, diritto - legislazione testi 124 per 14.51 MB, diritto letteratura testi 17 per 40.61 MB, linguistica 2 testi per 91.71 KB, melodramma testi 76 per 7.71 MB, giornali testi 28 per 6.54 MB, filosofia*

testi 15 per 8.33 MB, paraletteratura - galatei testi 35 per 15.66 MB, paraletteratura - divulgazione testi 4 per 2.74 MB, paraletteratura - romanzi testi 5 per 4.40 MB, paraletteratura - ragazzi testi 30 per 6.15 MB, poesia testi 886 per 2.85 MB, politica - discorsi testi 64 per 2.87 MB, politica - sedute parlamentari 107 per 14.09 MB, politica - trattatistica testi 50 per 1.83 MB, prosa letteraria testi 113 per 32.72 MB, scienza e tecnica 32 per 14.78 MB. È stato allestito un motore di ricerca provvisorio, in due versioni, per rendere subito usufruibile il materiale. Tale motore resta per ora riservato alla consultazione privata dei gruppi attivi nella ricerca,

È inoltre pronto, ed è stato già presentato al Direttivo e approvato, un programma di interrogazione e consultazione che permette di consultare l'archivio di 4.000 retrodatazioni (con le relative fonti) procurate dalla dott.ssa Maconi nel lavoro condotto inizialmente nel progetto Crusca-Zanichelli-Università del Piemonte Orientale, e in seguito nel Prin 2012 in cui le otto unità attive hanno fatto riferimento alle strutture informatiche dell'Accademia della Crusca. È altresì pronto un metamotore, allestito sotto la guida del prof. Marco Biffi, capace di raccogliere materiali allo stesso tempo da diverse banche dati.

La scuola e la collaborazione con il MIUR

Nel corso del 2016 l'Accademia ha proseguito l'attività di formazione rivolta agli insegnanti della Scuola Primaria e Secondaria di 1° e 2° grado della Regione Toscana, proseguendo il corso avviato alla fine del 2015, intitolato "Il linguaggio della cittadinanza responsabile: leggere e comprendere i testi normativi", con il supporto del MIUR, Dipartimento per l'Istruzione, Direzione generale per lo studente, l'integrazione e la partecipazione. Le lezioni, con nutrita partecipazione di docenti toscani, si sono svolte in Accademia l'11 gennaio, il 25 gennaio (in questa data con la partecipazione di un ospite di eccezione, il giudice Gian Carlo Caselli), e sono proseguite il 1°, il 10, il 15, il 22 e il 24 febbraio, anche in forma di laboratorio pratico con suggerimenti metodologici e didattici.

È stata inoltre stipulata una Convenzione con il MIUR che, in virtù del Protocollo d'Intesa già in atto, intende realizzare il progetto "La centralità dell'italiano per la formazione e la crescita dello studente": si prevede per il 2017 un nuovo corso di formazione per i docenti toscani insieme a un'attività di disseminazione nelle varie regioni di Italia dei materiali didattici a disposizione sul sito www.cruscascuola.it e la produzione di percorsi didattici autonomi destinati agli studenti, da parte delle scuole aderenti al progetto.

È proseguita la collaborazione con l'IPRASE di Trento con un progetto che ha predisposto modelli per la comprensione e produzione dei testi scientifici, normativi e, più in generale, espositivi e argomentativi.

La Biblioteca, assieme all'Archivio e al Sito web, ha partecipato al progetto di alternanza scuola-lavoro.

Olimpiadi dell'italiano. *L'Accademia ha continuato a collaborare alle Olimpiadi dell'italiano, occupandosi della redazione e della supervisione delle prove per l'edizione del 2016. Il 17-18-19 marzo 2016 il Presidente ha rappresentato la Crusca, assieme alle insegnanti che collaborano a "Crusca scuola" e assieme a diversi accademici variamente impegnati nell'elaborazione e correzione delle prove, alle "Olimpiadi dell'italiano" organizzate dal Miur. L'importante evento era previsto a Firenze, come tutti gli altri anni, ma eccezionalmente è stato spostato a Roma, dove l'organizzazione ha attirato un largo pubblico e ha raccolto l'attenzione della stampa. Fra l'altro, al Presidente della Crusca è stata affidata la relazione scientifica d'apertura sulla rivista illuminista "Il Caffè". La scelta di questo tema si deve al fatto che l'argomento dell'anno erano le riviste di cultura, da quelle antiche alle moderne. Il Presidente ha partecipato infatti alla tavola rotonda con i giornalisti rappresentanti delle più note testate italiane che pubblicano supplementi culturali e letterari.*

Altre attività dirette alla scuola. *Il 21 e 22 aprile 2016 si è tenuto all'Università di Varsavia, Facoltà di linguistica applicata, Istituto per la comunicazione specializzata e interculturale, l'incontro Insegnare italiano a scuola: strumenti e metodi per una didattica rinnovata con A. Valeria Saura, Ilaria Pecorini. I seminari, organizzati dall'Accademica Corrispondente estera Elżbieta Jamrozik in collaborazione con l'Accademia della Crusca, erano indirizzati agli studenti e dottorandi della sezione di lingua italiana (italiano come seconda e terza lingua), e miravano a potenziare la loro preparazione professionale all'insegnamento dell'italiano nonché a migliorare la loro competenza nel lessico specialistico, in parallelo ai corsi di traduzione e interpretariato offerti dall'Istituto.*

Il 9 febbraio 2016 il Presidente è intervenuto alla Fondazione Golinelli di Bologna per inaugurare il ciclo del Progetto Educare a educare, svolto con la collaborazione dell'Accademia Nazionale dei Lincei.

L'Accademia, nella persona del suo Presidente, ha presentato il 20 aprile 2016 nell'Aula Magna dell'Università degli studi di Firenze il progetto Per una nuova didattica nella scuola: una rete nazionale verso un nuovo polo a Firenze, a cui collabora con l'Accademia nazionale dei Lincei, con il Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, con l'Istituto e museo della Storia della Scienza e con l'Università.

Premi

Premio Nencioni. *La cerimonia di premiazione della quinta edizione del "Premio Giovanni Nencioni", rivolto ai giovani linguisti che abbiano conseguito un dottorato presso un'università straniera, si è tenuta lunedì 12 settembre 2016. La vincitrice è stata Maria Chiara Janner, giovane studiosa di Mendrisio (Svizzera), addottorata presso l'Università di Zurigo. Il premio consisteva in un assegno di 2.000 euro, finanziato dall'Associazione*

Amici dell'Accademia della Crusca Onlus e in un soggiorno di studio gratuito di un mese presso l'Accademia. La Commissione era composta dagli accademici Rosario Coluccia, Vittorio Coletti e Vittorio Formentin.

Premio Tramontano. Il Premio Adriana Tramontano, su lascito della Prof.ssa Adriana Tramontano, corrisponde a una consolidata tradizione dell'Accademia. Nell'anno 2016 è giunto alla sesta edizione, ed ha visto concorrere gli studenti toscani usciti dall'esame di maturità col massimo complessivo dei voti e con la votazione massima nella prova di Italiano. Il premio, consegnato nel corso di una cerimonia pubblica presso l'Accademia il 4 novembre 2016, è stato assegnato a Andrea Cerredani (Liceo Classico Galileo di Firenze) e Ilaria Spinelli (Liceo Classico Galileo di Firenze). La valutazione è stata affidata a una commissione formata dalle Accademiche Nicoletta Maraschio e Giovanna Frosini e da Valentina Firenzuoli; le prove sono state curate e coordinate da Valeria Saura.

La Biblioteca

Nel 2016 si sono svolte regolarmente le consuete attività della Biblioteca, coordinate da Delia Ragionieri: le raccolte si sono arricchite di 1.639 volumi attraverso l'acquisto di monografie, l'abbonamento a collane e riviste, le pubblicazioni ricevute in cambio con accademie ed enti culturali, o gratuitamente da alcune delle maggiori case editrici italiane e da singoli; la gestione dei periodici e delle copie, con cartellinatura, timbratura e magnetizzazione dei volumi; il prestito esterno agli studiosi e il prestito interbibliotecario, anche attraverso la rete LIR della Regione Toscana e la rete SDIAF dell'area fiorentina; l'assistenza in sala agli studiosi; il servizio di informazioni bibliografiche. La sala di lettura ha accolto una media di sette frequentatori al giorno, mentre 78 sono stati gli studiosi che hanno avuto accesso per la prima volta alla Biblioteca.

Nel corso del 2016 sono state pubblicate, a cura di Delia Ragionieri, due banche dati con lo scopo di valorizzare e far conoscere il patrimonio della Biblioteca: una riguarda la preziosa raccolta degli incunaboli, con la catalogazione delle 41 edizioni conservate in Accademia e la riproduzione integrale dei volumi per un totale di circa 40.000 immagini; nell'altra sono stati catalogati e riprodotti integralmente i cosiddetti "cataloghi non più in uso" della Biblioteca, 74 documenti che coprono un arco temporale che va dal sec. XVII al sec. XX.

È stata poi portata avanti la sperimentazione del riversamento in digitale della raccolta di microfilm posseduta dalla Biblioteca, per cura di Giuseppe Abbatista, grazie a un finanziamento concesso dagli Amici dell'Accademia della Crusca. La digitalizzazione integrale di 44 bobine, selezionate in precedenza per le loro specifiche caratteristiche, ha dato risultati soddisfacenti che consentono di programmare la continuazione del progetto per l'intera raccolta di microfilm

È proseguita la collaborazione tra l'Accademia e la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, in merito al progetto Nuovo Soggettario, grazie al gruppo di lavoro di bibliotecari e linguisti, per favorire l'impiego del Nuovo soggettario nell'indicizzazione per soggetto delle raccolte della Biblioteca e per fornire consulenze sulla terminologia già presente nel Thesaurus del Nuovo Soggettario.

Inoltre è iniziata la catalogazione informatica della biblioteca di Adelia Noferi, composta da circa 6.100 volumi donati all'Accademia nel gennaio del 2015 dagli eredi della studiosa. È stata portata poi a compimento la revisione del piano delle pubblicazioni che arrivano in cambio alla Biblioteca da istituzioni italiane e straniere. Infine, dalla primavera del 2016 sono state svolte le necessarie operazioni preparatorie in vista della migrazione da Aleph alla piattaforma di servizi Alma, prevista per la metà del 2017.

L'Archivio

Nel 2016 sono giunti in Crusca i manoscritti della donazione Castellani, generosamente elargita dalla famiglia del grande studioso. Si tratta di una serie di 12 lotti che vanno dal '200 al '700, la cui schedatura è stata affidata al dott. Tommaso Salvatore, sotto la direzione scientifica di Teresa De Robertis.

Come sempre, l'Archivio, consultabile su appuntamento e con lettera di presentazione, ha offerto consulenze agli studiosi (anche per telefono e per posta elettronica) e sostegno ai consultatori.

L'esplorazione e lo studio dell'Archivio sono continuati nel 2016 con il riordino, l'inventariazione, la schedatura, lo studio e l'approfondimento del cospicuo materiale preparatorio per la quinta Crusca (più di 750 unità archivistiche), nell'ambito della ricerca Il laboratorio lessicografico della quinta edizione del Vocabolario degli Accademici della Crusca (1863-1923). È continuato pertanto il riordino del fondo documentario relativo a Giovanni Tortoli e sono state ordinate e inventariate più di mille carte.

Una ricerca specifica, grazie a un progetto cofinanziato con lo SDIAF, è stata dedicata alle carte inerenti al periodo di Firenze capitale (1865-1870). L'attività del 2016 ha riguardato la descrizione analitica dell'intera documentazione dei fascicoli Affari e Rescritti sovrani, Statuti e altri Atti per il periodo 1857-1865.

È stata conclusa la schedatura analitica del fondo Documenti del Novecento. I circa 19.000 documenti raccolti in questo fondo testimoniano la storia e la vita dell'Accademia per buona parte del secolo XX, per la precisione per l'arco temporale 1923-1974.

È stato avviato e concluso il riordino (condizionamento in contenitori adeguati, inventariazione informatica) del ricco fondo dell'accademica Franca Brambilla Ageno, donato all'Accademia alla sua morte. Il fondo,

collocato in un apposito armadio, contiene le carte e i materiali di studio della filologa e linguista e si presenta come l'insieme dei materiali di lavoro della studiosa, all'interno dei quali poter ritrovare le bozze, le carte e gli appunti da lei prodotti durante tutta una vita di studi.

Tutto il materiale catalogato e descritto analiticamente, oltre agli altri fondi dell'Archivio, è pubblicato in Archivio Digitale www.adcrusca.it, un innovativo progetto che permette la possibilità di un'ampia gamma di ricerche sui documenti, dei quali, in alcuni casi, è offerta la riproduzione in digitale. Al dicembre 2016, Archivio Digitale raccoglie circa 14.500 schede descrittive e circa 56.000 immagini. Per la sua rilevanza Archivio Digitale è stato accolto nel nuovo Portale degli Archivi Toscani: <http://archivito-scana.it>.

ALBO DEGLI ACCADEMICI
al 31 dicembre 2016

ACCADEMICI ORDINARI

MARIA LUISA ALTIERI BIAGI, emerita
GIAN LUIGI BECCARIA, emerito
PIETRO G. BELTRAMI
FRANCESCO BRUNI, emerito
VITTORIO COLETTI
ROSARIO COLUCCIA
PAOLO D'ACHILLE
MAURIZIO DARDANO, emerito
TULLIO DE MAURO, emerito
MASSIMO LUCA FANFANI
PIERO FIORELLI, emerito
VITTORIO FORMENTIN
PAOLO GROSSI
LINO LEONARDI
GIULIO CIRO LEPSCHY, emerito
RITA LIBRANDI
PAOLA MANNI
NICOLETTA MARASCHIO, emerita

CLAUDIO MARAZZINI
CARLO ALBERTO MASTRELLI, emerito
PIER VINCENZO MENGALDO, emerito
ALDO MENICHETTI, emerito
SILVIA MORCANI, emerita
BICE MORTARA GARAVELLI, emerita
ANNALISA NESI
TERESA POGGI SALANI, emerita
ORNELLA POLLIDORI CASTELLANI, emerita
LORENZO RENZI, emerito
FRANCESCO SABATINI, emerito
LUCA SERIANNI
ANGELO STELLA, emerito
ALFREDO STUSSI, emerito
UGO VIGNUZZI
MAURIZIO VITALE, emerito
MAURIZIO VITALE, emerito

ACCADEMICI CORRISPONDENTI

ITALIANI

LUCIANO AGOSTINIANI, emerito
GABRIELLA ALFIERI
ILARIA BONOMI
GIANCARLO BRESCHI
MICHELE CORTELAZZO
EMANUELA CRESTI
NICOLA DE BLASI
GIUSEPPE FRASSO
GIOVANNA FROSINI
CARLA MARELLO

ALBERTO NOCENTINI, emerito
IVANO PACCAGNELLA
ALESSANDRO PANCHERI
GIUSEPPE PATOTA
GIOVANNI RUFFINO
LEONARDO MARIA SAVOIA
MIRKO TAVONI
PIETRO TRIFONE
MARIA LUISA VILLA

ESTERI

SANDRO BIANCONI
GIUSEPPE BRINGAT
WOLFGANG ÜLRICH DRESSLER, emerito
HERMANN W. FOWLER
HERMANN W. HALLER, emerito
MATTHIAS HEINZ
ELŻBIETA JAMROZIK
JOHN KINDER
IVAN KLAJN
PÄR LARSON
OTTAVIO LURATI
BRUNO MORETTI
JOSÉ ANTONIO PASCUAL RODR GUEZ

MAX PFISTER, emerito
BERNARD QUEMADA, emerito
EDGAR RADTKE
FRANCISCO RICO MANRIQUE, emerito
GIAMPAOLO SALVI
WOLFGANG SCHWEICKARD
GUNVER SKYTTE
HARRO EDUARD STAMMERJOHANN, emerito
EDWARD FOWLER TUTTLE, emerito
DARIO VILLANUEVA PRIETO
HARALD WEINRICH, emerito
JOHN R. WOODHOUSE, emerito

ACCADEMICI ONORARI

SERGIO MATTARELLA

GIORGIO NAPOLITANO

ASSOCIAZIONE AMICI DELL'ACCADEMIA DELLA CRUSCA

CONSIGLIO DIRETTIVO

AURELIANO BENEDETTI
Presidente
GIUSEPPE MORBIDELLI
Vicepresidente
DOMENICO DE MARTINO
Segretario

Consiglieri:
GINO BELLONI PERESSUTTI
FERRUCCIO DE BORTOLI
PIERO GNUDI
ANTONIO PATUELLI
ROBERTO POLI
GIOVANNI PUGLISI
DOMENICO SORACE
ANTONIO ZANARDI LANDI

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

FRANCESCO MANCINI
Presidente

MARCO TANINI
GIUSEPPE URSO

SOCI SOSTENITORI

ABI ASSOCIAZIONE BANCARIA ITALIANA
BANCA CR FIRENZE S.p.a
FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI PRATO

FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA
FONDAZIONE SICILIA

FINITO DI STAMPARE
NEL MESE DI NOVEMBRE 2017
PER CONTO DI
EDITORIALE LE LETTERE
DALLA TIPOGRAFIA BANDECCCHI & VIVALDI
PONTEDERA (PI)



Associato all'USPI
Unione Stampa
Periodica Italiana

Direttore responsabile: Claudio Marazzini
Autorizz. del Trib. di Firenze del 25 luglio 1958, n. 1255

STUDI DI FILOLOGIA ITALIANA

Indici dei volumi XXXVI (1978) - LXXIV (2016)

Vol. XXXVI (1978): Un piccolo canzoniere di rime italiane del secolo XIII (1288) (SANDRO ORLANDO) — «Guido, i' vorrei che tu e Lippo ed io» (sul canone del Dolce Stil Novo) (GUGLIELMO GORNI) — Amore e Guido ed io: relazioni poetiche e associazioni di testi (DOMENICO DE ROBERTIS) — Il libro del dare e dell'avere dei figli di Stefano Soderini (1306-1325) (PAOLA MANNI) — I volgarizzamenti trecenteschi dell'«Ars amandi» ovidiana (VANNA LIPPI BIGAZZI) — Notizia di un autografo di Antonio Pucci (ANNA BETTARINI BRUNI) — I Benci copisti. Vicende della cultura fiorentina volgare fra Antonio Pucci e il Ficino (GIULIANO TANTURLI) — Un sonetto crittografico in dialetto veneto (FILIPPO DI BENEDETTO) — Un gliommere di P. J. De Jennaro: «Eo non agio figli né fittigli» (GIOVANNI PARENTI) — Postilla a «Le rime di Guidotto Prestinari» (GIORGIO DILEMMI) — Esordi asolani di Pietro Bembo (1496-1505) (GIORGIO DILEMMI) — Un nuovo autografo di Niccolò Machiavelli (MARIO MARTELLI) — Per il testo delle «Bizzarre rime» di Andrea Calmo (GINO BELLONI) — Ripasso di un manoscritto della «Liberata» (LUCIANO CAPRA) — Appunti sul «Taccuino» del 1926 di Eugenio Montale (ROSANNA BETTARINI) — Notizie sull'Accademia — Notizie sul Vocabolario.

Vol. XXXVII (1979): Ignoti frammenti di un «Tristano» dugentesco (GIANCARLO SAVINO) — Una proposta per «Messer Brunetto» (GUGLIELMO GORNI) — Un'antica lauda bergamasca (per la storia del serventesco) (CLAUDIO CIOCIOLA) — Su un malnoto manoscritto dell'«Acerba» (SANDRO ORLANDO) — Censimento dei manoscritti delle Cronache di Giovanni, Matteo e Filippo Villani (II) (GIUSEPPE PORTA) — «Antonio Carazolo desamato». Aspetti della poesia volgare aragonese nel ms. Riccardiano 2752 (GIOVANNI PARENTI) — Un postillato veronese delle «Rime» di Pietro Bembo (GIORGIO DILEMMI) — La vicenda redazionale dell'«Egle» di G. B. Giraldis Cinzio (CARLA MOLINARI) — La vicenda redazionale del «Viaggio sul Reno e ne' suoi contorni» di Aurelio Bertòla (EMILIO BOGANI) — Le prime raccolte poetiche di Vincenzo Monti (IVANOS CIANI) — Notizie sull'Accademia — Notizie sul Vocabolario.

Vol. XXXVIII (1980): Uno scampolo dugentesco sul prender moglie (GIANCARLO SAVINO) — Il caso Ciuccio (MAHMOUD SALEM ELSHEIKH) — Un quesito d'amore tra Pucci e Boccaccio (ANNA BETTARINI BRUNI) — Testi volgari cremonesi del XV secolo (MARIA ANTONIETTA GRIGNANI) — Sul testo del «Comento» laurenziano (TIZIANO ZANATO) — Per la «Feroniade» di Vincenzo Monti (IVANOS CIANI) — Preliminari all'edizione critica dell'«Iliade» montiana: il canto quarto del manoscritto Piancastelli (ARNALDO BRUNI) — Per l'edizione critica del «Dolore» di Giuseppe Ungaretti (DOMENICO DE ROBERTIS) — Notizie sull'Accademia — Notizie sul Vocabolario.

Vol. XXXIX (1981): Assaggi duecentesche la lauda escorialense (SANDRO ORLANDO) — Il sonetto di noia del pistoiese Meo di Bugno (GIANCARLO SAVINO) — Un nuovo codice del «Comento» laurenziano (TIZIANO ZANATO) — Traguardi linguistici nel Petrarca Bembino del 1501 (STEFANO PILLININI) — La struttura deformata: studio sulla diacronia del capitolo III del «Principe» (MARIO MARTELLI) — Un manoscritto bolognese di rime di Pietro Bembo (CLAUDIO VELA) — Una raccolta di rime di Giovanni Della Casa (GIULIANO TANTURLI) — Per una lettura del «Ciocco», canto secondo (NADIA EBANI) — La prosa giovanile di Roberto Longhi e l'antica storiografia artistica (CRISTINA MONTAGNANI) — Notizie sull'Accademia — Notizie sul Vocabolario.

Vol. XL (1982): Ser Petru da Medicina (SANDRO ORLANDO) — La «Legenda de' desi comandamenti» (SILVIA BUZZETTI GALLARATI) — Nuovi contributi per la «Grammatica» di Leon Battista Alberti (PAOLO BONGRANI) — Per l'edizione delle Rime di Matteo Bandello: estravaganti inedite e proposte di attribuzione (MASSIMO DANZI) — Le edizioni veneziane dei «Paradossi» di Ortensio Lando (CONOR FAHY) — Il vero codice Gonzaga (e prime note sul testo delle «Liberata») (LUIGI POMA) — Sulla formazione di «Myricae» (GUIDO CAPOVILLA) — Il «Canzoniere» di Saba. Note di bibliografia e questioni testuali. Proposte per una nuova edizione (GIORDANO CASTELLANI) — Notizie sull'Accademia — Notizie sul Vocabolario.

Vol. XLI (1983): Lo stilema della derelitta (ROSANNA BETTARINI) — L'ultima parte della «Nuova

Cronica» di Giovanni Villani (GIUSEPPE PORTA) — Vespucci in America: recuperi testimoniali per una edizione (LUCIANO FORMISANO) — per un'edizione delle rime di celio Magno (FRANCESCO ERSPAMER) — La seconda edizione Bonna della «Liberata» (LUIGI POMA) — La raccolta delle rime alfieriane nel manoscritto 13 della Biblioteca Laurenziana (EMILIO BOGANI) — Sulla versione in ottava rima dell'«Iliade» di Vincenzo Monti (ARNALDO BRUNI) — Per l'edizione critica dei «Malavoglia» (FERRUCCIO CECCO) — «Il ciocco» di Pascoli (edizione critica) (NADIA EBANI) — Notizie sull'Accademia.

Vol. XLII (1984): La terza canzone del Cavalcanti: *Poi che di doglia cor conven ch' i' porti* (GIULIANO TANTURLI) — Sul ms. Hamilton 67 di Berlino e sul volgarizzamento della «IV Catilinaria» in esso contenuto (GIULIANO STACCIOLI) — Ritornando a un'antica «Passione» bergamasca (PIERA TOMASONI) — A norma di stemma (per il testo delle rime del Boccaccio) (DOMENICO DE ROBERTIS) — Un nuovo manoscritto della «Cronica» di Anonimo romano (GIUSEPPE PORTA) — Due note testuali sul «Discorso intorno alla nostra lingua» del Machiavelli (FRANCA BRAMBILLA ACENO) — Un nuovo autografo della «Pulcella d'Orléans» di Vincenzo Monti (ARNALDO BRUNI) — La prima «Colonna Infame»: l'«Appendice storica» e la copia (CARLA RICCARDI) — James Sully e la formazione dell'estetica pascoliana (MAURIZIO PERUGI) — Nuove carte per l'edizione critica dell'«Allegria»: Ettore Serra e «Il porto sepolto» del '23 (CRISTINA MAGGI ROMANO) — Notizie sull'Accademia.

Vol. XLIII (1985): Una «passione» inedita di tradizione bergamasca (SILVIA BUZZETTI GALLARATI) — Contiguità e selezione nella costruzione del canzoniere petrarchesco (DOMENICO DE ROBERTIS) — I manoscritti N e Es₃ della «Liberata» (MARIA LORETTA MOLTENI) — Per il «Pastorificio» di Battista Guarini (CARLA MOLINARI) — Per l'edizione critica della «Pulcella d'Orléans» di Vincenzo Monti (ARNALDO BRUNI) — Un'appendice alla prima «Colonna infame»: la digressione «sulla posterità» (CARLA RICCARDI) — Veianius Hocuffianus (MAURIZIO PERUGI) — Uno «scartafaccio» di Vittorio Sereni (LANFRANCO CARETTI) — Notizie sull'Accademia.

Vol. XLIV (1986): Digressioni lessicali intorno ad un ramo della «Fiorita» di Armannino (EMANUELA SCARPA) — Aggiunta al Censimento dei manoscritti delle Cronache di Giovanni, Matteo e Filippo Villani (GIUSEPPE PORTA) — Gli autografi di Lorenzo il Magnifico: analisi linguistica e testo critico (TIZIANO ZANATO) — Ritocchi al canone di Mario Equicola con atetesi del «Novo Cortegiano» (PAOLO CHERCHI) — Supplemento all'«Epistolario» di Vincenzo Monti (ARNALDO BRUNI) — Appunti sull'«Anno Mille» di Giovanni Pascoli (NADIA EBANI) — Storia e cronistoria di «Quasi un racconto» (GIANFRANCA LAVEZZI) — Notizie sull'Accademia.

Vol. XLV (1987): Testi volterrani del primo Trecento (ARRIGO CASTELLANI) — Un altro inedito di tradizione bergamasca (LUCIANA BORGHI CEDRINI) — Sulla tradizione del III libro della «Famiglia» dell'Alberti: due nuovi codici e le glosse del Pigli (MASSIMO DANZI) — Per l'edizione delle rime di Antonio Cornazzano (ANDREA COMBONI) — Per l'edizione critica del «Torrismondo» di Torquato Tasso (VERCINGETORGE MARTIGNONE) — Due sonetti alfieriani nella Galleria degli Uffizi (EMILIO BOGANI) — Gli abbozzi e il testo della «Pentecoste» (SIMONE ALBONICO) — Notizie sull'Accademia.

Vol. XLVI (1988): Una ballata padana del Duecento a Perugia (IGNAZIO BALDELLI) — Per il problema ecdotico del laudario di Jacopone: il manoscritto di Napoli (LINO LEONARDI) — Le scelte di un amanuense: Niccolò di Bettino Covoni, copista della «Fiorita» (EMANUELA SCARPA) — Per l'edizione dell'«Orlando innamorato»: una premessa linguistica (CRISTINA MONTAGNANI) — Il primo canzoniere del Bembo (ms. It. IX. 143) (CLAUDIO VELA) — Un «contrafactum» calmano (Addendo viterbese alla tradizione delle «Bizzarre rime») (LUCIA LAZZERINI) — Anton Maria Salvini e la «Parafraresi» di Nonno (DOMENICO ACCORINTI) — Notizie sull'Accademia.

Vol. XLVII (1989): Narciso nella lirica italiana del Duecento (ROBERTO CRESPO) — Paralipomeni a Lippo (GUGLIELMO GORNI) — I volgarizzamenti del «Libellus super ludum scaccorum» (prime indagini sulla tradizione) (ANTONIO SCOLARI) — Chiose gallo-romanze alle «Eroidi»: un manuale per la formazione letteraria del Boccaccio (MAURIZIO PERUGI) — Andrea de' Medici detto «il Butto» (EMANUELA SCARPA) — Un'egloga medita (e sconosciuta) di Girolamo Muzio (FRANCESCO BAUSI) — Un nuovo (vecchio) inventario della Biblioteca Aragonesa (PAOLO CHERCHI) — Notizie sull'Accademia.

Vol. XLVIII (1990): Pera Balducci e la tradizione della «Nuova Cronica» di Giovanni Villani

(ARRIGO CASTELLANI) — Le ragioni del libro: le «Rime» di Giovanni della Casa (GIULIANO TANTURLI) — Caratteri del Boiardo lirico nella verseggiatura tragico-satirica di G. B. Giraldis (CARLA MOLINARI) — Un segmento delle Rime tassiane: gli inediti del codice Chigiano nelle stampe 27, 28 e 48 (VERCINGETORICE MARTIGNONE) — Un Glossario d'autore: la lingua di «Fede e Bellezza» e i Dizionari del Tommaseo (DONATELLA MARTINELLI) — Storia e preistoria di «Maia» (GIORGIO PINOTTI) — Aggiornamento dell'edizione critica dell'«Allegria» (CRISTIANA MAGGI ROMANO) — N. d. D. (D. D. R.) — Notizie sull'Accademia.

Vol. XLIX (1991): Due manoscritti e un frammento del volgarizzamento delle «Eroidi» ovidiane in collezioni private (MASSIMO ZACCIA) — La 'redazione latina' dello «Specchio della vera penitenza» (GIANCARLO ROSSI) — Uno sconosciuto glossarietto italiano-tedesco (EMANUELA SCARPA) — Un codice dimenticato delle rime di Antonio Cornazano (ANDREA COMBONI) — Il lume proclive di fra' Gasparino Borro servita veneziano della seconda metà del '400 (FRANCESCO FILIPPO MINETTI) — Sulla tradizione del sonetto «Hor te fa terra, corpo» di Panfilo Sasso (MASSIMO MALINVERNI) — Indagine sul «Canzoniere» di Michelangelo (LUCIA GHIZZONI) — Notizia della copia perduta dei «Vestigi» foscoliani (MARIA ANTONIETTA TERZOLI) — Manzoni e Fauriel: l'«indication des articles littéraires du Conciliateur» (IRENE BOTTA) — Storia (e testo) di «Reginella» (NADIA EBANI) — Notizie sull'Accademia.

Vol. L (1992): I fiumi di Petrarca (ROSANNA BETTARINI) — Per una favola trecentesca in versi (EMANUELA SCARPA) — Le ottave di Ariosto «Per la Storia d'Italia» (ALBERTO CASADEI) — Postilla sul testo dei «Sermoni» di Alessandro Manzoni (FRANCO GAVAZZENI) — Per l'edizione critica dell'«Hypercalypsis» foscoliana: la «Clavis» londinese (JOHN LINDON) — Storia dell'«Adelchi»: la prima forma (ISABELLA BECHERUCCI) — Il melograno, l'asino e il cardo (su due «rime nuove» del Carducci) (GUGLIELMO GORNI) — «Padron 'Ntoni» e «Fantasticheria»: una nuova data per l'officina dei «Malavoglia» (CARLA RICCARDI) — Una redazione autografa del primo «Decennale» di Machiavelli (EMANUELA SCARPA) — Notizie sull'Accademia.

Vol. LI (1993): Per il testo della «Vita Nuova» (GUGLIELMO GORNI) — Bartolomeo e Sallustio (ALBERTO MORINO) — Testo e contesto nella frottola «O tu che leggi» di Fazio degli Uberti (MARCO BERISSO) — Le rime di Alessio di Guido Donati (MARCO BERISSO) — Un nuovo manoscritto della «Vita del Brunelleschi» di Antonio Manetti (GIULIANO TANTURLI) — L'autografo del primo «Decennale» di Niccolò Machiavelli (EMANUELA SCARPA) — La revisione fiorentina della «Liberata» (a proposito del codice 275 di Montpellier) (CARLA MOLINARI) — Note filologiche sul melodramma del Settecento (CARLO CARUSO) — Un nuovo manoscritto dei «Sermoni» di A. Manzoni (FRANCO GAVAZZENI) — Per l'edizione delle postille manzoniane al «Vocabolario milanese-italiano» del Cherubini (GIANMARCO GASPARI) — Nuove pagelle inedite di Antonio Pizzuto (GUALBERTO ALVINO) — Notizie sull'Accademia.

Vol. LII (1994): Restauri minimi al testo dei «Trionfi» (CLAUDIO GIUNTA) — Testi mediani antichi in un manoscritto trentino (SAVERIO BELLOMO - STEFANO CARRAI) — Rarità metriche nelle antologie di Felice Feliciano (ANDREA COMBONI) — Qualche proposta (e qualche ipotesi) per i primi «Asolani» (EMANUELA SCARPA) — L'«enjambement» di Bernardo Tasso (BARBARA SPAGGIARI) — La formazione della stampa B₁ della «Liberata» (LUIGI POMA) — L'«Iliade» del Monti dalla tipografia alla libreria (ARNALDO BRUNI) — «Inni Sacri» 1815 di Alessandro Manzoni. Edizione critica (FRANCO GAVAZZENI) — L'autografo del «Meneghin biroeu di ex Monegh» (AURELIO SARGENTI) — «Fede e bellezza»: gite, taccuini, pagine disperse (DONATELLA MARTINELLI) — Notizie sull'Accademia.

Vol. LIII (1995): Forme da ritrovare: i due discorsi di Bonagiunta da Lucca (SILVIA CHESSE) — Un'ipotesi sulla morfologia del canzoniere Vaticano lat. 3793 (CLAUDIO GIUNTA) — Le rime di Guido Orlandi (edizione critica) (VALENTINA POLLIDORI) — Paragrafi e titolo della «Vita nova» (GUGLIELMO GORNI) — Per la fortuna di Shakespeare in Italia. L'«Aristodemo» e una traduzione inedita dei Monti (ARNALDO BRUNI) — Per l'edizione critica delle «Lettere scritte dall'Inghilterra» (ELENA LOMBARDI) — Notizie sull'Accademia.

Vol. LIV (1996): Le rime di Noffo Bonaguide: edizione critica (FRANCESCA GAMBINO) — Il Valerio Massimo volgare: altre ricerche (VANNA LIPPI BIGAZZI) — Rari perugini: quattordici sonetti dal Vaticano Barb. lat. 4036 (MARCO BERISSO) — Petrarca, il salmo 74, 9 e l'anello mancante (LUCIA LAZZERINI) — Di un'intersezione fra sintassi e racconto nei *RVT*: il *cum inversum* (NATASCIA TONELLI) — Rilettura del codice Mannelli: a proposito di una recente edizione del *Corbaccio* (ANTONIO

SCOLARI) — Ottave quattrocentesche sugli uccelli da caccia (FRANCISCO JAVIER SANTA EUGENIA) — «Apografi, non deteriores?». Ancora per il testo della «Pulcella d'Orléans» del Monti (ARNALDO BRUNI) — Sull'attribuzione al Foscolo dell'«Edippo», tragedia di Wigberto Rivalta (MARIA MADDA LENA LOMBARDI) — La traduzione francese delle tragedie manzoniane (ISABELLA BECHERUCCI) — Notizie sull'Accademia.

Vol. LV (1997): Appunti sulla tradizione del «Convivio» (a proposito dell'archetipo e dell'originale dell'opera) (GUGLIELMO GORNI) — Pallide sinopie: ricerche e proposte sulle forme Pre-Chigi e Chigi del «Canzoniere» (GIUSEPPE FRASSO) — Due note sintattiche per il testo del «Canzoniere» (NATASCIA TONELLI) — Proposte per l'edizione critica della «Relazione» di Antonio Pigafetta (ANDREA CANOVA) — «Canzoniere»: per la storia di un titolo (EMANUELA SCARPA) — Note per un'edizione critica delle Rime di Torquato Tasso (FRANCO GAVAZZENI -VERCINGETORICE MARTIGNONE) — Foscolo e Virgilio. A proposito di due edizioni virgiliane appartenute a Ugo Foscolo, con postille inedite (FRANCO LONGONI) — La formazione del Tommaseo lessicografo (DONATELLA MARTINELLI) Notizie sull'Accademia.

Vol. LVI (1998): Restituzione formale dei testi volgari a tradizione plurima: il caso della «Vita Nova» (GUGLIELMO GORNI) — Il copista del «Novellino» (SANDRO BERTELLI) — Una pagina preziosa di fine Trecento (SANDRO ORLANDO) — Appunti per l'edizione critica di Marco Piacentini (ELENA MARIA DUSO) — Le «Sei età de la vita» di Pietro Jacopo de Jennaro: composizione e cronologia (FRANCESCO MONTUORI) — *Lectiones faciliores* e varianti redazionali nella tradizione delle rime di Panfilo Sasso (MASSIMO MALINVERNI) — Quante sono le edizioni dei «Ricordi» di Francesco Guicciardini? (GIULIANO TANTURLI) — Le due redazioni del commento di Rinaldo Corso alle rime di Vittoria Colonna (MONICA BIANCO) — La datazione del «Discorso» sui costumi degli italiani di Giacomo Leopardi (MARCO DONDERO) — Censure e rimaneggiamenti non d'autore nel «Solut ad solam» di Gabriele d'Annunzio (IVANOS CIANI) — Notizie sull'Accademia.

Vol. LVII (1999): Un manoscritto di geomanzia in volgare della fine del secolo XIII (SANDRO BERTELLI) — I sonetti di Rustico Filippi (GIUSEPPE MARRANI) — Che cos'è e come si dovrebbe pubblicare una frottola? (MARCO BERISSO) — Un manoscritto ricostruito della «Vita di Dante» di Boccaccio e alcune note sulla tradizione (ANNA BETTARINI BRUNI) — Morfologia e patologia della trasmissione nei «Sonetti» di Burchiello (MICHELANGELO ZACCARELLO) — Tommaso Giustiniani, Ludovico Ariosto e la Compagnia degli Amici (ALESSANDRO GNOCCHI) — Testimonianze elaborative e stampa postuma delle rime di Giovanni Della Casa (GIULIANO TANTURLI) — Notizie sull'Accademia.

Vol. LVIII (2000): Sul 'mottetto' di Guido Cavalcanti (CLAUDIO GIUNTA) — Per la «Vita Nova» (GUGLIELMO GORNI) — Notizia di un recente «Vita di Cola di Rienzo» alla Biblioteca Nazionale di Roma (GIUSEPPE PORTA) — Una traduzione interlineare giudeo-cristiana del «Cantico dei cantici» (LUISA FERRETTI CUOMO) — Il primo canzoniere di Cariteo secondo il codice Marocco (PAOLA MORROSSI) — L'autografo superstiti delle lezioni pavese di Vincenzo Monti (LUCA FRASSINETTI) — Notizie sull'Accademia.

Vol. LIX (2001): Notizia d'un antico dizionario padovano (CLAUDIO PELUCANI) — I volgarizzamenti del «Libellus super ludo scaccorum». La redazione A: analisi della tradizione e saggio di edizione critica (ANTONIO SCOLARI) — Il «mal passo da spino»: «Dittamondo», III XIX, 79-94 (PAOLO CHERCHI) — Di una possibile 'pre-forma' petrarchesca (DOMENICO DE ROBERTIS) — Due manoscritti della «Tullia» di Lodovico Martelli (MARIA FINAZZI) — Progetto di edizione critica per «Il Palio dei buffi» di Aldo Palazzeschi (EMO BRUSCHI) — Notizie sull'Accademia.

Vol. LX (2002): La tenzone tra ser Luporo e Castruccio Castracani (CLAUDIO GIUNTA) — Un laudario ritrovato: il codice Mortara (Cologne, Bibliotheca Bodmeriana Ms. 94) (PAOLA ALLEGRETTI) — Minimi contributi petrarcheschi (MARIO MARTELLI) — *Fluctuationes* agostiniane nel «Canzoniere» di Petrarca (ROSANNA BETTARINI) — Indagini sulle Rime di Pietro Bembo (TIZIANO ZANATO) — Un manoscritto delle Rime di Pietro Bembo (Ms. L. 1347-1957, KRP. A. 19 del Victoria and Albert Museum di Londra) (ALESSANDRO GNOCCHI) — Notizie sull'Accademia.

Vol. LXI (2003): Il *planctus* duecentesco per la morte di Baldo di Scarlino (STEFANO CARRAI) — Le «Expositiones vocabulorum» di Iacopo Dondi dall'Orologio (CLAUDIO PELUCANI) — Per un'edizione critica del «Bacco in Toscana» di Francesco Redi (GABRIELE BUCCHI) — Rileggendo le

lezioni pariniane di Belle Lettere (e alcune fonti già note) (MAURIZIO CAMPANELLI) — Le postille di Vincenzo Monti alla Crusca 'veronese' e gli studi filologici sul «Convito» di Dante (MARIA MADDALENA LOMBARDI) — Le «Annotazioni» di Leopardi: edizione critica degli autografi (PAOLA ITALIA) — La *féerie* alvariana del «Diavolo curioso»: un problema metodologico (MATTEO DURANTE) — Notizie sull'Accademia.

Vol. LXII (2004): «Poi che ponesti mano alla predella». Studio sui freni per cavalli ai tempi di Dante (PATRIZIA ARQUINT) — La canzone «Mal d'amor parla» di Bruzio Visconti (DANIELE PICCINI) — Undici madrigali a testimone unico del Panciatichiano 26 (MASSIMO ZENARI) — Petrarca e Bembo: l'edizione aldina del «Canzoniere» (SANDRA GIARIN) — Formazione d'un codice e d'un canzoniere: «Delle rime del Bronzino pittore libro primo» (GIULIANO TANTURLI) — Gli scritti lessicografici di Vincenzo Monti per l'allestimento della «Proposta» (MARIA MADDALENA LOMBARDI) — Il canto elegiaco del «Passero solitario» (EMANUELA SCARPA) — Notizie sull'Accademia.

Vol. LXIII (2005): La preghiera all'ombra del lauro (SILVIA CHESSA) — Le rime di Francesco d'Altobianco degli Alberti secondo la silloge del codice BNCf II, II.39. Edizione critica. Parte I (censimento e classificazione delle testimonianze) (ALESSIO DECARIA) — A proposito delle stampe pavesi 'borgofranchiane' del «Nocturno neapolitano» (FRANCESCO FILIPPO MINETTI) — Un terzo testimone delle «Regole della toscana favella» attribuite a Lionardo Salviati (MICHELE COLOMBO) — Segnalibri manzoniani (DONATELLA MARTINELLI) — Retroscena montaliano di «Altri versi» (ROSANNA BETTARINI) — Notizie sull'Accademia.

Vol. LXIV (2006): Tessere jaconiche (COSIMO BURGASSI) — Sulla fortuna di Nicolò de' Rossi (MARIA CLOTIDE CAMBONI) — Testimonianze di un'anima divisa (JAMES F. McMENAMIN) — Dall'edizione di Francesco di Vannozzo (con una postilla su *trenta* come numero indeterminato) (ROBERTA MANETTI) — Petrarca in Tavola. L'indice dei capoversi nel Vaticano latino 3195 (GIOVANNA FROSINI) — Il commento di Bernardo Illicino ai «Triumphs» di Petrarca e la sua diffusione europea: alcune questioni di metodo (LEONARDO FRANCALANCI) — Le rime di Francesco d'Altobianco degli Alberti secondo la silloge del codice BNCf II.39. Parte II (Testo critico e commento) (ALESSIO DECARIA) — Per la trascrizione ed interpretazione di un manoscritto del «Pastor fido». In margine ad un saggio recente (VINCENZO GUERCIO) — Fili d'Arianna da Montale a Malipiero («Botta e risposta I», «Keepsake» e il Mottetto degli sciacalli) (SILVIA CHESSA) — Rammendo postumo alla rete a strascico: una poesia «dimenticata» di Eugenio Montale (GIANFRANCA LAVEZZI) — Notizie sull'Accademia.

Vol. LXV (2007): Il «Tesoro» appartenuto a Roberto De Visiani. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Landau Finaly 38 (SANDRO BERTELLI - MARCO GIOLA) — Petrarca 1336-1337 (ALESSANDRO PANCHERI) — La poesia musicale di Niccolò Soldanieri (ENRICO PASQUINUCCI) — Le rime di Sinibaldo, poeta perugino del Trecento (DANIELE PICCINI) — Corrispondenti di Petrarca tra medici e umanisti: Guglielmo da Ravenna (CLAUDIO PELUCANI) — Una tormentata esperienza verghiana. Biografia della novella «Un processo» (MATTEO DURANTE) — Il «Tolstoi» di Giovanni Pascoli. Storia redazionale e area culturale (FRANCESCO BAUSI) — Le «Pagelle» di Pizzuto (I-V) (GUALBERTO ALVINO) — La filologia della letteratura italiana sul confine tra cartaceo ed elettronico (LUCA CARLO ROSSI) — Notizie sull'Accademia.

Vol. LXVI (2008): Un sonetto a Ser Bonagiunta (ALDO MENICHETTI) — Il sonetto delle origini e le «glosse metriche» di Francesco da Barberino (MARIA CLOTILDE CAMBONI) — Ramificazioni 'ma-latestiane'. 1. Due discendenti del Laurenziano XLI 17 (ALESSANDRO PANCHERI) — Le canzoni di Mariotto Davanzati nel codice Vat. lat. 3212. Edizione critica e commento (ALESSIO DECARIA) — *Pane e pesce d'uovo*. Il lessico culinario nel «Diario» di Jacopo Pontormo (SARA FANUCCI) — Le «Rime degli Academici Etere» (FRANCO GAVAZZENI) — Un «vecchierel» esopiano (EMANUELA SCARPA) — Dalla torre di Lucio Piccolo (SILVIA CHESSA) — Notizie sull'Accademia.

Vol. LXVII (2009): Tra Marche e Abruzzi. Un sonetto ritornellato di metà Trecento (PAOLO PELLEGRINI) — Il volgarizzamento del «De amicitia» in un nuovo autografo di Filippo Ceffi (Laurenziano Ashburnham 1084) (SANDRO BERTELLI) — Sulla tradizione antica dei «Rerum vulgarium fragmenta»: un gemello del Laurenziano XLI 10 (Paris, Bibliothèque Nationale, It. 551) (CARLO PULSONI - MARCO CURSI) — Il lessico delle armi: alcune osservazioni leonardiane (CLAUDIO PELUCANI) — Su alcuni versi di Virgilio in Pascoli — («L'ultimo viaggio», XIII 21-28) (FRANCO ZABAGLI) — Enrico Pea - Gianfranco Contini. Carteggio (1939-1953) (CATIA GIORNI) — La critica delle varianti

nell'epoca della riproducibilità informatica. A proposito di «Woobinda» di Aldo Nove (MARCO BERISSO) — Notizie sull'Accademia.

Vol. LXVIII (2010): «Specchio di Croce» di Domenico Cavalca. I codici delle biblioteche toscane (ALFREDO TROIANO) — Le «Chiose sopra la *Commedia*» di Mino di Vanni d'Arezzo (CRISTIANO LORENZI BIONDI) — Un nuovo manoscritto autografo di Antonio Pucci (MARCO CURSI) — Per una nuova edizione delle «Rime» di Benvenuto Cellini (DILETTA GAMBERINI) — Dall'edizione critica dei «Promessi sposi». Seconda minuta e Ventisettana, capitolo quinto (DONATELLA MARTINELLI -GIULIA RABONI) — Poesie inedite e disperse di Margherita Guidacci (CAROLINA GEPPONI) — Notizie sull'Accademia.

Vol. LXIX (2011): Singularità e affiliazioni nel cosiddetto «Indovinello veronese» (MAURO BRACCINI) — Sonetti in Archivio. Dai registri di Vanni di Buto da Ampinana (ANNA BETTARINI BRUNI) — Sul capitolo trecentesco «Io ti scongiuro per li sagri dèi» (MELISSA FRANCINELLI) — La canzone «S'i' savessi formar» di Fazio degli Uberti (CRISTIANO LORENZI) — Una corrispondenza in rima tra Fazio degli Uberti e Luchino Visconti (MARIA ANTONIETTA MAROGNA) — Un canzoniere petrarchesco nelle «Ricordanze» di Lorenzo Guidetti» (SILVIA CHESSA) — Un manuale d'armi d'inizio sec. XV: il «Flos duellatorum» di Fiore dei Liberi da Cividale (CLAUDIO LAGOMARSINI) — Testo, tradizione ed esegesi delle «Stanze» del Poliziano. *Status quaestionis* e nuove proposte (FRANCESCO BAUSI) — Prove di commento ai «Due dialoghi» di Ruzante (COSIMO BURGASSI) — Bollettino annuale dell'Accademia.

Vol. LXX (2012): Osservazioni sulle liriche del codice parigino B.N.F., Nouv. Acq. Fr. 7516 (PAOLO GRETI) — Per l'edizione del «Libro di geomanzia» (BNCF, Magliabechiano XXX 60) (SANDRO BERTELLI - DAVIDE CAPPI) — Sul testo e sull'attribuzione della «Caccia amorosa» (MIKAËL ROMANATO) — Gesualdo lettore di Petrarca e la 'prova degli artisti' (*Rtf* 77) (COSIMO BURGASSI) — Una silloge d'autore nelle «Rime» di Benvenuto Cellini? (DILETTA GAMBERINI) — Bollettino annuale dell'Accademia.

Vol. LXXI (2013): Prosodia e edizioni (Boiardo, un anonimo, Petrarca) (ALDO MENICHETTI) — Le orazioni «Pro Marcello» e «Pro rege Deiotaro» volgarizzate da Brunetto Latini (CRISTIANO LORENZI) — Due canzoni di Monte Andrea (MICHELE PICIOCCO) — Per il significato di *cagnazzo* nella «Commedia» (ENRICO REBUFFAT) — Nuove letture dal Vat. Lat. 3196 (e qualcosa dal 3195) (ALESSANDRO PANCHERI) — Una quattrocentesca «caccia all'evasore» (ALESSIO DECARIA) — Moderne e antiche *bestie femminine*. Leopardi volgarizzatore della «Satira di Simonide sopra le donne» (JOHNNY L. BERTOLIO) — *Schede*: TERESA DE ROBERTIS - GIULIO VACCARO, Il «Libro di Seneca della brevitade della vita humana» in un autografo di Andrea Lancia; CRISTIANO LORENZI BIONDI, Tra Loschi e Lancia. Nota sull'attribuzione delle *Declamationes maiores* volgari; VALENTINA NIERI, Sulla terza versione di Palladio volgare. Il codice Lucca, Biblioteca Statale, 1293; LORENZO DELL'OSO, Versi volgari del tardo Quattrocento nel ms. Notre Dame Lat. D5 — Bollettino annuale dell'Accademia.

Vol. LXXII (2014): Una traduzione da Maria di Francia: il «Lai del Caprifoglio» (PIETRO G. BELTRAMI) — L'edizione dei «Poeti della Scuola siciliana». Questioni vecchie e nuove (ROSARIO COLUCCIA) — Per l'edizione di Guittone d'Arezzo: «Amor, non ò podere» (LINO LEONARDI) — Liguria dantesca: ancora su Purg. XIX 100-101 (*Intra Siestri e Ghiaveri s'adima una fiumana bella...*) (PAOLA MANNI) — Postille al *forse cui* (GIAMPAOLO SALVI) — Il ms. Vaticano Latino 3199 tra Boccaccio e Petrarca (GIANCARLO BRESCHI) — Una lettera in volgare di Giovanni Colonna a papa Bonifacio IX (Roma, 4 gennaio 1393) (VITTORIO FORMENTIN) — Petrarchismo pavano. Traduzioni, parodie, riscritture (IVANO PACCAGNELLA) — La stampa veneziana e la «bella copia» del «Vocabolario» (1612): novità e questioni aperte (NICOLETTA MARASCHIO - ELISABETTA BENUCCI) — «L'Infinito» sotto torchio *ovvero* la bufala nell'epoca della sua riproducibilità tecnica (ALESSANDRO PANCHERI) — Lettere di Remigio Sabbadini a Giovanni Galbiati (con qualche notizia sull'edizione fototipica del Virgilio di Francesco Petrarca) (GIUSEPPE FRASSO) — Un caso di polimorfia derivativa nella storia dell'italiano: l'azione di salvare/salvarsi e la condizione di essere salvo (PAOLO D'ACHILLE) — Bollettino annuale dell'Accademia.

Vol. LXXIII (2015): A proposito del sonetto «Tempo vene» con una ipotesi di ricostruzione testuale (MARCO BERISSO) — Un canzoniere storiato e messo a oro: vicende quattrocentesche del

manoscritto Banco Rari 217 (LUCA BOSCHETTO) — Per l'edizione del «Libro dell'Eneyda» di Ciam-polo di Meo degli Ugurgieri da Siena (CLAUDIO LAGOMARSINI) — Collazione tra redazioni. Esempi dalle *Pistole di Seneca* volgari (CRISTIANO LORENZI BIONDI) — Per il testo (e l'interpunzione) della «Cronica» d'Anonimo romano (LUCIA BERTOLINI) — Il volgarizzamento toscano trecentesco della «Legenda aurea». Appunti e prolegomeni per un'edizione critica (SPERANZA CERULLO) — «E come il donzelo fu nginto in su la pinza». Grafismi e particolarità fonetiche di un copista quattrocentesco (ROBERTO GALBIATI) — «L'excelsa fama tua pel mondo sparsa» di Filippo Lapaccini (MARIA SILVIA RATTI) — Per l'edizione delle rime in veneziano di Maffio Venier. Il ms. Borghesiano 103 della Biblioteca Apostolica Vaticana (MATTIA FERRARI) — Sull'«Adelchi» di Alessandro Manzoni: bilanci e integrazioni (ISABELLA BECHERUCCI) — Sull'orlo di «Neurosuite». Alcune poesie inedite dall'archivio di Margherita Guidacci (BENEDETTA ALDINUCCI - SILVIA SFERRUZZA) — Una nota sulla storia dell'autografo chigiano del Boccaccio (TOMMASO SALVATORE) — Un caso di diffrazione e qualche altro nodo delle «Stanze» del Poliziano (GIULIANO TANTURI) — Bollettino annuale dell'Accademia.

Vol. LXXIV (2016): Riflessioni sulle ballate di Ser Pace (NICOLÒ PREMI) — Recupero di una voce spezzata. Sul testo di *Decameron* II, 9, 42 (ALESSANDRO PARENTI) — «La dama del verzù»: un altro cantare di Antonio Pucci? (ALESSIO RICCI) — Un'*Ave Maria* e un *Pater noster* trecenteschi in forma di serventese (CRISTIANO LORENZI) — Le traduzioni cinquecentesche del *Donat proensal* nella biblioteca di Gian Vincenzo Pinelli (PAOLO GRETI) — Procedimenti inarcani nei *Canti* di Leopardi (LEONARDO BELLOMO) — *Cosima* di Grazia Deledda: verso l'edizione critica (DINO MANCA) — Ai margini dell'Egidio volgare: le postille di Vincenzo Borghini sul ms. Roma, Biblioteca Angelica 2303 (FIAMMETTA PAPI-GIULIO VACCARO) — Sommari degli articoli in italiano e in inglese — Bollettino annuale dell'Accademia.

QUADERNI DEGLI «STUDI DI FILOLOGIA ITALIANA»

Leggenda di san Torpè, a cura di MAHMOUD SALEM ELSHEIKH, 1977, pp. 100.

Le rime di PANUCCIO DEL BAGNO, a cura di FRANCA BRAMBILLA AGENO, 1977, pp. 163.

MONTE ANDREA DA FIORENZA, *Le rime*, edizione critica a cura di FRANCESCO FILIPPO MINETTI, 1979, pp. 298.

I sonetti di MAESTRO RINUCCINO DA FIRENZE, a cura di STEFANO CARRAI, 1981, pp. 136.

GIACOMO LEOPARDI, *Appressamento della morte*, edizione critica a cura di LORENZA POSFORTUNATO, 1983, pp. 77.

MATTEO FRANCO, *Lettere*, a cura di GIOVANNA FROSINI, 1990, pp. 280.

BARDO SEGNI, *Rime*, ed. critica a cura di RAFFAELLA CASTAGNOLA, 1991, pp. 117.

- I sonetti anonimi del Vaticano lat. 3793*, a cura di PAOLO GRESTI, 1992, pp. 152.
- Cantare di Madonna Elena*, edizione critica a cura di GIOVANNA FONTANA, 1992, pp. XLV-85.
- Un volgarizzamento inedito di Valerio Massimo*, a cura di VANNA LIPPI BIGAZZI, 1996, pp. LXV-151.
- Lo diretano bando. Conforto et rimedio delli veraci e leali amadori*, edizione critica a cura di ROSA CASAPULLO, 1997, pp. IC-192.
- GIACOMO LEOPARDI, *Pensieri*, edizione critica a cura di MATTEO DURANTE, 1998, pp. XLIII-124.
- Il trattato della spera. Volgarizzato da Zuccherò Bencivenni*, edizione critica a cura di GABRIELLA RONCHI, 1999, pp. 212.
- BRUZIO VISCONTI, *Le Rime*, edizione critica a cura di DANIELE PICCINI, 2007, pp. 136 - ISBN 88-89369-00-0.
- PIETRO DE' FAITINELLI, *Rime*, a cura di BENEDETTA ALDINUCCI, 2016, pp. 192 - ISBN 978-88-89369-72-2.
- Indici degli «Studi di Filologia italiana», voll. I-XXXV (1927-1977)*, a cura di ALBERTO MORINO, 1984 (Indice degli articoli - Indice dei nomi - Indice delle materie - Indice dei manoscritti - Indice

«STUDI DI GRAMMATICA ITALIANA»

Vol. XXXIV (2015): Volgare o latino? Le «didascalie identificative» d'età romanica tra grammatica e storia (VITTORIO FORMENTIN) – Per la storia di *pure*. Dall'avverbio latino alla congiunzione italiana, fino al *pur di* + infinito con valore finale (PAOLO D'ACHILLE - DOMENICO PROIETTI) – Per la storia di «mica»: un uso con funzione di indefinito in area irpina (NICOLA DE BLASI) – Un codice 'di periferia'. La lingua della *Vita nuova* nel ms. Martelli 12 (GIOVANNA FROSINI) – La distribuzione degli articoli determinativi maschili in italiano antico (GIANLUCA LAUTA) – Tra ecdotica e linguistica: affioramenti dell'articolo *el* nella tradizione letteraria toscana dei primi secoli (ALBERTO CONTE) – «La lingua volgare si può ridurre in regola come la latina et la greca, et altre». Uno scritto grammaticale attribuito a Giovanbattista Strozzi il Giovane (ANNA SIEKIERA) – La «modesta ed appropriata coltura dell'ingegno». Itinerari della formazione grammaticale e linguistica nelle scuole reggimentali nella seconda metà dell'Ottocento (MASSIMO PRADA) – Sull'articolazione testuale in lettere di emigrati italiani (EUGENIO SALVATORE) – Ancora sull'italiano burocratico. Riflessioni sulla base di un *corpus* recente (2011-2015) (SERGIO LUBELLO) – Verbi intransitivi a due argomenti in italiano: regimi di codifica del secondo argomento (MICHELE PRANDI - LAURA PIZZETTI) – *Grammatica e testualità*. Il primo convegno-seminario dell'Asli scuola (PAOLO D'ACHILLE) – Sommari degli articoli in italiano e in inglese.

QUADERNI DEGLI «STUDI DI GRAMMATICA ITALIANA»

EMANUELA CRESTI, *Corpus di italiano parlato*, 2 voll. + CD-Rom (vol. I: Introduzione; vol. II: Campioni), 2000, pp. 282-389 – ISBN 88-8785001-1.

FRANCESCA CAPUTO, *Sintassi e dialogo nella narrativa di Carlo Dossi*, 2000, pp. 236 – ISBN 88-87850-06-2.

CARLO ENRICO ROGGIA, *La materia e il lavoro. Studio linguistico sul Poliziano “minore”*, 2001, pp. 275 – ISBN 88-87850-07-0.

ANGELA FERRARI, *Le ragioni del testo: aspetti morfosintattici e interpuntivi dell'italiano contemporaneo*, 2003, pp. 301 – ISBN: 88-87850-34-8.

HELENA SANSON, *Donne, precettistica e lingua nell'Italia del Cinquecento. Un contributo alla storia del pensiero linguistico*, 2007, pp. XVIII-382. – ISBN 88-89369-07-8.

SHINGO SUZUKI, *Costituenti a sinistra in italiano e in romeno. Analisi sincronica e diacronica in relazione ai clitici e agli altri costituenti maggiori*, 2010, pp. 220 – ISBN 978-88-89369-21-0.

FRANCESCA STRIK LIEVERS, *Sembra ma non è. Studio semantico-lessicale sui verbi con complemento predicativo*, 2012, pp. 205 - ISBN 978-8889369-36-4.

«STUDI DI LESSICOGRAFIA ITALIANA»

Vol. XXXIII (2016): «Chiedere a lingua»: Boccaccio e dintorni (COSIMO BURGASSI) – «Le parole son femmine e i fatti son maschi». Storia e vicissitudini di un proverbio (PAOLO RONDINELLI - ANTONIO VINCIGUERRA) – «Per intachare e ridirizzare i quadri». Lacunari e usi linguistici del Rinascimento italiano (ANDREA FELICI) – La «IV Crusca» e l'opera di Rosso Antonio Martini (EUGENIO SALVATORE) – Gli italianismi nel fondo lessicale della lingua slovacca odierna (NATÁLIA RUSNÁKOVÁ) – «Parole nostre a casa nostra, fino all'estremo limite del possibile». Le italianizzazioni gastronomiche della Reale Accademia d'Italia (1941-1943) (LUCA PIACENTINI) – L'omonimia nel lessico italiano (FEDERICA CASADEI) – Sul plurale delle parole composte nell'italiano contemporaneo (MARIA SILVIA MICHELI) – Il «LEI» come «Lebenswerk» di Max Pfister (MARCELLO APRILE) – «Landire», «trimbulare», «potpottare» (YORICK GOMEZ GANE) – Biblioteca dell'Accademia della Crusca. Accessioni d'interesse lessicografico (2015-2016) – a cura di MARTA CIUFFI – Sommari degli articoli in italiano e in inglese.

QUADERNI DEGLI «STUDI DI LESSICOGRAFIA ITALIANA»

RICCARDO TESI, *Aristotele in italiano. I grecismi nelle traduzioni rinascimentali della "Poetica"*, 1997, pp. 204.

GIUSEPPE GRASSI, *Storia della lingua italiana*, edizione critica, introduzione e commento a cura di Ludovica Maconi, 2010, pp. 289 – ISBN 978-8889369-19-7.

MARGHERITA QUAGLINO, «*Pur anco questa lingua vive, e verzica*». *Belisario Bulgarini e la questione della lingua a Siena tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento*, 2011, pp. 428 – ISBN 978-88-89369-28-9.

GIUSEPPE GIUSTI, *Voci di lingua parlata*, a cura di Piero Fiorelli, 2014, pp. 233 – ISBN 978-88-89369-55-5.

SCRITTORI ITALIANI E TESTI ANTICHI

VINCENZIO BORGHINI, *Annotazioni sopra Giovanni Villani*, edizione critica a cura di RICCARDO DRUSI, 2002, pp. 637 – ISBN 88-87850-08-9.

GIACOMO LEOPARDI, *Ganti*, edizione critica diretta da FRANCO GAVAZZENI, a cura di Cristiano Animosi, Franco Gavazzeni, Paola Italia, Maria Maddalena Lombardi, Federica Lucchesini, Rossano Pestarino, Sara Rosini, 2 voll. + *Poesie disperse*, edizione critica diretta da Franco Gavazzeni, coordinata da PAOLA ITALIA, a cura di Claudia Catalano, Elisa Chisci, Paola Cocca, Silvia Datteroni, Chiara De Marzi, Paola Italia, Rossano Pestarino, Elena Tintori + DVD con riproduzione di manoscritti e stampe, 2009, pp. LXII-598-365; XXVIII-328 – ISBN 978-88-89369-20-3.

Volgarizzamento pratese della Farsaglia di Lucano, con introduzione, glossario e indice onomastico, a cura di LAURA ALLEGRI, Firenze, Accademia della Crusca - Gruppo Bibliofili pratesi "Aldo Petri", 2008, pp. LXXIII-250 – ISBN 978-88-89369-10-4.

FRANCESCO FEOLA, *Gli esordi della geometria in volgare. Un volgarizzamento trecentesco della Practica Geometriae di Leonardo Pisano*, 2008, pp. 230 – ISBN 978-88-89369-16-6.

ARRIGO CASTELLANI, *Il Trattato della Dilezione d'Albertano da Brescia nel codice II IV 111 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, a cura di Giovanna Frosini e Pär Larson, 2012, pp. 318 (con DVD) – ISBN 978-88-89369-35-7.

Libro d'amore attribuibile a Giovanni Boccaccio. Volgarizzamento del De Amore di Andrea Cappellano. Testi in prosa e in versi, edizione critica a cura di Beatrice Barbiellini Amidei, 2013, pp. 459 – ISBN 978-8889369-43-2.

IACOPO PASSAVANTI, *Lo specchio della vera penitenza*, edizione critica a cura di Ginetta Auzzas, 2014, pp. 610 – ISBN 978-88-89369-42-5.

GRAMMATICHE E LESSICI

MASSIMO ARCANGELI, *Il glossario quattrocentesco latino-volgare della biblioteca universitaria di Padova (Ms. 1329)*, 1997, pp. 404.

DANILO POGGIOGALLI, *La sintassi nelle grammatiche del Cinquecento*, 1999, pp. 338.

GASTONE VENTURELLI, *Pensieri linguistici di Giovanni Pascoli, con un glossario degli elementi barghigiani della sua poesia*, 2000, pp. XVIII-214 – ISBN 88-87850-03-8.

GALILEO CACIOLI PACISCOPI, DAVIDE DEI, CLAUDIO LUBELLO, *Glossario della legislazione ambientale nel settore delle acque*, a cura di CLAUDIO LUBELLO, 2000, pp. XIX-610 – ISBN 88-87850-04-6.

ROBERTA CELLA, *I gallicismi nei testi dell'italiano antico (dalle origini alla fine del sec. XIV)*, 2003, pp. XLII-729 – ISBN: 88-87850-09-7.

BENEDETTO BUOMMATTEI, *Della lingua toscana*, a cura di MICHELE COLOMBO, presentazione di GIULIO LEPSCHY, 2007, pp. CXLII-507. – ISBN 88-8936909-4.

Dizionario di italianismi in francese, inglese, tedesco, a cura di HARRO STAMMERJOHANN ET ALU, 2008, pp. XXXIX-902. – ISBN 978-88-89369-13-5.

GIROLAMO GIGLI, *Vocabolario cateriniano*, a cura di GIADA MATTARUCCO, prefazione di MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, 2008, pp. 452-CCCXX. – ISBN 978-88-89369-15-9.

SVEND BACH, JACQUELINE BRUNET, CARLO ALBERTO MASTRELLI, *Quadrivio romano. Dall'italiano al francese, allo spagnolo, al portoghese*, 2008, pp. 480 – ISBN 978-88-89369-14-2.

FABIO ATZORI, *Glossario dell'elettricismo settecentesco*, 2009, pp. 383 – ISBN 978-88-89369-17-3.

NADIA CANNATA SALAMONE, *Gli appunti linguistici di Angelo Colocci nel manoscritto Vat. lat. 4187*, 2012, pp. 370 – ISBN 978-88-89369-32-6.

FUORI COLLANA

GIOVANNI NENCIONI, *Prefazioni disperse*, a cura di Luciana Salibra, 2011, pp. xxxvi, 298 – ISBN 978-88-89369-33-3.

GIOVANNI NENCIONI - FELICE SOCCIARELLI, *Parlar materno. Grammatica per la terza elementare*, Riproduzione anastatica dell'edizione 1946, Prefazione di Maria Luisa Altieri Biagi, 2011, pp. viii, 77 – ISBN 978-8889369-34-0.

TINA MATERRESE - FRANCESCO RECAMI - STEFANIA STEFANELLI - CATERINA VENTURINI, *L'italiano oltre il 2000. Novità dalla lingua dei romanzi*, Festa della Toscana, *Arti, Culture, Futuro*, Firenze, 29 novembre 2009, a cura di Domenico De Martino, 2011, pp. 50 – ISBN 978-88-89369-24-1.

MARCO BIFFI - VITTORIO COLETTI - PAOLO D'ACHILLE - GIOVANNI FROSINI - PAOLA MANNI - GIADA MATTARUCCO, *Italiano per il mondo. Banca, commerci, cultura, arti, tradizioni*, a cura di Giada Mattarucco, Premessa di Fabio Cerchiai, Introduzione di Nicoletta Maraschio e Francesco Sabatini, 2012, pp. 141, ill. – ISBN 978-88-89369-41-8.

Parole di Firenze dal Vocabolario del fiorentino contemporaneo, a cura di Teresa Poggi Salani, Neri Binazzi, Matilde Paoli e di Maria Cristina Torchia, 2012, pp. 454 – ISBN 978-88-89369-45-6.

CARLO ALBERTO MASTRELLI, *Etimologie italiane*, a cura di Massimo Fanfani, 2013, pp. 229 – ISBN 978-88-89369-57-9.

Lingua letteraria e lingua dell'uso. Un dibattito tra critici, linguisti e scrittori («La Ruota» 1941-1942), a cura di Giuseppe Polimeni, 2013, pp. 128 – ISBN 978-88-89369-52-4.

Città d'Italia. Dinamiche linguistiche postunitarie, Atti del convegno per i 50 anni della *Storia linguistica dell'Italia unita* di Tullio De Mauro, Firenze, 18-19 aprile 2013, a cura di Emanuele Banfi e Nicoletta Maraschio, 2014, pp. 336 – ISBN 978-88-89369-59-3.

Una lingua e il suo Vocabolario, 2014, pp. 132, ill. – ISBN 978-88-8936953-1.

MARIO LUZI, *Pensieri casuali sulla lingua*, 2014, pp. 31 – ISBN 978-8889369-60-9.

ACCADEMIA DELLA CRUSCA – SOCIETÀ DI LINGUISTICA ITALIANA, *Città d'Italia. Dinamiche linguistiche postunitarie*. Atti del convegno per i 50 anni della *Storia linguistica dell'Italia unita* di Tullio De Mauro, Firenze, 18-19 aprile 2013, a cura di Emanuele Banfi e Nicoletta Maraschio, 2014, pp. 336 – ISBN 978-88-89369-59-3.

ACCADEMIA DELLA CRUSCA – ENTE NAZIONALE GIOVANNI BOCCACCIO, *Boccaccio letterato*. Atti del convegno internazionale, Firenze-Certaldo, 10-12 ottobre 2013, 2015, pp. 585, ill. – ISBN 978-88-89369-62-3.

L'italiano delle banche e della finanza, a cura di Claudio Marazzini, 2016, pp. 53-16n.n. – ISBN 978-88-89369-67-8

I temi del mese (2012-2016), a cura di CLAUDIO MARAZZINI, 2016, pp. 100 – ISBN 978-88-89369-75.

