



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI UDINE

Università degli studi di Udine

Il grano e la zizzania. L'autore, il copista, l'editore

Original

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/11390/1141596> since 2020-03-25T22:03:54Z

Publisher:

Società dei Filologi della Letteratura Italiana

Published

DOI:

Terms of use:

The institutional repository of the University of Udine (<http://air.uniud.it>) is provided by ARIC services. The aim is to enable open access to all the world.

Publisher copyright

(Article begins on next page)

ALESSIO DECARIA

IL GRANO E LA ZIZZANIA.
L'AUTORE, IL COPISTA, L'EDITORE

1. *Il problema dell'intermediazione*

La metafora a cui si allude nel titolo, di evidente matrice evangelica, fu utilizzata più volte in ambito filologico da Giuliano Tanturli e rappresenta bene, credo, un problema costante nel lavoro sulle tradizioni dei testi volgari, finalizzato o no all'edizione del testo. Tanturli applicò questa immagine a situazioni profondamente diverse fra loro, come diversi sono i manufatti che ci hanno trasmesso quei testi: ora una stampa postuma curata dal segretario di Giovanni Della Casa, Erasmo Gemini; ora alcuni manoscritti, tecnicamente *descripti* dall'autografo, ma su cui l'autore introdusse varianti e correzioni, spesso tutt'altro che migliorative, senza però intervenire su altre innovazioni introdotte dal copista (è il caso, fortunato perché verificabile grazie alla presenza di un autografo completo, della *Vita civile* di Matteo Palmieri). A proposito di quest'ultimo caso leggiamo:

Certamente nessun curatore di edizione critica si permetterebbe di ignorare varianti d'autore graficamente riconoscibili, quale che sia il codice che le porta e anche se non si collocano in un progresso redazionale. Ma questa è una situazione particolare e fortunata, mentre, se è giusto quanto si è venuto argomentando, ma anche constatando, teoricamente ogni lezione adiafora e anche di qualità più scadente può essere variante d'autore. Si documenteranno, allora, per non sbarbare con la zizzania anche il grano. Non solo per questo, ma perché non c'è sostanziale distinzione fra zizzania e grano, fra variante d'autore e di copista, finché si rimane in quel margine di oscillazione che l'autore concede alla realizzazione capillare del proprio dettato. Difatti il Palmieri che rivede L e L6, come restaura il proprio testo entro un margine di approssimazione e entro lo stesso margine si concede varianti indifferenti, così si mostra indifferente davanti a quelle del copista o, se si vuole, le ignora, perché non fa e non

si sogna di fare una collazione con l'autografo, al quale lasciava del resto la stessa libertà. Il procedere suo, come quello dell'Alberti o dell'Acciaiuoli (per stare, fra i casi citati, a quelli per cui esiste un'evidenza autografa) mi richiama quello di certi artigiani, che, quando prendono le misure, non stanno mai a accostare e a stendere con scrupolo il metro, eppure i loro lavori tornano e si incastrano perfettamente. È un tratto di suprema sprezzatura; ignorare o voler abolire il quale sarebbe arbitrario e, peggio, poco intelligente.¹

Casi diversi, si diceva. In comune c'è però un problema analogo: la difficoltà – soprattutto in assenza di documentazione autografa – di estrarre dal testo che ci è pervenuto, che si presenta unitario, quello che spetta all'autore e quello che spetta ad altri. Ed è di questa difficoltà che, attraverso una diversa casistica sperimentale, vorrei parlare in questo contributo; mi si scuserà se, più che risolvere problemi o prospettare soluzioni concrete, mi limiterò a sollevare dubbi.

2. Storia della tradizione e critica del testo

Tra le molte cose che il libro di Pasquali ci ha insegnato spicca il riconoscimento del ruolo che la storia della tradizione può avere – anzi, dovrebbe avere – nelle scelte critico-testuali.² Questo vale a maggior ragione per l'ambito volgare, dove i copisti intervengono regolarmente sul testo, ne garantiscono la sopravvivenza e ne orientano la fortuna, certo anche a prezzo di una manipolazione, che può essere più o meno cosciente, ma che è degna comunque di essere indagata. L'analisi, da parte dello studioso moderno, del modo di lavorare dei copisti non serve tanto a isolare ed escludere i testimoni confezionati dagli scribi che sono portati a interpolare o a

¹ G. TANTURLI, *Tradizione di un testo in presenza dell'autore. Il caso della "Vita civile" di Matteo Palmieri*, «Studi medievali», s. III, 29/1 (1988), 277-315, in part. 314-15.

² G. PASQUALI, *Storia della tradizione e critica del testo*, seconda ed. con una nuova prefazione e aggiunta di tre appendici, seconda ristampa, Firenze, Le Monnier, 1952, in part. p. 4.

modificare il testo (così pensava il Lachmann e così fa ancora, muovendo da premesse tutt'altro che lachmanniane, Antonio Lanza per Burchiello, illudendosi di pervenire per questa via a riconoscere le *Poesie autentiche* del barbiere),¹ quanto piuttosto a capire come un determinato copista interagisca col testo, come certe costanti che si possono isolare nella sua esperienza di lettura e trascrizione siano in grado di dirci qualcosa sullo stato del testo di partenza e sulla sua attualizzazione in un momento e in un luogo particolare della sua storia.

A volte questa analisi puntuale della tradizione giunge a esiti risolutivi in termini di costituzione del testo: un recente contributo di Antonio Corsaro e Francesco Bausi ha dimostrato, grazie a un esame approfondito della storia della tradizione, che la copia ottocentesca dei due sonetti scritti in carcere da Niccolò Machiavelli, tratta, secondo il bibliotecario fiorentino Tommaso Gelli che la stese, da un autografo machiavelliano, è con ogni probabilità frutto di falsificazione;² e, visto che su quella copia per lungo tempo si sono basate le moderne edizioni, questa acquisizione ha comportato un notevole cambiamento nella lezione dei sonetti nel nuovo testo dell'Edizione Nazionale, soprattutto nei versi finali, dove la *petitio* dell'ex-segretario recluso presenta una decisiva divaricazione fra le copie antiche e quelle ottocentesche:

Edizione Nazionale
(dalle copie cinquecentesche)

Quel che mi fe' più guerra
fu che dormendo presso alla aurora,
cominciai a sentire: «Pro eis ora».

Precedenti edizioni
(dalla copia di Tommaso Gelli)

Quel che mi fe' più guerra
fu che, dormendo presso alla aurora,
cantando sentii dire: «Per voi s'òra».

¹ A. LANZA, *Per un'edizione del Burchiello autentico*, «Letteratura Italiana Antica», 9 (2008), 251-335, in part. 260, con la conseguente attuazione ecdotica in DOMENICO DI GIOVANNI DETTO IL BURCHIELLO, *Le poesie autentiche*, a cura di A. LANZA, Roma, Aracne, 2010.

² Per tutta la questione vedi F. BAUSI - A. CORSARO, *Un capitolo della fortuna ottocentesca di Machiavelli: i sonetti dal carcere a Giuliano de' Medici. Testo e commento*, «Interpres», 29 (2010), 96-150 e NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Scritti in poesia e*

<p>Ma vadino in buona ora, purché vostra pietà ver me si voglia, ch'al padre e al bisavol fama tolga.¹</p>	<p>Or vadin in buona ora; purché vostra pietà ver' me si volga buon padre, e questi rei lacciuol ne scioglia.²</p>
---	---

Come si vede, solo nella versione autentica (tràdita dai codici cinquecenteschi Vat. lat. 5225 e Magl. VII.727) Machiavelli non solo ostenta una cinica indifferenza per la tragica sorte dei due capi della congiura antimedicea, Agostino Capponi e Pietro Paolo Boscoli, di cui lui stesso era ritenuto complice, ma fa esplicito riferimento alla magnanimità degli antenati del suo destinatario, Giuliano de' Medici. In questo caso la tradizione *recentior* si rivela non solo *deterior* o interpolata, ma addirittura frutto di deliberata falsificazione e l'approfondimento della storia della tradizione ci permette di conoscere una pagina importante della lettura tendenziosa che nell'Ottocento si fece delle opere del Segretario fiorentino, ritenuto un integerrimo repubblicano e un fiero avversario dei Medici; è evidente che la lezione dei testimoni cinquecenteschi di questo sonetto era del tutto incompatibile con un tale profilo ideologico e venne pertanto rimaneggiata.

3. *Coltivare il dubbio*

Non bisogna però illudersi: lo studio della tradizione, l'analisi puntuale delle caratteristiche materiali dei testimoni e delle abitudini di trascrizione dei menanti non è una chiave universale che risolve tutti i problemi dell'editore. Anzi, come ho mostrato in altra occasione,³ questa analisi, che è anche parecchio dispendiosa, in

in prosa, a cura di A. CORSARO, P. COSENTINO, E. CUTINELLI-RÉNDINA, F. GRAZZINI, N. MARCELLI, coordinamento di F. BAUSI, Roma, Salerno Editrice, 2012, 578-83.

¹ MACHIAVELLI, *Scritti in poesia e in prosa*, 277-80.

² Cito in particolare da NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Opere*, IV: *Scritti letterari*, a cura di L. BLASUCCI, con la collaborazione di A. CASADEI, Torino, UTET, 1989, 424.

³ A. DECARIA, *Poeti, copisti e filologi tra Quattro e Cinquecento*, in *La filologia in Italia nel Rinascimento*, a cura di C. CARUSO ed E. RUSSO, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018, 19-35.

molti casi ci consegna più dubbi che certezze, inducendoci per lo più a dubitare di alcune lezioni tradite, senza permetterci di correggere il testo in modo sicuro. Ma se la preconditione per la correzione di un errore è il suo riconoscimento (come per la penitenza è la confessione del peccato), anche questo esercizio del dubbio sistematico può risultare fecondo. Vediamo qualche esempio.

La recente edizione critica delle rime del lucchese Pietro de' Faitinelli, a cura di Benedetta Aldinucci,¹ offre finalmente un testo sicuro delle poesie di questo notevole rimatore di primo Trecento, ma soprattutto affronta per la prima volta una ricognizione esaustiva della tradizione di questi testi, trasmessi in larghissima maggioranza da un unico testimone, il celebre manoscritto Barberiniano latino 3953 (B1), fatto copiare e in parte copiato direttamente da Nicolò de' Rossi fra terzo e quarto decennio del XIV secolo.² Solo due delle 18 rime del Faitinelli trasmesse da B1 sono presenti anche in altri testimoni; una di queste è il sonetto 16 (*Perch'om ti mostri bel piacer o rida*), tradito da altre sette testimonianze. Va detto che per il *corpus* del Faitinelli il testo riportato da B1 appare sempre piuttosto corretto, segno probabilmente dell'attingere del notaio trevigiano a una fonte particolarmente vicina all'autore (si è ipotizzato che il de' Rossi possa essere stato in contatto diretto con l'esule lucchese, ma non ci sono prove al riguardo).³ Per il sonetto 16 la *varia lectio* è piuttosto articolata e in alcuni passi lascia margini alla discussione. Ecco l'ultima terzina, come compare nell'edizione critica:

E quest'è sòn de le sentenzie mie:

chiunqua si fida in vista o mostramento
senz'altra prova fa mille follie!

13. chiunqua] che chi NS As Mg1 chi Re L122 chillor Mg2 qualuom R103

¹ PIETRO DE' FAITINELLI, *Rime*, a cura di B. ALDINUCCI, Firenze, Accademia della Crusca, 2016.

² Per la questione della parziale autografia si rimanda alla sintesi di L. GRANATA, *Nicolò de' Rossi*, in *Autografi dei letterati italiani. Le Origini e il Trecento*, I, a cura di G. BRUNETTI, M. FIORILLA, M. PETOLETTI, Roma, Salerno Editrice, 2013, 157-69.

³ Si veda, a questo proposito, l'equilibrato referto in FAITINELLI, *Rime*, 60.

Al v. 13 siamo di fronte a una vera e propria diffrazione e l'editrice decide anche in questo caso di privilegiare la lezione trasmessa da B1, che se non si vuole considerare ipermetra si dovrà leggere con *chiunqua* bisillabo, con una scansione anomala per un rimatore toscano di quest'età.¹ Aldo Menichetti, a cui opportunamente l'editrice si appella nel commento, nella sua imprescindibile *Mettrica italiana* ricorda che *chiunque* «non è mai sineretico né in Dante né in Petrarca né nella poesia italiana maggiore»² e annovera pochissimi esempi di questo fenomeno in autori antichi, tutti o non toscani o comunque posteriori al Faitinelli.³ L'unico caso precedente si trova alla fine del sonetto angiolieresco *Per sì gran som[m]a ho [m]pegnato le risa* (vv. 12-14):⁴

¹ Nel corpus poetico *LirIO* (ora consultabile all'indirizzo <http://lirioweb.ovi.cnr.it>) si trovano pochissimi casi di *chiunque* bisillabo in rimatori toscani e solo a partire dalla seconda metà del Trecento. Un altro caso da valutare è rappresentato dall'*incipit* del sonetto inedito pseudo-dantesco *Chiunque per gioco si disnuda e spoglia*, già noto dai codici quattrocenteschi, oggi a Firenze, Nazionale II.II.40, Riccardiano 1156 e Laurenziano Pl. XL.44, ora segnalato anche in un codice di Speyer, Pfälzische Landesbibliothek, Rara A. D. 4: vd G. MARRANI, *I son venuto al punto della rota: osservazioni sul testo*, in GRUPO TENZONE, *Io son venuto al punto della rota*, a cura di A. ZEMBRINO, Madrid, Departamento de Filología Italiana UCM - Asociación Complutense de Dantología, 2017, 184.

² A. MENICHETTI, *Mettrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993, 212-13.

³ Mi limito a esprimere qualche perplessità sull'unico caso trecentesco, visto che il testo a cui si riferisce Menichetti, la canzone di Antonio Pucci *Un gentiluom di Roma una fiata*, nell'edizione di riferimento (*Rimatori del Trecento*, a cura di G. CORSI, Torino, UTET, 1969, 841-44) accoglie una lezione pesantemente emendata dall'editore, benché l'apparato induca a credere che almeno uno dei due testimoni, il Vat. lat. 3212, legga i versi che interessano nella forma riportata a testo: «La cagion è che questo gran signore / che signoreggia 'l castello e 'l paese, / ed è tanto cortese, / chiunque ci arriva vuole a sua magione» (vv. 14-17). Andando a verificare, si scopre che al v. 16 tanto il citato codice 3212, quanto l'altro testimone, il Riccardiano 1056 (non 1156 come riportato da Corsi), leggono «egli è tanto cortese», mentre al 17 il Vaticano ha «chiunque ci arriva e' vuole a sua magione», mentre il Riccardiano reca un verso ipermetro: «che chiunque v'ariva vuole a suo magione». Dato che la congiunzione *che*, con valore consecutivo, pare necessaria in virtù della lezione tràdita al v. 16, non mi pare che si possa escludere un errore d'archetipo al v. 17, a cui il Vaticano tentò di porre rimedio eliminando la prima parola.

⁴ Cito da *Poeti del Duecento*, a cura di G. CONTINI, II, Milano - Napoli, Ricciardi, 1960, 376.

E dico fra me stesso «Dio volesse
 ch'i' fus[s]e in quel[l]o stato ch'i' mi pogno,
 ch'uccidere faria chiunca ridesse!»

Non si può fare a meno di notare che anche questo sonetto è trådito dal solo codice Barberiniano e si trova nella sezione copiata dal medesimo copista che trascrisse il sonetto del Faitinelli. I dubbi aumentano se si riflette sul fatto che quella forma con uscita in *-a* (anche se non rara nella lirica delle Origini), trova vari riscontri nella produzione poetica di Nicolò de' Rossi, come rivelato dall'ampia ricognizione condotta da Furio Brugnolo sulle sue rime, anche se viene computata sempre trisillaba.¹ Resta dunque il sospetto che quel *chiunca* sia parola del de' Rossi o dei suoi copisti, non del Faitinelli: è infatti ben noto, ed è stato adeguatamente provato, che le rime del notaio trevigiano presentano numerosissime anomalie o licenze metriche e prosodiche. Ma resta soprattutto il dubbio su quale fra le molte lezioni documentate per questo verso sia da accogliere a testo; né si potrà scartare la possibilità di una diffrazione in assenza, che richiederebbe una congettura.

4. *Un esercizio dantesco*

Vediamo ora un altro caso celebre, che mostra a un tempo le potenzialità e i limiti di un approccio ecdotico basato sulla storia della tradizione. Del sonetto dantesco *Un dì si venne a me Malinconia* si conosceva la sola copia conservata nel solito codice del de' Rossi quando, a metà degli anni Cinquanta, Gianfranco Contini trovò una seconda attestazione nel quattrocentesco Magliabechiano

¹ F. BRUGNOLO, *Il Canzoniere di Nicolò de' Rossi, II: Lingua, tecnica, cultura poetica*, Padova, Antenore, 1974-1977, 222. Trisillaba quella forma è anche nel sonetto del pistoiese Paolo Lanfranchi *Ogni meo fatto per contrario faccio*, v. 7: «ch[i]unca è mio amico, sì minaccio», anch'esso trasmesso in esclusiva da B1 (stessa mano dei precedenti), che in verità riporta la lezione *chunca*: cfr. G. SAVINO, *Il piccolo canzoniere di Paolo Lanfranchi da Pistoia*, «Filologia e critica», VII (1982), 68-95 (poi in ID., *Dante e dintorni*, a cura di M. BOSCHI ROTIROTI, prefazione di M. MAZZONI, Firenze, Le Lettere, 2003, 79-103, a p. 99)

VII.25 (Mg14).¹ Quasi mezzo secolo dopo, l'edizione critica delle rime dantesche faceva ovviamente tesoro dell'acquisizione contianiana e nel cappello filologico indicava i punti in cui il contributo del teste recenziore si rivelava fondamentale. Ecco il testo e l'apparato dell'edizione De Robertis:²

Un dì si venne a me Malinconia
 e disse: «l' voglio un poco star con teco»;
 e parve a me che la menasse seco
 Dolore ed Ira per suo compagnia. 4
 Ed io le dissi: «Pàrtiti, va' via!»;³
 ed ella mi rispose come un greco;
 e ragionando a grand'agio con meco,
 guardai e vidi Amor che venia 8
 vestito di nuovo d'un drappo nero,
 e nel suo capo portava un cappello,
 e certo lacrimava pur di vero. 11
 Ed io li dissi: «Che hai tu, cattivello?».
 E lui rispose: «Io ho guai e pensiero,
 ché nostra donna muor, dolce fratello». 14

1 uiene Mg¹⁴ (uene B¹) 2. stare tego B¹ 4. dolor & B¹ 7. asio mego B¹ 8. uiddi Mg¹⁴
 10. (et) sopra c. Mg¹⁴ 12. ay catiuello B¹ 13. et el r. B¹ ho graue pensiero Mg¹⁴

Qualche anno più tardi, ho avuto la fortuna di identificare il copista di quel codice in Tommaso Baldinotti (1451-1511), prolifico rimatore ed elegantissimo copista pistoiese.⁴ Trattandosi di un per-

¹ G. CONTINI, *Postilla dantesca*, in *Freundesgabe für Ernst Robert Curtius zum 14. April 1956*, [a cura di M. RYCHNER e W. BOEHLICH], Bern, Francke, 1956, 95-102, poi in G. CONTINI, *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1976, 225-33.

² DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di D. DE ROBERTIS, III, Firenze, Le Lettere, 2002, 401-2. Nel testo accolgo le piccole modifiche presenti nell'edizione commentata (DANTE ALIGHIERI, *Rime*, ed. commentata a cura di D. DE ROBERTIS, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005, 389-91).

³ Il punto esclamativo è soppresso nell'edizione *Le opere di Dante*, testi critici a cura di F. BRAMBILLA AGENO, G. CONTINI, D. DE ROBERTIS, G. GORNI, F. MAZZONI, R. MIGLIORINI FISSI, P. V. MENGALDO, G. PETROCCHI, E. PISTELLI, P. SHAW, riveduti da D. DE ROBERTIS e G. BRESCHI, con il cd-rom delle concordanze e del rimatario, Firenze, Polistampa, 2012, 119.

⁴ A. DECARIA - M. ZACCARELLO, *Il ritrovato 'Codice Dolci' e la costituzione della*

sonaggio abbastanza noto e studiato, potevo pensare di mettere debitamente a frutto questa acquisizione verificando se un'analisi degli usi scrittori del copista potesse offrire dei risultati immediatamente spendibili nella costituzione del testo, anche in virtù del regime di recensione aperta a cui si riduce la tradizione del sonetto. Con una certa delusione mi resi conto che, in quel caso specifico, sapere chi aveva scritto quel manoscritto, tutto sommato, non rappresentava un elemento decisivo per l'edizione critica del testo; o meglio, non portava novità al testo fissato dall'editore. Una delusione, ai miei occhi di allora, che spiega il fatto che solo adesso dia conto di questa verifica, continuando a chiedermi se davvero «mettesse conto di stillarsi il cervello per stabilire se anche in un grande scrittore sia vera, genuina piuttosto una paroletta che un'altra».¹ Ma quella verifica, se non portava novità al testo critico, recava comunque qualche piccolo elemento di conferma alle scelte del De Robertis; che non è poco, soprattutto se si riflette sul fatto che Contini, che era Contini, nel soppesare le novità introdotte dal reperimento del nuovo testimone, doveva accontentarsi del restauro di «una sillaba di Dante».²

vulgata dei «Sonetti» di Matteo Franco e Luigi Pulci, «Filologia italiana», 3 (2006), 121-54, in part. 137, n. 1. Le osservazioni su questo canzoniere di E. STRADA, La raccolta di rime nel secolo XV: esempi dal repertorio manoscritto, in Antologie, a cura di B. M. DA RIF e S. RAMAT, Padova, Il Poligrafo, 2009, 23-40 sono almeno in parte invalidate dal fatto che l'identificazione del copista è rimasta ignota alla studiosa, che tuttavia riconosce che la mano che trascrisse Mg14 è la stessa del Pl. XLI.34 della Laurenziana, altra antologia poetica adesso assegnata al calligrafo pistoiese. Per Baldinotti copista si può vedere da ultimo M. ZACCARELLO, Tommaso Baldinotti, in Autografi dei letterati italiani. Il Quattrocento, I, a cura di F. BAUSI, M. CAMPANELLI, S. GENTILE, J. HANKINS, con la consulenza paleografica di T. DE ROBERTIS, Roma, Salerno Editrice, 2014, 13-29; per la sua produzione poetica la ricchissima scheda di L. BERTOLINI, Tommaso Baldinotti, in Atlante dei Canzonieri in Volgare del Quattrocento, a cura di A. COMBONI e T. ZANATO, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017, 89-128. Un ulteriore manoscritto di mano di Baldinotti, sfuggito a Zaccarello (Riccardiano 2892), è segnalato nella scheda dell'Atlante dedicata ad Antonio Forteguerra (p. 318), redatta dalla medesima studiosa.

¹ PASQUALI, *Storia della tradizione e critica del testo*, XIV.

² CONTINI, *Postilla dantesca*, 225.

Veniamo dunque all'analisi puntuale delle varianti. Ai vv. 2 e 7 le forme apparentemente ridondanti, ma ben documentate nella lirica medievale, *con teco* e *con meco*, difficilmente saranno secondarie («sembra più verosimile la soppressione della preposizione sovrabbondante che non la sua non necessaria intrusione»: De Robertis). La conferma giunge dallo spoglio delle rime di Nicolò de' Rossi, in cui non si trova nessun caso di *co(n) mego*, *co(n) tego* ecc. Quindi il copista di B1 potrebbe avere omissso in entrambi i casi *con*, forse perché la forma poteva apparirgli ridondante; che l'aggiunta sia opera del Baldinotti non sembra probabile, visto che nemmeno nelle sue rime questa costruzione gode di particolare fortuna.¹ E poi bisogna considerare la presenza di *seco* univoco al v. 3: se si trattasse di forme volontariamente interpolate, sarebbe strano che il rifacitore intervenisse solo su due di esse; invece, se si fosse di fronte alla soppressione di forme idiosincratiche, si spiegherebbe bene il fatto che chi rimaneggiò il testo non avvertisse la necessità d'intervenire sulla forma già priva della preposizione preposta.²

Analogamente, se al v. 1 vi fossero dei dubbi sulla natura formale della lezione *vene* testimoniata da B1 (contro *viene* di Mg14, che sembra rivelare che la fonte del teste fiorentino avesse quella stessa lezione), basta questo riscontro col sonetto 131 del de' Rossi (già richiamato nel commento dal De Robertis) per stabilire con sicurezza che nel manoscritto Barberiniano *vene* ha valore di passato remoto:

¹ Ho spogliato una delle raccolte edite più di recente, trovando un solo caso di *con teco* (550, 2: «quando insieme con teco mi congiunse») contro 17 di *meco* / *teco* / *seco* senza preposizione (vd. M. CECI, *Il canzoniere per Cinzia del Forteguerriano A 58*, «Letteratura Italiana Antica», 18, 2017, 23-82). Il dato è confermato dallo spoglio delle *Poesie a Lorenzo il Magnifico* (*ibid.*, 83-107), dove il bilancio è di quattro esempi contro nessuno. Anche in altri testi copiati dal Baldinotti, per quanto ho potuto verificare, non si registrano interventi in corrispondenza di queste forme.

² Quelle osservazione, insieme a quelle riportate da De Robertis in un altro capitolo della sua edizione (*Rime*, II**, 971), mi sembra che possa controbilanciare la giusta osservazione di Grimaldi, che, nel preferire le forme di B1, rileva che «Dante usa *teco* quasi sempre da solo» (DANTE ALIGHIERI, *Vita nuova*, *Rime*, I, *Vita nuova, le Rime della Vita nuova e altre rime del tempo della Vita nuova*, a cura di D. PIROVANO e M. GRIMALDI, introduzione di E. MALATO, Roma, Salerno Editrice, 2015, 797).

Un die se vene a mi la Sagura,
 sendomi solo en camara mia,
 e menò sego en sua compagnia,
 ceca de gi ochi, la drita Ventura.

Al v. 12 del sonetto dantesco la mancanza del pronome di seconda persona in B1 non sorprende, visto che le modalità di copia del de' Rossi e dei suoi collaboratori – ma certo non solo di loro – palesano diverse volte una tendenza all'omissione di parole brevi;¹ è a questa eziologia che si dovrà pensare, visto che nelle sue stesse rime il notaio trevigiano presenta espressioni interrogative con ripetizione enfatica del pronome: «Vòì-tu reprinter tu ço ch'essa vole [...]?» (267 9). Queste verifiche permetterebbero di avallare anche in questo punto la scelta di De Robertis, che non seguì la valutazione di Contini, il quale ritenne che il codice recenziore qui e al v. 13, di cui diremo subito, avesse «modernizzato». Ipotesi di per sé tutt'altro che inverosimile, anche alla luce dei casi che analizzeremo fra poco.

Nell'opposizione adiafora del v. 13 (*el* B1 *lui* Mg14), De Robertis ha giustamente optato per la forma toscana; lo studio di Brugnolo sui manoscritti del de' Rossi (Barberiniano e Sivigliano) conferma che la prima forma trova riscontro negli scritti derossiani, non la seconda.²

I passi fin qui esaminati forniscono, come si è detto, delle conferme al testo vulgato. Altri luoghi pongono davanti a scelte più

¹ Per l'esemplificazione del fenomeno mi servo di nuovo dell'edizione delle rime del Faitinelli: si omettono brevi parole, tutte debitamente restituite dall'editrice, a 2, 7, 12 e 13; 13, 10. Ovviamente casi analoghi non mancano nei testi a testimonianza plurima presenti in B1, dove è più semplice fare il riscontro (vd. ad esempio l'omissione di *un* in Cavalcanti, *Rime*, XXI 7: GUIDO CAVALCANTI, *Le rime*, a cura di G. FAWATI, Milano - Napoli, Ricciardi, 1957, 194-95). Per la potenziale poligenesi dell'omissione di singoli grafemi o di parole brevi o 'vuote' si veda P. TROVATO, *Everything You Always Wanted to Know about Lachmann's Method. A Non-Standard Handbook of Genealogical Textual Criticism in the Age of Post-Structuralism, Cladistics, and Copy-Text*, Foreword by M. D. REEVE, Padova, libraiauniversitaria.it, 2014, 112-14.

² BRUGNOLO, *Il Canzoniere*, II, 214-15.

difficili e la nuova ricognizione, più aperta alla storia della tradizione, se non riesce a risolvere i dubbi, aggiunge almeno qualche elemento alla discussione.

Al v. 10 può sembrare che la lezione di B1 (*nel suo capo*) sia incongrua – infatti De Robertis, sulla scorta di Barbi-Maggini, chiosa ‘in capo’ e precisa che il cappello sarà forse un «cappuccio, comunque un copricapo che nascondeva il volto» –, ma non mi pare che ci siano esempi in B1 utili a dedurre che essa celi una deliberata innovazione. Resta allora il sospetto che la più liquida lezione di Mg14 (*sopr'al capo*) sia frutto di un intervento esplicativo del Baldinotti, che avrebbe reagito alla nostra stessa difficoltà. La conferma che quella di Mg14 sia una *lectio facilior* viene dal commento di Claudio Giunta, che rileva qui un uso di «*in* in luogo di *su*, come in antico francese e in provenzale», corredando la diagnosi di un congruo numero di esempi.¹

5. Prosodia e sospetti di normalizzazione

Sospetti di altra natura, che configurano una situazione ecdotica differente, nascono per i vv. 8 e 9, dove tutti gli editori forniscono un testo che presenta qualche asperità prosodica. Per questi aspetti, conoscere il *modus transcribendi* dei copisti può essere decisivo; e in questo ambito i due copisti, che pure esercitano entrambi l'arte del dire in rima, mostrano attitudini del tutto opposte: se a Nicolò de' Rossi fa difetto una sensibilità prosodica ‘moderna’ (come si è già rilevato, non si contano, nelle sue rime, e anche in quelle di altri da lui trascritte o fatte trascrivere, le accentazioni anomale e le dure dialefi), Tommaso Baldinotti, invece, è solito intervenire sui testi che copia per raddrizzarne la prosodia. Cercando fra i numerosissimi testi poetici da lui trascritti non è difficile documentare questa sua predisposizione, anche se, pur scegliendo entro ambiti in cui la lezione è caratteristica solo del teste baldi-

¹ DANTE ALIGHIERI, *Opere*, edizione diretta da M. SANTAGATA, I, *Rime, Vita nova, De vulgari eloquentia*, a cura di C. GIUNTA, G. GORNI, M. TAVONI, introduzione di M. SANTAGATA, Milano, Mondadori, 2011, 284.

nottiano, non si può escludere che l'aggiustamento possa essersi prodotto ai livelli superiori della tradizione.

Mi limito pertanto a fornire qualche esempio tratto dall'elegia albertiana *Mirtia*, particolarmente adatta a misurare peso e natura degli interventi baldinottiani per almeno due motivi: in primo luogo, per questo testo il codice Chigiano M.IV.79 (C8), copiato da Baldinotti, trova uno stretto collaterale nel Magl. VII.1171 (F11); in secondo luogo, l'elegia presenta una vasta tradizione di cui è conservato l'autografo, che, occupandone il vertice, consente di verificare nei dettagli l'articolazione stemmatica (pur tenendo presenti le osservazioni di Tanturli da cui siamo partiti). Già l'editore delle rime albertiane Guglielmo Gorni, «che non sapea che si chiamare», parlava del per lui ancora anonimo copista del manoscritto Chigiano come di «un interpolatore assai esperto»; in effetti, molti dei suoi interventi si giustificano proprio con la necessità di ovviare a lezioni che presentavano evidenti difficoltà prosodiche (attribuibili senz'altro allo stadio originario del testo):¹

50. iniusta, crudel, ingrata. O stolto / chi per donna servir merto mai
spera: *ed. critica (= autografo)*
ingiusta crudele &ngrato e stolto F11
crudele ingiusta bene è 'ncauto et stolto C8
113. Ah dura, spiatata Mirtia, core / di tigre, di g[h]iaccio: o inumana:
ed. critica (= autografo)
A dura dispiatata Mirza core / di tiglio o di ghiaccio o inumana F11
Ay dura dispietata Mirza, core / di tygro, o vuoi di ghiaccio, o inhumana C8
143. Ma stolto, qual cagion vòl ch'io mi sfidi / d'Amore, di Myrtia, e di
me stesso? *ed. critica (= autografo)*
O stolto qual chagione vuol ch'i' mi sfidi / dello amar di Mirzia e di
me stesso F11
O stolto qual cagion vuol ch'i' mi fidi / di quest'amar di Mirzia, et
di me stesso? C8

¹ LEON BATTISTA ALBERTI, *Rime e versioni poetiche*, ed. critica e commento a cura di G. GORNI, Milano - Napoli, Ricciardi, 1975, 135. Il fenomeno è costante in tutta l'elegia. Situazioni analoghe si riscontrano ai versi 34, 60, 85, 102, 118.

Se già questi ritocchi, che spesso portano avanti un processo di regolarizzazione iniziato negli stadi precedenti della tradizione e documentato da F11, presuppongono una certa abilità, si può arrivare a manipolazioni anche più complesse, non necessariamente motivate da licenze o irregolarità prosodiche nel testo di partenza:

110. pensa alle fiamme, a l'isciolto furore *ed. critica*
 a(l)lo sciolto *x* (*famiglia a cui appartiene C8*)
 pensa alle cordial fiamme, al furore C8

Non ci si meraviglia, dunque, se a fronte di un problema nel suo testo di partenza, denunciato dalla diffrazione degli altri codici della famiglia, Baldinotti non si perita di intervenire in modo deciso:

158. posiamo la lira, il plectro, e lamenti *ed. critica*
 petro F9
 pletto F10
 limpetro F11
 pectro V5
 posiamo i nostri usitati lamenti C8

C'era senza dubbio una corruttela che aveva allontanato il testo giunto al Baldinotti dalla lezione dell'originale; ma pare notevole che questi, dovendo intervenire, si premurasse di eliminare anche il ritmo scazonte del verso, che invece era un suo tratto originale, apportando una correzione efficace, anche se non economica.

Dunque, tornando al sonetto dantesco, ci troviamo in una situazione ideale. Abbiamo un testo copiato due volte, all'inizio del Trecento e nel tardo Quattrocento, da due copisti le cui sensibilità trascrittorie sono documentabili piuttosto bene, tanto che si possono individuare alcune costanti nel loro modo di operare.¹ Sembra che ci siano tutti i presupposti per vedere inverata un'osservazione con-

¹ Una situazione simile, con un testimone quattrocentesco (copiato da Giovanni da Carpi) che, opponendosi al Barberiniano di Nicolò de' Rossi, ne raddrizza sistematicamente le imperfezioni prosodiche, si registra per l'unico sonetto di Paolo Lanfranchi non trasmesso dal solo B1: vd. SAVINO, *Il piccolo canzoniere* e ora la scheda, redatta da chi scrive, dedicata al rimatore pistoiese nel repertorio *Tra-*

tiniana, enunciata alla fine del capitoletto del saggio *Filologia* intitolato *Intermediazione tipografica ed editoriale*:

La filologia che in largo senso si può chiamare laurenziana, per esempio, con tutti i meriti che le vengono dall'aver voluto costituire una vulgata degli italiani (così nella Raccolta Aragonese) come già dei classici, eccedette senza dubbio in livellamenti melodici, timbrici e in generale formali.¹

Eppure, qui l'epifania non si verifica: tutti e due i testimoni – B1, sordo alle esigenze del ritmo² e Mg14, assai più sensibile all'armonia prosodica del dettato – ai versi 8 e 9 recano la stessa lezione, costringendo di fatto l'editore ad accogliere tanto la dura dialefe del v. 8, quanto l'accento di quinta del successivo. Ecco perché Contini parlava, per il Magliabechiano, di «un secondo testimone utile, ma di utilità limitata dalla parentela».³ Resta, ancora una volta, a far compagnia al filologo che si ritrova a stringere un pugno di mosche, il mero sospetto.

Se dunque la critica del testo in questo caso non può giovare, nelle sue scelte concrete, dell'ausilio della storia della tradizione, il lavoro speso per indagare l'uso trascrittivo dei copisti non va del tutto perduto. Approfondendo ancora l'analisi, si trovano delle ragioni (ben documentabili) per il sorprendente comportamento tenuto dal Baldinotti in questa circostanza. Ripartiamo dal codice Magliabechiano VII.25, ancora troppo poco studiato, e limitiamoci al caso degli endecasillabi con accento in quinta sede. A f. 120r-v si legge il sonetto quattrocentesco *Sarà pietà in Silla, Mario e Nerone*, che vanta diverse testimonianze e quasi altret-

LiRO: http://www.mirabileweb.it/author-rom/paolo-lanfranchi—1282-1295—author/TRALIRO_239022 (consultata il 14 aprile 2018).

¹ G. CONTINI, *Filologia*, a cura di L. LEONARDI, Bologna, il Mulino, 2014, 25-26.

² Basti ricordare che proprio il verso 9 del sonetto dantesco fu imitato dal de' Rossi, anche sul piano del ritmo, nel sonetto 134: «En suso 'l core una donna blanca / mi sede vestita de color nero» (vv. 1-2; vd. BRUGNOLO, *Il Canzoniere*, II, 108 e G. MARRANI, *Con Dante dopo Dante. Studi sulla prima fortuna del Dante lirico*, Firenze, Le Lettere, 2004, 51-54, 188-89).

³ CONTINI, *Postilla dantesca*, 227.

tante attribuzioni.¹ L'endecasillabo che apre il sonetto reca un accento sulla quinta sillaba, che pure potrebbe reputarsi secondario scandendo il verso con *ictus* in quarta, settima e decima sede. Il copista, che trascrisse il verso in questa forma, intervenne poi con due letterine ordinatrici per ricomporlo in quest'altra: *Sarà in Silla pietà, Mario e Nerone*. Baldinotti dunque non resistette alla tentazione di correggere quel verso; Baldinotti, dico, perché l'intervento è posteriore alla copia (che verosimilmente rispecchierà la lezione dell'antigrafo) e perché nessuno dei numerosi altri testimoni del sonetto che ho potuto controllare trasmette il verso in forma diversa da quella riportata. O meglio, c'è un altro testimone che registra la stessa situazione qui riscontrata (copia del verso nella forma vulgata e riordinamento dei suoi membri tramite letterine ordinatrici), ma anch'esso, il Chig. M.IV.79 (f. 168v), già menzionato come testimone della *Mirtia*, essendo stato scritto da Tommaso Baldinotti, non fa che confermare la nostra ipotesi.²

E allora, a maggior ragione, perché Baldinotti non intervenne sul sonetto dantesco che presentava lo stesso problema? Una ri-

¹ Dell'attribuzione del sonetto parla De Robertis nell'edizione critica (DANTE ALIGHIERI, *Rime*, II**, 1056-57); per il censimento delle testimonianze si potrà partire da F. FLAMINI, *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, Pisa, Nistri, 1891 (rist. anast. con prefazione di G. GORNI, Firenze, Le Lettere, 1977), 685-86, 762, ma i dati sono ampiamente integrabili anche con una semplice verifica sui repertori più recenti come *IUPI. Incipitario Unificato della Poesia Italiana*, I-II, a cura di M. SANTAGATA, Modena, Panini, 1988; III, *Edizioni di lirica antica*, a cura di B. BENTIVOGLI e P. VECCHI GALLI, Modena, Panini, 1990; IV, *Bibliografia della lirica italiana nei periodici*, a cura di S. BIGI e M. G. MIGGIANI, Modena, Panini, 1996 e *Lirica Italiana delle Origini*, a cura di L. LEONARDI: www.mirabileweb.it/p_romanzo.aspx. Recentemente il testo è stato riedito con qualche nota di commento in BALDASSARRE DA FOSSOMBRONE, *El Menzoniero overamente Bosadrello*, testo critico e commento a cura di G. CRIMI, Casoria, Loffredo, 2010, 245.

² FRANCESCO D'ALTObIANCO ALBERTI, *Rime*, ed. critica e commentata a cura di A. DECARIA, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2008, CCI, n. 155, dove si rileva, fra l'altro, che anche lo stretto collaterale del Chigiano, il Magl. VII.1171, scritto da Andrea de' Medici nel 1471, reca il verso nella sua forma vulgata.

sposta credibile a questa domanda si può ricavare dalle due serie seguenti di versi copiati da Baldinotti in Mg14. Ecco la prima (ci si limita, ovviamente, a una campionatura di un fenomeno assai più esteso):

- 21v: ueder non potete piu in uera pace → ueder piu non potete in uera pace;
 58v: & unita la uoglia con la persona → & con la uoglia unita la persona;
 59v: che piu tosto uolse stare in prigione → che stare uolse piu tosto in prigione.
 67r: non che mai tranquillo punto unquanto → non che tranquillo punto mai unquanto

In questi luoghi, Baldinotti scrive il verso nella forma in cui verosimilmente lo leggeva nell'antigrafo, ma poi lo ricompono in una forma più 'armonica' col solito artificio delle letterine ordinatrici. La stessa tipologia di intervento si riscontra in parecchi altri luoghi in cui l'infrazione riscontrata dal copista riguarda la misura dei versi e non la disposizione degli accenti (l'ultimo degli esempi citati potrebbe rientrare anche in questa categoria).

A questa serie se ne può affiancare però un'altra, ugualmente numerosa, di versi che restano intatti, a dispetto delle palesi infrazioni prosodiche (ma anche in questo caso si potrebbe ripetere il ragionamento per le numerose violazioni della misura versale). Eccone qui una minima rappresentanza:

- 25v: Berilli charbonchi & be zaffini;
 80r: o non so che torre fusse si grossa;
 119v: A chi uuol piacer fortuna si piaccia;
 119v: uegiomi condotto doggi in domane;
 132r: el timido amor non lo faccia audace;
 132r: el sol fiammeggiar piu che tuo belli occhi.

Anche se non si può pretendere dai copisti una rigorosa sistematicità, è evidente che la contraddizione evidenziata dalle due serie reclama una spiegazione. Si tratta di rispondere, in definitiva, alla domanda includibile per ogni processo di copia: qual è il comportamento del copista nei confronti del testo che ha davanti?

6. *Calligrafi, 'filologi', lettori*

Guardare a fondo nelle cose permette di penetrarne la complessità. Dagli elementi che abbiamo raccolto possiamo concludere che non ci sono dubbi sul fatto che Baldinotti sia un bravo rifacitore; ma come spiegare un'attenzione così intermittente per la correttezza metrica e prosodica del dettato? Credo che si possa asserire che Baldinotti interviene solo dove il restauro gli appare relativamente sicuro ed economico e che la sua principale preoccupazione, da buon calligrafo, sia quella di preservare prima di tutto il nitore della pagina (donde l'uso delle poco ingombranti letterine ordinatrici).

Anche per queste conclusioni basate su prove indiziarie è possibile cercare una riprova. È ovvio che uno scriba tanto prolifico si trovasse a copiare più volte gli stessi testi; ebbene, da quanto ho potuto verificare, non emerge alcuna traccia di collazione nelle copie vergate da Tommaso, segno di una sua prevalente predisposizione al lavoro di copista, non sicuramente a quello di 'filologo' (la sua poca 'filologia' egli preferì esercitarla, come quasi tutti i suoi contemporanei,¹ sul terreno dell'*emendatio*).² Certo, vista l'imponente produzione baldinottiana, sia come autore, sia come copista, il quadro andrebbe ulteriormente precisato, magari tentando di evidenziare il differente atteggiamento tenuto nei codici copiati per altri o in quelli destinati alla propria biblioteca, oppure cercando di determinare una diacronia per queste abitudini di trascrizione (la cosa sarebbe particolarmente importante per quei testi che Baldinotti copiò più volte e in stadi redazionali diversi, come il *Libro dei sonetti* di Luigi Pulci e Matteo Franco).³ Ma i dati che ho ap-

¹ Vd. G. ORLANDI, *Lo scriba medievale e l'emendatio*, «Filologia mediolatina», 14 (2007), 57-83.

² Si veda però anche il quadro piuttosto inquietante tracciato da Mario Martelli sul Baldinotti copista (e autore) di poesia latina: M. MARTELLI, *Angelo Poliziano e Tommaso Baldinotti*, in *Poesia umanistica in distici elegiaci*. Atti del convegno internazionale (Assisi, 15-17 maggio 1998), a cura di G. CATANZARO e F. SANTUCCI, Assisi, Porziuncola, 1999, 229-50.

³ Mi limito a segnalare un caso. Nel sonetto LXXV (del Pulci) il verso 3 ha questa lezione, secondo il codice baldinottiano D (per la morfologia della tradizione e per lo scioglimento delle sigle dei testimoni si veda più avanti, dove si citerà un altro

pena discusso sono sufficienti a offrire una spiegazione ragionevole del fenomeno riscontrato nel sonetto dantesco, nonché a ricordarci come in filologia sia sempre utile distinguere, valutare caso per caso, estendere l'analisi a nuovi elementi.

Resta il fatto che il problema ecdotico del sonetto dantesco rimane aperto, perché anche Baldinotti, evidentemente, giudicò quella *crux* impari alle proprie forze. Anche per questo deludente esito dell'indagine ci si può consolare in vari modi, convincendosi che la fatica spesa non è stata vana. Ad esempio, la mera esistenza del codice di Nicolò de' Rossi e del Magliabechiano VII.25 ci conferma che quelle due emergenze del sonetto dantesco, decisive per la sua trasmissione fino a noi, costituiscono anche due episodi molto significativi della sua scarsa fortuna. La rete di imitazioni di questo testo dantesco si polarizza, per quanto è dato sapere, proprio intorno alla figura del de' Rossi – che lo ebbe presente in un suo componimento già ricordato e in un altro di cui qui si riportano i versi iniziali (428 1-4) – e in una ballata del quattrocentista fiorentino Francesco d'Altobianco Alberti (CXIX 1-3):

«Melenconia, tu se' la benvenuta.
Dove è tu stata, poi che te non vidi?»
«Frate, el dirò, da che de mi te fidi:
da tua donna vegno, che l'ài perduta».

Spacciati, vatten via, Maninconia,
fa' ch'io non ti ci truovi, altrove alloggia:
ch'a stran capuccio e' convien mutar foggia.¹

testo compreso nel *Libro dei sonetti*): «scorti forse tu ci hai per pippion' grossi». Il pronome *tu*, però, manca sia nel ramo di tradizione indipendente da Baldinotti, qui rappresentato dalla stampa BL, sia negli altri due testimoni, fra loro redazionalmente congiunti, riconducibili al calligrafo pistoiese, B e P, che per evitare la dura dialefe introducono la prostesi *iscorti*. È molto difficile stabilire se D abbia trasmesso la lezione originaria o se la sua soluzione sia frutto di una diversa reazione all'ipometria dell'antigrafo (vd. MATTEO FRANCO - LUIGI PULCI, *Libro dei sonetti*, a cura di A. DECARIA e M. ZACCARELLO, Firenze, Cesati, 2017, 303).

¹ Su questo testo e le sue implicazioni con altri componimenti medievali si veda anche F. ZINELLI, *Personificazioni di emozioni nella poesia comica di età comunale* («Malinconia», «Tristezza» e le altre in Cecco Angiolieri, Bindo Bonichi, Buccio di

Ancora una volta, la storia della tradizione fornisce una conferma decisiva: il sonetto ebbe un'effettiva circolazione nel Veneto d'inizio Trecento e nella Toscana di fine Quattrocento; in assenza di quei codici, per ricostruire le tracce della ricezione di quel testo ci si sarebbe potuti fondare solo su elementi ben più discutibili come quelli costituiti dagli echi intertestuali. Tra i quali sarebbe stato assai difficile stabilire un ordine o una trafila sicura, se qui si tratta, come insegna Giunta nel suo commento, «piuttosto che [di] un *cliché* letterario», di «un semplice modo di dire», per cui il commentatore può allegare tanto un passo parallelo di Anton Francesco Doni, quanto una canzone inglese per bambini o un pezzo (un tempo celebre) interpretato da Ornella Vanoni. Ecco: la storia della tradizione se non altro ci aiuta a istituire delle gerarchie.

7. Formalizzare il dubbio

Torniamo ancora una volta al sonetto dantesco e concentriamoci su un aspetto poco appariscente, che riguarda la restituzione formale del testo e il recupero della sua veste linguistica originaria. Al v. 4 B1 legge *soa compagnia*, Mg14 *suo compagnia*. Entrambe sono forme certamente non erranee, pienamente accettabili, cioè, nel sistema linguistico di riferimento di ciascuno dei due copisti; ma va anche detto che tanto l'una (per ragioni di variazione diatopica) quanto l'altra (per la variazione diacronica) hanno scarsissime possibilità di rappresentare la forma originaria del testo, che avrà avuto *sua*. Si tocca con mano un problema di carattere generale, che ha suscitato vasti e anche aspri dibattiti negli ultimi decenni, ovvero la restituzione linguistica di un testo volgare trasmesso in più copie.

Domenico De Robertis, sulle orme di Contini, sottolinea giustamente il contributo offerto dalla scoperta di Mg14 alla «ritoscaniz-

Aldobrandino e in un anonimo serventese «de claustro animae»), in «Ragionar d'amore». *Il lessico delle emozioni nella lirica medievale*, a cura di A. DECARIA e L. LEONARDI, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2015, 201-57, in part. 207-8, dove, sulla scorta di indagini di precedenti studiosi, si richiamano anche altri testi.

zazione del testo» *ope codicum*, e segue questo testimone per tutte le varianti grafico-formali: del resto è testimone fiorentino per un testo fiorentino, cosa chiedere di meglio? Il problema è che i due secoli intercorsi fra il testo di partenza e la copia baldinottiana fanno sì che tra il fiorentino di Dante e quello pienamente argenteo del Baldinotti (pistoiese di origine, peraltro, e fiorentino solo d'adozione) si palesino alcune differenze, ben più numerose – visto il più ampio iato temporale che separa l'originale e il teste di riferimento per la forma – rispetto a quelle che si registrano nella tradizione della *Vita nova*, giusto per citare un caso emblematico e oggetto di ampia discussione.

Anche in questo caso, il terzo personaggio che interessa questo contributo, l'editore, si trova di fronte a una scelta non facile: è meglio lasciare a testo la forma invariabile *suo*, caratteristica di quel fiorentino che Arrigo Castellani definì 'argenteo' oppure, visto che si tratta di intervenire su una singola forma e non della sempre aleatoria ritraduzione di estesi brani di testo, commutarla in *sua*, forma qui non documentata ma accolta a testo nelle più recenti edizioni di Giunta e Grimaldi?¹ Solo con la prima opzione si mantiene un legame tangibile – a testo – con la storia della tradizione: chi legge – che ovviamente dovrà essere, per cogliere questi aspetti, un lettore specializzato – attraverso quella piccola spia potrà percepire che quel testo dantesco ci è giunto presumibilmente attraverso una copia tarda.² Le ragioni per cui ho usato l'avverbio *presumibilmente* si riveleranno molto presto.

È evidente, comunque, che questo aspetto è molto delicato e la decisione va ponderata, ancora una volta, caso per caso. Qualche anno

¹ Il problema fu in qualche modo avvertito da Contini, che infatti, parlando del «vantaggio, rispetto al Barberiniano (B), di averlo [il sonetto], senza bisogno di traduzione, in forma fiorentina», notava in esso una forma «un poco accentuata in senso vernacolare (*suo* femminile, ecc.)» (CONTINI, *Postilla dantesca*, 226).

² Sulle implicazioni linguistiche di casi come questo (in particolare, per la *Cronica* di Dino Compagni) si veda G. FOLENA, *Filologia testuale e storia linguistica*, in *Studi e problemi di critica testuale*. Convegno di Studi di Filologia italiana nel Centenario della Commissione per i Testi di Lingua (7-9 aprile 1960), Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, 17-34 (poi in ID., *Textus testis. Lingua e cultura poetica delle origini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, 59-77), in part. 29-31.

fa, nel pubblicare le rime del trecentista fiorentino Riccardo degli Albizzi, mi attenni fedelmente ai due testimoni prescelti per la forma, il Laurenziano Pl. XL.46 e il Riccardiano 1100, entrambi fiorentini e copiati fra l'estremo Trecento e l'inizio del Quattrocento. Anche questi codici sono latori di diverse forme argentee, ma in questo caso, visto che i testimoni si distanziano dall'originale – per il quale non si ha nessun indizio cronologico, se non il *terminus ante quem* rappresentato dalla morte dell'autore nel 1359 – al massimo per pochi decenni, è parso più prudente accettare le forme documentate, anche perché, com'è ovvio, la penetrazione delle forme argentee nel fiorentino fu graduale e contrastata a partire dal pieno Trecento e non è dato sapere, allo stato attuale delle nostre conoscenze, se e quanto quelle forme fossero entrate nella lingua dell'Albizzi. La piena verità testuale, anche in questo caso, non è attingibile.¹

D'altra parte, anche in questo caso le cose sono più complesse di come appaiono a prima vista. Le moderne edizioni delle rime del fiorentino Dino Frescobaldi, nato dopo il 1271 e morto nel 1316, riportano questa lezione nella prima terzina del sonetto *Poscia ch'io veggio l'anima partita*:²

Questa mi pon co le suo man nel core
 un gentiletto spirito soave,
 che piglia poi la signoria d'Amore.

La forma invariabile del possessivo al v. 9 non è sfuggita all'attento commentatore, che annota:

suo: per 'sue', è forma entrata nel fiorentino piuttosto tardi, probabilmente da sud (vedi P. Manni, in «Studi di grammatica italiana», VIII, p. 132); è data dal solo Chigiano.

¹ A un risultato simile è giunta Irene Iocca, che ha scelto il Riccardiano 1060 (datato 1429) come testimone di riferimento per la forma nella sua edizione della *Caccia di Diana*, ritenendo che questo, che presenta solo alcuni tratti argentei, consenta la maggiore approssimazione possibile alla forma originaria (GIOVANNI BOCACCIO, *Caccia di Diana*, a cura di I. IOCCA, Roma, Salerno Editrice, 2016, 167-69).

² Cito da DINO FRESCOBALDI, *Canzoni e sonetti*, a cura di F. BRUGNOLO, Torino, Einaudi, 1984, 59.

Il Chigiano L.VIII.305, che è il manoscritto più antico fra quelli che trasmettono il sonetto, si può collocare con sicurezza intorno alla metà del XIV secolo. Questa forma, dunque, avrebbe creato qualche difficoltà (tanto da poter supporre che potesse trattarsi di un errore di trascrizione del copista), perché al tempo in cui scriveva Brugnolo si tendeva a ritenere il possessivo invariabile una forma pienamente ed esclusivamente argentea, affermatasi nel Quattrocento e documentata solo a partire dalla fine del secolo precedente.¹ Ricerche successive hanno segnalato il fenomeno, benché, ovviamente, in forma sporadica, già in testi di fine Duecento o del primissimo Trecento, rendendo quindi sconsigliabile qualsiasi intervento normalizzatore sul testo del Frescobaldi.²

Per il sonetto dantesco si potrebbero annoverare soluzioni editoriali che anche in altri punti si sono allontanate dalla forma trasmessa dai codici per normalizzare la prosodia o per attenuare l'effetto distorsivo generato dai due secoli di evoluzione della lingua: Giunta stampa *ch'ella* (v. 3, a fronte di *che la* di De Robertis, «forma più tarda, tre-quattrocentesca») e restituisce la vocale finale di *Amore* al v. 8 (*Amor* De Robertis) per ovviare alla faticosa dialefe;³ Grimaldi si spinge ancora più innanzi e, preferendo sistematicamente le lezioni di B1, da questo assume anche *eo* in luogo di *io* (costante in Mg14) ai vv. 12 e 13 (si mantengono però i due *io* ai vv. 2 e 5: il primo è omesso da B1, mentre il secondo è univoco nella tradizione).⁴

¹ P. MANNI, *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco*, «Studi di grammatica italiana», 8 (1979), 115-71, in part. 131-35.

² Vedi P. MANNI, *Il Trecento toscano*, Bologna, il Mulino, 2003, 56, che riferisce del saggio di R. STEFANINI, *Formazione e dileguo del dittongo nei possessivi preposti del fiorentino*, «Letteratura Italiana Antica», 1 (2000), 17-41.

³ Per questa soluzione optava già M. MARTELLI, *Proposte per le Rime di Dante*, «Studi danteschi», 69 (2004), 247-88 (poi in ID., *Ragione e talento. Studi su Dante e Petrarca*, a cura di A. CIADAMIDARO, Cosenza, Falco, 2009, 145-97, in part. 193).

⁴ Va rilevato che *eo* è senza dubbio forma più antica, come rileva Grimaldi, ma è anche forma ben documentata nelle rime di Nicolò de' Rossi (vd. BRUGNOLO, *Il Canzoniere*, II, 214), a cui potrebbe pertanto risalire l'inserimento nel sonetto dantesco. Per il problema dell'omogeneità linguistica dei testi si veda A. VARVARO, *Autografi non letterari e lingua dei testi (sulla presunta omogeneità linguistica dei testi)*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*. Atti del Convegno di Lecce (22-26 ottobre 1984), Roma, Salerno Editrice, 1985, 255-67.

L'incertezza del quadro disegnato mi fa tornare in mente le parole di Guglielmo Gorni, riferite a tutt'altro caso e situazione (la paragrafatura della *Vita nova*): «Non basta insomma dissentire, ma si devono raggiungere certezze nel dubbio, senza cui ogni diffidenza è una vana pretesa. E soprattutto non è lecito scompagnare l'assetto noto solo in base a sospetti, dubbi e incertezze».¹

8. *Da quale grano?*

In effetti, conoscere a fondo le abitudini degli scribi medievali può far sorgere dei dubbi a cui, come si è visto, non si è in grado di dare risposta. Vediamo ora un ultimo esempio, tratto dall'appena pubblicato *Libro dei sonetti* di Matteo Franco e Luigi Pulci. Questa abnorme tenzone, costituita da una sessantina di sonetti, a cui si accompagna un'altra ventina di testi non direttamente collegati allo scontro fra i due rimatori, è tradita da due famiglie di testimoni: alla prima, più prossima ad ambienti pulciani, fanno capo il codice Trivulziano 965 (T) e l'*editio princeps* (Firenze, Bartolomeo de' Libri, circa 1490: BL); la seconda passa per lo scrittoio del solito Tommaso Baldinotti, che ne approntò una prima raccolta nel codice già appartenuto a Giulio Dolci e ora conservato alla Nazionale di Firenze (Nuovi acquisti e accessioni 1470: D), a cui seguì una seconda, variamente rispecchiata dalle altre due copie di sua mano (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 3912: B; Parma, Biblioteca Palatina, Parmense 1336: P). Nel sonetto LXXII (siamo nella parte finale del *Libro*, dove ormai Luigi è praticamente uscito di scena), Matteo Franco augura una serie di esperienze spiacevoli a un innominato amico, «per lo più riferibili – scrivevo nel commento – a un abbigliamento inadeguato o ridicolo»:

Vorrei vederti una camicia in petto
a gale, corta e bianca di camino,
e suvvi un farfallin di boccaccino,

¹ G. GORNI, *Il «copyright» della Vita Nuova*, «Rivista di Letteratura Italiana», 12 (1994 [ma 1996]), 481-90, in part. 485.

e 'n capo un berrettin rotto nel tetto,
che del *cocuzo* uscissi un buon ciuffetto [...]¹

Nel testo fermato da Michelangelo Zaccarello la parola *cocuzo* è evidenziata col corsivo e sottolineata perché essa non si trova in D, il testimone a cui si fa riferimento nell'edizione, che rappresenta uno stadio di evoluzione redazionale intermedio fra quello documentato da T BL e quello di B P. La lezione prescelta si trova solo in questi ultimi testimoni, mentre tanto la lezione di D (*cocuzol*), quanto quelle di T (*cucuzulo*) BL (*cocuzolo*) rendono il verso ipermetro. Pare difficile ammettere una tale licenza metrica a quest'altezza cronologica e in un autore che non pare particolarmente proclive a questi fenomeni; senza contare che servirsi di risorse espressive di questo tipo è sempre sconsigliabile in ambito tenzonistico, dove la propria incapacità tecnica può esser presa di mira dall'avversario.

Nonostante tutto questo, resta il dubbio che il raddrizzamento sia opera del Baldinotti. Il sospetto è alimentato da un riscontro particolarmente pregnante: Tommaso, infatti, non utilizza quella forma (*cocuzzo*) in uno qualsiasi fra le migliaia di suoi componimenti, ma in un sonetto inserito in un macro-testo composto a immagine del *Libro dei sonetti* del Franco e del Pulci, ovvero la lunghissima tenzone che, opponendo il Pistoiese a un non meglio qualificato Borsi, ingombrò le numerose carte del codice, autografo di Tommaso, ora conservato alla Nazionale di Firenze sotto la segnatura Magl. VII.1148. Il verso in questione, richiamato nel mio commento al *Libro* per certificare la liceità della forma trådita da B e P, suona così: «Storia farò di te fin dal cocuzzo» (XCIV 4), dove la rima con *gobbuizzo*, *tignosuzzo* e *spruzzo* fuga ogni possibile dubbio.

Anche nel sonetto del Franco, dunque, *cocuzo* sarà farina del sacco del Baldinotti, che pure, in prima battuta (redazione testimoniata da D) aveva mantenuto *cocuzol*? O si tratta della correzione da parte del Franco di una propria svista (o di una menda

¹ MATTEO FRANCO - LUIGI PULCI, *Libro dei sonetti*, 296.

della tradizione)?¹ Oppure, semplicemente, il Baldinotti ‘poeta’ si sarà sentito autorizzato a usare nel suo sonetto quel termine proprio perché lo trovava nel modello da cui trascrisse B e P? Difficile dirlo, perché è difficile capire, nonostante tutti gli strumenti di analisi messi in campo, con quale grano si sia fatta quella farina.

9. *Storia della tradizione, ricezione dei testi e storiografia letteraria*

Non è un caso se, approfittando anche di una schedatura predisposta per una più ampia ricerca dedicata ai copisti-poeti, ho privilegiato figure di copisti particolarmente ‘qualificate’ e dotate del necessario *pedigree* per esercitare un’interazione forte col testo trascritto. Ma i casi esaminati, anche quelli che non conoscono ricadute testuali decisive (soprattutto in ragione della più volte richiamata necessità di indagare ogni singola situazione filologica secondo le sue specificità), contribuiscono comunque a delineare la fortuna dei testi, dando una forma non astratta alla loro effettiva ricezione. È solo attraverso i testimoni che i testi ci sono pervenuti, variamente manomessi dagli intermediari, secondo quella «perpetua riesplorazione e rimeditazione e rielaborazione del già noto e acquisito che costituisce l’essenza stessa della tradizione».² Far crescere nel lettore, almeno in quello che abbia orecchie per intendere, questa consapevolezza – quella di leggere, poniamo, Dante attraverso la ‘voce’ (anzi, il calamo) di Nicolò de’ Rossi o di Tommaso Baldinotti – è un obiettivo fondamentale per valorizzare al meglio il contributo che può darci la storia della tradizione, che c’insegna a distinguere quelle voci, sempre che ci si riesca. Ricordando, con Pasquali, che «chi mira a trasformare un complesso di norme logiche e quindi astratte in un metodo di lavoro storico, non deve avere paura del particolare».³ È questa consapevolezza che

¹ È documentato l’intervento del Franco nell’allestimento delle copie baldinottiane del *Libro*: vd. MATTEO FRANCO - LUIGI PULCI, *Libro dei sonetti*, 22-26, 53-59.

² D. DE ROBERTIS, *Avvertenza*, in ID., *Edita e rari. Studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1974, 7-8, in part. 8.

³ PASQUALI, *Storia della tradizione e critica del testo*, IX.

può attenuare l'angoscia del sospetto che, come si è visto, assedia l'editore in molte circostanze e che può dare rilievo, più che a quello che in ogni operazione editoriale resta alla fine indeterminabile, a quello che c'è di provato e provabile, documenti alla mano. Perché è sui documenti – anche e soprattutto su quelli che si rivelano complessi e resistenti alla nostra razionalizzazione – che si fa la storia, anche quella letteraria.

