

MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

DIRETTA DA D'ARCO S. AVALLE, FRANCESCO BRANCIFORTI, GIANFRANCO
FOLENA, FRANCESCO SABATINI, CESARE SEGRE, ALBERTO VARVARO

VOLUME II-1975

NAPOLI GAETANO MACCHIAROLI EDITORE

5

TRADIZIONI AULICHE E POPOLARI NELLA POESIA DEL REGNO DI NAPOLI IN ETÀ ANGIOINA

0. *Introduzione.* All'attenzione degli storici della lingua l'Italia meridionale, Sicilia compresa, si segnala in primo luogo (tralasciando l'epidico primato dei *placiti* campani e i germogli di cultura cassinese¹) ad opera della « scuola siciliana ». Studi ampi e circostanziati ci permettono ormai di conoscere fin nei dettagli la storia di questa originale tradizione linguistico-letteraria meridionale e il successivo trasferimento ed accoglimento di essa nell'Italia centrale e settentrionale. Bisogna attendere poi la comparsa, a circa due secoli di intervallo, della cerchia di scrittori « aragonesi » per arrivare a rintracciare un altro consistente nucleo di letteratura volgare proveniente dalle medesime regioni: una letteratura cui si riconoscono caratteristiche di sostanziale novità, pur se il fenomeno non è ancora pienamente definito nella sua genesi e anzi, spesso, riduttivamente posto sotto il segno dell'« imitazione » dei toscani. Nel panorama che si stende dall'apparire dei primi documenti volgari sino a tutto il sec. XV le liriche dei siciliani e la letteratura aragonese costituiscono dunque i prodotti più noti, e artisticamente più validi, che siano stati elaborati nelle regioni del Sud d'Italia e, in quanto tali, si confermano meritevoli del tributo di numerose indagini ad esse dedicate. Il lungo periodo intermedio, coincidente in sostanza con la dominazione angioina, non sembra altrettanto ricco di presenze e per molto tempo non ha quasi suscitato interesse tra gli studiosi di storia letteraria italiana². La nostra attenzione deve invece soffermarsi su di esso, sia per giungere al recupero, filologicamente corretto, di alcune testimonianze,

Colgo qui l'occasione per ringraziare G. Folena, P. V. Mengaldo e A. Várvaro che hanno letto il dattiloscritto: un grazie particolarmente sentito a F. Sabatini per le indicazioni e i suggerimenti di cui mi è stato prodigo lungo tutta la stesura.

¹ Il punto su questa cultura è fatto nell'ampio vol. di I. Baldelli, *Medioevo volgare da Montecassino all'Umbria*, Bari, 1971 (che è la riediz. di studi già usciti lungo il quindicennio 1951-66).

² Una completa e documentata ricostruzione delle vicende culturali di Napoli durante il periodo angioino ha ora tracciato F. Sabatini, *Cultura* (ove trova posto anche parte della produzione poetica studiata in questa sede). Il mio discorso non riguarda comunque solo la capitale, ma abbraccia l'intero Regno.

sia per attingere una problematica più profonda, che permetta di far luce sulla storia culturale della società meridionale nell'età di passaggio dal Medioevo all'Umanesimo e nel contempo confermi implicitamente la proficuità delle indagini che siano specificamente volte ad esplorare le tradizioni periferiche e regionali della penisola³.

Dichiaro subito che il mio campo d'osservazione è ristretto alle scritture poetiche e tralascia la prosa. L'esclusione di quest'ultimo settore non nasce da motivazioni di ordine formale ed estrinseco e non tende ad una mera circoscrizione esterna della materia; corrisponde invece piuttosto ad una effettiva intrinseca diversità dei due generi che è ormai consolidata nella nostra coscienza storico-empirica ed è legata alla differenza per così dire « antropologica »⁴ della poesia rispetto alla prosa (in particolare per tutto quel che riguarda i diversi contesti sociali e culturali entro cui poesia e prosa sorgono e si sviluppano). In questo quadro acquista dunque pieno senso un'indagine che consideri le rime della scuola siciliana, i documenti dell'età angioina e le poesie del cenacolo aragonese come *varie tappe del processo di ricerca* (o dei tentativi di affermazione) *di una tradizione linguistica valida per la comunicazione poetica nella società meridionale dalle origini della nostra letteratura sino al sec. XV*⁵.

All'interno della produzione poetica, un posto a sé stante spetta a tutto un contingente di rime di contenuto medico-didascalico (i *Dicta Catonis* di Catenaccio di Anagni, i *Bagni di Pozzuoli* e il *Regimen Sarnitatis* in Campania⁶), religioso (le laude drammatiche e il *Detto dell'Inferno* nella zona aquilana⁷, il *Pianto di Maria* in Sicilia⁸), morale (i

³ Ad approfondire il tema della dialettica tra cultura nazionale e culture regionali (o, meglio, zionali) sono rivolti, ormai da poco più di un ventennio, gli studi di storia linguistica italiana: si legga, per tutti, il recente saggio di A. Stussi, *Lingua, dialetto e letteratura*, nella *Storia d'Italia* di Einaudi, I, Torino, 1972, pp. 677-728. Il VII Congresso dell'Associazione Internazionale per gli studi di Lingua e Letteratura Italiana (Bari 31 marzo - 4 aprile 1970), di cui ora sono editi gli *Atti*, è stato specificamente dedicato al tema *Culture regionali e letteratura nazionale*, Bari, s. d. (ma 1973).

⁴ Di *Antropologia poetica?* discorre G. Nencioni, in « Strumenti critici », 19, 1972, pp. 243-58.

⁵ E, infine, la nostra ricerca contribuisce a delineare, almeno in parte, quella storia della poesia nel Trecento della quale invoca la necessità A. Balduino, *Premesse ad una storia della poesia trecentesca*, in « Lettere Italiane », XXV, 1973, pp. 3-36.

⁶ Questi tre poemetti sono stati raggruppati nell'edizione dei *Testi napoletani dei secoli XIII e XIV* di A. Altamura, Napoli 1959; ora ristudiati nella monografia di Sabatini, *Cultura*. Particolarmente dedicati ai *Bagni di Pozzuoli* sono infine gli

due sonetti dell'abate di Napoli⁹ e gli anonimi *Sonicium de libero arbitrio* e *Sonicium de matrimonio* siciliani) e politico (la *Cronaca* rimata di Buccio di Ranallo in Abruzzo e la cosiddetta *Quaedam Profetia* e altri canti provenienti dalla Sicilia). Si tratta di testi, in alcuni casi già ampiamente studiati, che si caratterizzano per la loro finalità eminentemente pratica (sia che si tratti di propagandare norme e precetti curativi del corpo sia che si badi all'edificazione dello spirito dei lettori) o nascono sotto l'urgenza delle contingenze politiche del momento; essi si collocano comunque in un ambito assai diverso, per motivazioni interne, pubblico cui erano destinati e tipo di linguaggio adottato, rispetto ai prodotti su cui va centrato il nostro discorso (in una prospettiva di continuità con i poeti siciliani e gli aragonesi): questi sono rappresentati dai filoni della lirica aulica e della lirica popolareggiante, e cioè anonima nell'origine e di tipo spiccatamente popolare nelle modalità di diffusione.

Non susciterà certo stupore l'attenzione riservata alle rime popolari. La nostra analisi (come ogni ricostruzione della situazione storico-culturale di una civiltà letteraria ad una data epoca e in un certo ambiente) deve infatti considerare i processi linguistici in tutto lo spessore della società interessata, vincendo ogni prevenzione nei confronti della produzione tradizionalmente giudicata « minore » o meno blasonata, e perciò sovente poco considerata. È la sorte troppo spesso riservata al patrimonio « popolare » che tra l'altro, per quanto istituzionalmente destinato alla recitazione e quindi alla trasmissione orale, chiama in causa il filologo allorché attinge la sfera della tradizione scritta e investe così altri piani di cultura. Insomma, proprio dal rapporto-contrasto, fin qui sostanzialmente misconosciuto, tra le varie correnti di poesia lirica documentata

articoli di O. Casale, *Per l'edizione dei volgarizzamenti e dei rifacimenti del « De Balneis Terrae Laboris » di Pietro da Eboli. (Un primo esame dei codici)*, in « *Annali della Facoltà di Magistero - Lecce* », I, 1970-71, editi a Bari nel 1972, pp. 131-47, e di L. Petrucci, *Per una nuova edizione dei Bagni di Pozzuoli*, in « *SMV* », XXI, 1973, pp. 215-60. Va ormai annullata la testimonianza del *Serventese del Maestro di tutte l'Arti*, che il Rajna riteneva composto in Basilicata, mentre si tratta in realtà di un testo di origine mediano (senese) databile nel XIII sec. (cfr. Contini, *Poeti*, I, pp. 885-4 e 890-1, II, pp. 856-7 e anche M. Braccini, *Frammenti dell'antico lucano*, in « *SFI* », XXII, 1964, pp. 205-362, a p. 220 e 240 n. 38).

⁷ Cfr. B. MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, Firenze, 1963⁴, pp. 220 (allo stesso vol. rimando anche per la *Cronaca* di Buccio).

⁸ Cusimano, *Poesie*, I, pp. 31-5 (a questa edizione rinvio anche per gli altri testi siciliani citati immediatamente dopo).

⁹ Sono stati recentemente editi criticamente da F. Sabatini, *Le origini della letteratura volgare napoletana: dal rifiuto dei siciliani all'imitazione dei modelli centrali*, nel volume di *Omaggio a C. Guerrieri-Crocetti*, Genova, 1971, pp. 457-76.

nell'Italia meridionale in età angioina il mosaico risulta ricomposto in tutte le sue tessere e, contemporaneamente, appaiono collocati in una prospettiva meno appiattita i due episodi salienti che rispettivamente precedono e seguono il periodo sotto osservazione, appunto i rimatori siciliani e aragonesi.

Fissati i parametri che ordinano il mio discorso e definito anche il campo preciso d'indagine, dichiaro gli obbiettivi concreti che mi son proposto di raggiungere in questa sede:

1) uno studio complessivo della personalità e dell'opera dei lirici di corte napoletani del secondo Trecento;

2) un censimento e una « bio-bibliografia » delle liriche popolari meridionali la cui esistenza si attesta o si può far risalire, al più tardi, entro il 1450 (l'avvento della dinastia aragonese delimita abbastanza nettamente il periodo esaminato, perché segna anche un profondo mutamento delle condizioni culturali generali);

3) un esplicito discorso sul parallelismo delle due tradizioni poetiche;

4) l'edizione dei testi dei rimatori aulici;

5) l'offerta di un *corpus* completo di testi popolari dell'epoca;

6) la messa a punto di notizia e della bibliografia sui codici¹⁰.

0.1. *Abbreviazioni bibliografiche.*

AGI = Archivio glottologico italiano.

Altamura, *Curiosità* = A. Altamura, *Curiosità letterarie napoletane. Seconda serie*, Napoli, 1971.

Altamura, *Letteratura* = Id., *La letteratura dell'età angioina*, Napoli, 1952.

Alvisi, *Canzonette* = E. Alvisi, *Canzonette antiche*, Firenze, 1884.

API = Archivio paleografico italiano.

Aramon i Serra, *Dues cançons* = R. Aramon i Serra, *Dues cançons populars italianes en un manuscrit català quatrecentista*, in « ER », I, 1947-48, pp. 158-88.

ASI = Archivio storico italiano.

ASPN = Archivio storico per le province napoletane.

¹⁰ Questo articolo conserva l'impostazione generale e la strutturazione interna e tratta gli stessi testi (con l'aggiunta di pochi pezzi) già della mia tesi di laurea, discussa il 26 marzo 1969 presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Lecce con i professori F. Sabatini (relatore) e G. B. Bronzini (correlatore). Questa rielaborazione mi ha portato a confermare pienamente le idee fondamentali contenute in quel mio iniziale lavoro e successivamente affiorate (e accettate, a quanto pare) in due saggi del mio correlatore G. B. Bronzini, *Poesia popolare e Prospettiva storica dei rapporti tra forme auliche, popolari e dialettali della letteratura nell'età sveva, angioina e aragonese*, negli « Atti dell'Accademia Pontaniana », n.s., XIX, 1970, pp. 7-44.

- ASS = Archivio storico siciliano.
- ASTP = Archivio per lo studio delle tradizioni popolari.
- Bandini, *Bibliotheca* = A. M. Bandini, *Bibliotheca Leopoldina Laurentiana seu Catalogus Manuscriptorum qui ... in Laurentianam translati sunt*, Florentiae, MDCCXCII, Tomus II.
- Bandini, *Catalogus* = Id., *Catalogus codicum manuscriptorum Bibliothecae Mediceae-Laurentianae*, Florentiae, MDCLXXVIII-MDCLXXXIV.
- Battaglia, *Grande dizionario* = S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*. Torino, 1961 sgg.
- BCSFLS = Bollettino [del] Centro di studi filologici e linguistici siciliani.
- Bronzini, *Canzone* = G. B. Bronzini, *La canzone epico-lirica nell'Italia centro-meridionale*, voll. due, Roma, 1956 e 1961.
- Bronzini, *Come vive* = Id., *Come vive un'antica « Napolitana »*, in « CN », XXV, 1965, pp. 195-235.
- Bronzini, *Poesia popolare* = Id., *Poesia popolare del periodo Aragonese*, negli *Atti del Congresso Internazionale di studi sull'età Aragonese*, Bari, s. d. (ma 1972), pp. 377-407 (il congresso si svolse a Bari nei giorni 15-18 dicembre 1968).
- Capasso, *Sulla poesia* = B. Capasso, *Sulla poesia popolare in Napoli. Note storiche*, in « ASPN », VIII, 1883, pp. 316-31.
- Carducci, *Cantilene* = G. Carducci, *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV*, Pisa, 1871, rist. (da cui si cita) Sesto San Giovanni, 1912 (sul vol. del Carducci v. la recensione di G.[aston] P.[aris] apparsa tra i *comptes-rendus* di « Romania », I, 1872, pp. 115-9 e quella di B. Wiese, *Alcune osservazioni alle Cantilene e ballate ecc. pubblicate da G. Carducci*, in « GSLI », II, 1883, pp. 115-28, a pp. 115-6, contenente tra l'altro degli appunti di natura filologica troppo severi, tanto da meritare l'immediata rettifica di T. Casini, *Di una poesia attribuita a Dante*, in « GSLI », II, 1883, pp. 334-43, a pp. 339-40, n. Per l'inquadramento di queste dispute all'interno della cultura filologica dell'epoca si legga A. Stussi, *Salomone Morpurgo*, in « SMV », XXI, 1973, pp. 261-337, a pp. 278-9).
- Casetti-Imbriani, *Canti* = A. Casetti - V. Imbriani, *Canti popolari delle provincie meridionali*, voll. due, Torino, 1871-2.
- Casini, *Studi* = T. Casini, *Studi di poesia antica*, Città di Castello, 1914 (ma sul frontespizio c'è la data 1913).
- Cian, *Ballate* = V. Cian, *Ballate e strambotti del sec. XV tratti da un codice trevisano*, in « GSLI », IV, 1884, pp. 1-55 (v. la recensione di L. Biadene, in « RCLI », II, 1885, coll. 150-4).
- CN = Cultura neolatina.
- Coluccia, *Un rimatore* = R. Coluccia, *Un rimatore politico della Napoli angioina: Landulfo di Lamberto*, in « SFI », XXIX, 1971, pp. 191-218.
- Contini, *Poeti* = *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, voll. due, Milano-Napoli, 1960.
- Croce, *Canti* = B. Croce, *Canti politici del popolo napoletano*, in *Aneddoti di varia letteratura*, voll. quattro, Bari, 1953-4², II, 1953, pp. 259-80.
- Croce, *Di un sonetto* = Id., *Di un sonetto del Trecento sul modo di comportarsi nell'avversa fortuna e di Paolo dell'Aquila*, in *Aneddoti di varia letteratura*, cit., I, 1953, pp. 8-22.
- Croce, *Sentendo parlare* = Id., *Sentendo parlare un vecchio napoletano del Quattrocento*, in *Storie e leggende napoletane*, Bari, 1948⁴, pp. 119-39.
- Cusimano, *Poesie* = *Poesie siciliane dei secoli XIV e XV a c.* di G. Cusimano, voll. due, Palermo, 1951-2.

- D'Ambra, *Vocabolario* = R. D'Ambra, *Vocabolario napoletano-toscano domestico di arti e mestieri*, Napoli, 1873 (rist. anast. Bologna, 1969).
- D'Ancona, *Canzone* = A. D'Ancona, *La canzone di donna Isabella*, in *Saggi di letteratura popolare*, Livorno, 1913, pp. 387-99.
- D'Ancona, *Poesia popolare* = Id., *La poesia popolare italiana*, II ediz. accr., Livorno, 1906.
- De Blasiis, *Fabrizio Marramaldo* = G. De Blasiis, *Fabrizio Marramaldo e i suoi antenati*, in « ASPN », I, 1876, pp. 747-81.
- DEI = C. Battisti - G. Alessio, *Dizionario etimologico italiano*, voll. cinque, Firenze, 1950-7.
- De Robertis, *Censimento (I)* = D. De Robertis, *Censimento dei manoscritti di rime di Dante (I)*, in « SD », XXXVII, 1960, pp. 141-273.
- De Robertis, *Censimento (III)* = Id., *Censimento dei manoscritti di rime di Dante (III)*, in « SD », XXXIX, 1962, pp. 119-209.
- De Robertis, *Censimento (IV)* = Id., *Censimento dei manoscritti di rime di Dante (IV)*, in « SD », XL, 1963, pp. 443-98.
- De Robertis, *Censimento (V)* = Id., *Censimento dei manoscritti di rime di Dante (V)*, in « SD », XLI, 1964, pp. 103-31.
- ER = Estudis Romànics.
- Ferrari, *Biblioteca*, I = S. Ferrari, *Una raccolta di strambotti e rispetti dei secoli XIV e XV tratti dai seguenti codici laurenziani, riccardiani e magliabechiani. I Magliabechiano Stroziano VII, 1040*, in *Biblioteca di letteratura popolare italiana*, I, 1882, pp. 67-73.
- Galiani, *Dialecto* = F. Galiani, *Del dialetto napoletano*, n. ediz. a cura di E. Malato, Roma, 1971.
- Godefroy, *Dictionnaire* = F. Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX au XV siècle*, Paris, 1880 (rist. anast., New York, 1961), voll. dieci.
- Grion, *Farmacopea* = G. Grion, *Farmacopea e lingua franca del Dugento*, in « AGI », XII, 1891, pp. 181-6.
- GSLI = Giornale storico della letteratura italiana.
- IMU = Italia medievale e umanistica.
- Ive, *Poesie popolari* = A. Ive, *Poesie popolari tratte da un ms. della Biblioteca Nazionale di Parigi*, in « GSLI », II, 1883, pp. 145-55.
- LN = Lingua nostra.
- Malato, *Poesia* = E. Malato, *La poesia dialettale napoletana. Testi e note*, voll. due, Napoli, 1960.
- Monti, *Angioini* = G. M. Monti, *Gli Angioini di Napoli nella poesia provenzale e nella poesia popolare napoletana*, in *Nuovi studi Angioini*, Trani, 1937, pp. 407-36.
- Monti, *Villanelle* = Id., *Le Villanelle alla napoletana e l'antica lirica dialettale a Napoli*, Città di Castello, 1925.
- Mostra = *Mostra di codici romanzi delle biblioteche fiorentine*, Firenze, 1957.
- MR = Medioevo romanzo.
- Novati-Pellegrini, *Quattro canzoni* = F. Novati - F. C. Pellegrini, *Quattro canzoni popolari del sec. XV. Per nozze Venturi-Fanzago*, Ancona, 1884, (v. le recensioni di S. Morpurgo, in « RCLI », I, 1884, coll. 88-9, e di A.N., in « ASI », XV, 1, 1885, p. 141).
- Pasquini, *Codice* = E. Pasquini, *Il codice di Filippo Scarlatti (Firenze, Biblioteca Venturi Ginori Lisci, 3)*, in « SFI », XXII, 1964, pp. 363-580.

- Perticari, *Dell'amor* = G. Perticari, *Dell'amor patrio di Dante e del suo libro intorno il volgare eloquio*, Lugo, 1822.
- RCLI = Rivista critica della letteratura italiana.
- REW = W. Meyer-Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1968⁴.
- RFR = Rivista di filologia romanza.
- RLC = Revue de littérature comparée.
- Rohlf's, *Dizionario* = G. Rohlf's, *Dizionario dialettale delle Tre Calabrie*, Halle-Milano, 1932.
- Rohlf's, *Gramm. stor.* = Id., *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti* (trad. ital.), I: *Fonetica*, Torino, 1966; II: *Morfologia*, Torino, 1968; III: *Sintassi e formazione delle parole*, Torino, 1969 (si cita secondo il paragrafo).
- Ruggieri, *Manoscritti* = J. Ruggieri, *Manoscritti italiani nella Biblioteca dell'Escorial*, in « La Bibliofilia », XXXIV, 1932, pp. 127-39.
- Sabatini, *Cultura* = F. Sabatini, *La cultura a Napoli nell'età angioina*, monografia inserita nel IV vol. della collettiva *Storia di Napoli*, Napoli, 1974.
- Sapegno, *Poeti* = *Poeti minori del Trecento*, a cura di N. Sapegno, Milano-Napoli, 1952.
- SD = Studi danteschi.
- SFI = Studi di filologia italiana.
- SGI = Studi di grammatica italiana.
- SMV = Studi mediolatini e volgari.
- Spongano, *Nozioni* = R. Spongano, *Nozioni ed esempi di metrica italiana*, Bologna, 1966.
- Tobler - Lommatzsch, *AFW* = A. Tobler - E. Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Berlin (e poi Wiesbaden), 1915 sgg.
- Tommaseo - Bellini, *Dizionario* = N. Tommaseo - B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, 1861-79.
- Torraca, *Lirici* = F. Torraca, *Lirici napoletani del secolo XIV*, in *Studi di storia letteraria napoletana*, Livorno, 1884, pp. 217-61 (poi rist., senza modifiche, in *Aneddoti di storia letteraria napoletana*, Città di Castello, 1925, pp. 99-134). Si cita dalla prima edizione.
- Traina, *Nuovo vocabolario* = A. Traina, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, Palermo, 1868 (rist. anast., Palermo, 1967).
- Trucchi, *Poesie* = F. Trucchi, *Poesie italiane inedite di dugento autori*, voll. quattro, Prato, 1846.
- Volpi, *Poesie popolari* = G. Volpi, *Poesie popolari italiane del sec. XV*, in « Biblioteca delle scuole italiane », IV, 3, 1891, pp. 36-40, poi ripubbl. in *Note di varia erudizione e critica letteraria (secoli XIV e XV)*, Firenze, 1903, pp. 20-35 (da cui si cita). Cfr. la recensione di S. Morpurgo, in « RCLI », VII, 1892, coll. 216-7.
- Zambrini, *Le opere* - Morpurgo, *Supplemento* = F. Zambrini, *Le opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV indicate e descritte*, Bologna, 1884 - S. Morpurgo, *Supplemento con gli indici generali dei capoversi, dei manoscritti, dei nomi e soggetti*, Bologna, 1929 (rist. anast., Torino, 1961).
- ZRPh = Zeitschrift für romanische Philologie.

1. *I lirici di corte*. Alla produzione poetica dei lirici napoletani dell'età angioina — rimasta, come si è detto, quasi ignorata e comunque trascurata a causa della esiguità quantitativa e della gracilità artistica — hanno

via via ridato giusto significato alcuni recenti contributi. Essa è, finora, totalmente rappresentata dal manipolo di rime, conservate nel cod. Gadd. Rel. 198 (= GR²), attribuibili a cinque poeti (Guglielmo Maramauro, Bartolomeo di Capua Conte d'Altavilla, Paolo dell'Aquila, Landolfo di Lamberto e un anonimo) la cui attività si scaglionava dal 1350-60 sino alla fine del sec. XIV; dalla produzione (non sappiamo quanto estesa e di cui non ci è giunto residuo alcuno) di Tirinella Capece, uccisa verso il 1425, del « Poeta » padre di Ser Gianni Caracciolo e di un Filippo Antuono Marramauro (al quale Paolo dell'Aquila indirizzò un sonetto); a questi si aggiunge ora un'altra presenza tutta da scoprire, quella di Cola Maria Buzzuto¹¹.

Se per Tirinella, il Caracciolo, Filippo Antuono Marramauro e il Buzzuto non siamo oggi in grado di andare al di là della semplice enunciazione del nome, conviene soffermarsi un momento sugli altri rimatori.

Un discorso più ampio ed articolato è possibile fare in questa sede infatti sul già citato gruppetto di lirici di GR². Dal lavoro del primo editore di essi, il Torraca¹², si ricava che la loro produzione ammonta nel complesso a 4 sonetti per Guglielmo Maramauro, 12 per il Conte d'Altavilla, 4 sonetti e 2 canzoni per Paolo dell'Aquila e 1 canzone per Landolfo di Lamberto (l'anonimo non viene considerato). Le indicazioni del Torraca si rivelano oggi, almeno numericamente, esatte per quanto riguarda il primo, il secondo e il quarto dei nostri poeti, mentre non ancora definita è la consistenza quantitativa delle rime di Paolo. Infatti, successivamente allo studio del Torraca, vari interventi, che saranno opportunamente citati, hanno ridimensionato e meglio precisato l'opera di questo rimatore; altre osservazioni personali sono ora in grado di produrre, in qualche caso anche semplicemente per mezzo di una diretta e attenta lettura del manoscritto. E s'intende, poi, che occorre svolgere tutte le considerazioni d'ordine storico, culturale e linguistico sostanzialmente assenti negli studi del Torraca o di qualche altro critico del passato e ora solo accennate nella monografia del Sabatini. Ecco dunque i risultati a cui si perviene mediante una riconsiderazione globale della questione.

1.1. *Guglielmo Maramauro*. Intorno alla sua figura siamo ormai in grado di offrire un nucleo consistente di notizie. Sappiamo per certo

¹¹ Per un esame completo di tutte le testimonianze poetiche dell'epoca finora note e la scoperta di nuove individualità, quali il Buzzuto, cfr. Sabatini, *Cultura* (anche per le indicazioni sugli studi precedenti); per una puntualizzazione del discorso si veda, dello stesso A., *Le origini*, cit. Per l'esame di un caso singolo cfr. il mio *Un rimatore*.

¹² Torraca, *Lirici*.

di dovergli attribuire, oltre ai sonetti sopra ricordati, almeno una *Cronaca* latina di cui ci è rimasto solo un brano relativo all'anno 1373¹³ e un commento all'*Inferno* dantesco¹⁴; egli fu inoltre in relazione con i dotti del suo tempo, come provano alcune lettere che il Petrarca¹⁵ gli indirizzò. Ignoto l'anno di nascita¹⁶, è ricostruibile con una certa precisione il periodo in cui morì, che si colloca nel decennio compreso tra il 1373, data presente nella sua *Cronaca*, e il 1383, anno in cui il sulmonese Giovanni Quatrario inviava al figlio di Guglielmo, Landolfo, Cardinale di Bari, un'epistola elegiaca latina contenente anche l'epitaffio tombale per il padre¹⁷: la circostanza ci induce anzi ad accostare alla seconda delle due date la morte del Maramauro. Proprio l'epitaffio scritto dal Quatrario, pur sfrondato della debita tara dovuta al carattere encomiastico e letterario del documento¹⁸, serve ad illuminarci su altri aspetti della multiforme attività e personalità di Guglielmo: da lì si apprende della sua vasta esperienza di uomini e città e della sua dedizione a studi di scienze naturali, di poesia (ce ne resta appunto il frutto rappresentato dai sonetti di GR²) e financo di astronomia; altre informazioni riguardano la composizione di una « genealogia degli dei » (v. 4) (ad imitazione del Boccaccio?) e l'assunzione della carica, da parte del Maramauro, di « prae-

¹³ Il passo in questione è prodotto da De Blasiis, *Fabrizio Marramaldo*, p. 755 e n. 2, attingendo a un ms. già in possesso di Bartolomeo Chioccarelli, che ne testimonia l'esistenza.

¹⁴ Cfr. la p. seguente.

¹⁵ Sono le lettere XI, 5; XIII, 5; XV, 4 dei *Senilium Rerum Libri*. Mentre la prima e la terza sono missive generiche e di circostanza, la seconda è più interessante (e ci conferma notizie anche altrimenti emerse) in quanto in essa il Petrarca allude all'abitudine del Maramauro di scrivere dei fatti di Napoli.

¹⁶ Equivoci sono sorti in proposito, a causa dell'esistenza di più personaggi dello stesso nome. Cfr. Sabatini, *Cultura*, p. 125.

¹⁷ Riporto per intero i versi che ci interessano, attingendo a G. Pansa, *Giovanni Quatrario di Sulmona (1336-1402) - Contributo alla storia dell'Umanesimo*, Sulmona, 1912, p. 151 e sgg.:

Multorum mores hominum nam vidit et urbes,
 naturam didicit, musas, post sidera nubes;
 scripsit et in Dantem tenebrans quoscumque priores,
 stigmata cuncta deum describens arbore, mores.
 Coniugis elate felici prole beatus
 defuit, hac tandem preceptor in ede creatus.

¹⁸ Già L. Torraca, *Giovanni Quatrario da Sulmona e il suo recente biografo*, in « ASPN », XXVII, 1912, pp. 509-552, a p. 548, in sede di recensione al lavoro del Pansa, osservava che il primo dei versi qui riportati è tolto quasi di peso dall'*Ars poetica* di Orazio.

ceptor » dello studio di Napoli (v. 6). Tra tutte più interessante è però senz'altro la notizia riguardante l'attività di commentatore della *Commedia* (v. 3): l'accenno del Quatrario riceve piena conferma dalla scoperta del manoscritto contenente quel commento (limitato alla prima cantica) ad opera del Novati, che ne dette comunicazione privata al Pansa¹⁹. Solo una minuziosa ricognizione tra le carte appartenute al Novati permetterà di fornire più precise notizie e ci consentirà di fissare, forse, un buon punto fermo sulla fortuna dell'opera di Dante nell'Italia meridionale.

Se all'illustrazione dell'opera dantesca il Maramauro dedicò una parte della sua attività, l'influenza del Petrarca prevalse nelle sue concrete prove poetiche, databili non oltre il 1360²⁰. Di immediata derivazione petrarchesca sono i sonetti primo e terzo che rivelano sin dagli *incipit* la dipendenza dal sonetto LXI del Petrarca:

sonetto I del Maramauro:

Io benedico il duro ferro e l'arco
col quale mi fo passato in prima il core;

sonetto III del Maramauro:

Io maledico il tempo e la stagione
e 'l mese e la settimana, il giorno e l'anno;

sonetto LXI del Petrarca:

Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese e l'anno
e la stagione, e 'l tempo, e l'ora, e 'l punto²¹.

Non legato all'imitazione di un pezzo ben precisato, ma pure prepotentemente condizionato dal solito modello petrarchesco, è anche il quarto dei sonetti in esame che tra l'altro, tematicamente, è il solo che non svolga un argomento amoroso. Considerazioni parzialmente diverse impone il secondo sonetto, nel quale sono evidenti i prelievi, oltre che dal Petrarca, anche dalla tradizione poetica precedente e cioè dai siciliani, dagli stilnovisti toscani e da Dante: la contemporanea utilizzazione in questo caso di tanti diversi canoni poetici a paragone del deciso privilegio riservato

¹⁹ Pansa, *Giovanni Quatrario...* cit., p. 158.

²⁰ Per una campionatura puntuale, dal punto di vista dei raffronti linguistici e dal punto di vista contenutistico, di quanto si afferma a proposito del Maramauro e, dopo, dell'Altavilla, rimando all'*Edizione* dei testi e agli ampi spunti già contenuti in Sabatini, *Cultura*, pp. 124-7 e 128-9.

²¹ Il tema delle benedizioni inviate a persone, oggetti, circostanze legati alla donna amata è stato variamente rimaneggiato anche nei secoli seguenti (a livello popolare e culto; cfr. D'Ancona, *Poesia popolare*, pp. 238-9).

al Petrarca negli altri esempi è probabile indizio dell'antiorità di questo sonetto rispetto alle altre composizioni. Nel complesso è evidente, dall'esame delle poesie del Maramauro, il pesante condizionamento da lui subito ad opera della tradizione lirica toscana, soprattutto del Petrarca.

Alle stesse conclusioni perveniamo esaminando la lingua dei componimenti, la quale conserva solo qualche sporadico meridionalismo residuo. La soggezione nei confronti dell'elevato modello esterno non consentiva insomma al Maramauro (né del resto agli altri napoletani di cui diremo subito dopo) alcuna concessione nei confronti della debole tradizione poetica indigena.

1.2. *Conte d'Altavilla*. Discorso sostanzialmente analogo bisogna ripetere per Bartolomeo di Capua, Conte d'Altavilla, del quale ci sono rimasti dodici sonetti, che formano un piccolo *corpus* nel codice Gaddiano. L'identificazione storica del personaggio (che nelle didascalie del ms. viene citato semplicemente come « Conte d'Altavilla ») è stata resa possibile dal rinvenimento di una lettera²² inviata da Andreina Acciaiuoli, moglie di Bartolomeo, ad un suo parente fiorentino in occasione di una trattativa per il matrimonio della figlia Franceschella; la missiva è postillata con un'aggiunta di tutt'altro argomento, riguardante appunto la riverniciatura in senso toscano di « aliquas rimas senectorum » composte in gioventù dal conte. Essendo questi nato intorno al 1320-25 le sue composizioni giovanili saranno databili, al più tardi, verso il 1360.

Se poi si passa ad esaminare le preferenze letterarie che il Conte dimostra nelle sue composizioni, vediamo subito che le rime petrarchesche costituiscono, anche per l'Altavilla, il modello più frequentemente e regolarmente utilizzato; dal *Canzoniere* Bartolomeo attinge sia alcuni spunti compositivi sia singoli sintagmi e naturalmente blocchi interi di lessico. Ad imitazione del Petrarca, anche la vicenda amorosa descritta dell'Altavilla ha quale protagonista una donna restia in vita ed immaturamente strappata agli affetti terreni (cfr. il sonetto IV e anche qualche brano del IX). Ma anche nelle composizioni del Conte non mancano segni che denotano la conoscenza e l'utilizzazione, in qualche caso addirittura maldestra, della tradizione lirica precedente al Petrarca (rimatori siculotoscani, stilnovisti, Dante).

Totalmente congruenti con quanto abbiamo affermato finora sono le risultanze dello spoglio linguistico: il fondo è decisamente toscano,

²² La lettera fu prodotta primamente da P. Santini, *Gli Acciaiuoli e la poesia napoletana (Da un carteggio familiare del trecento)*, in « RCLI », III, 1886, coll. 122-5; e, per la parte che ci interessa, ripubblicata dal Sabatini, *Cultura*, p. 127. Alla stessa monografia del Sabatini attingo per i dati biografici dell'Altavilla.

contrassegnato appena da qualche tratto settentrionale (attribuibile al copista) e da qualche fenomeno di probabile origine meridionale, come l'ipertosciano *gioliva* V, 12, *chete* 'chiede' IV, 8 (in rima), le mancate sincopi di *vederò* III, 13 e *doverei* VII, 14, l'uso di *ca* 'che' sia in funzione causale III, 8 e X, 11, sia con valore di pronomi relativo XI, 6. Indizio infine della revisione toscaneggiante subita da questi testi è la mancanza di rima tra *strada*, *infiammata*, *ornata*, *'namorata* (son. V, vv. 1-4-5-8): la serie si regolarizza tornando a *strata*, forma dialettale (e latina) conformemente ad altri esempi analoghi²³ ricorrenti nelle composizioni ancora del conte d'Altavilla, di Paolo dell'Aquila e Landolfo di Lamberto; in tutti questi casi l'attuale assenza di rima si sana mediante il ripristino delle primitive forme napoletane.

1.3. *Paolo dell'Aquila*. Il Maramauro e l'Altavilla poetarono, come si è detto, non al di là del 1360; bisogna portarsi avanti di circa trent'anni per cogliere il momento dell'attività degli altri tre poeti che costituiscono la nostra pleiade, vale a dire Paolo dell'Aquila, Landolfo di Lamberto e l'anonimo.

La produzione di Paolo dell'Aquila si colloca appunto nell'ultimo periodo del regno di Carlo III (morto nel 1386²⁴) e, più estesamente, sotto Ladislao (1386-1414)²⁵. Il problema dell'identificazione storica del personaggio permane a tutt'oggi irrisolto²⁶, come pure non è del tutto chiara la natura della carica di 'primo cavaliere della corona' che fregia il suo nome nelle didascalie di vari componimenti²⁷, e serve comunque a confermarne la familiarità con la corte durazzesca.

Secondo le indicazioni del cod., fedelmente (o acriticamente?) riportate dal Torraca nella sua edizione, al nostro rimatore sarebbero da attri-

²³ Vedi il mio *Un rimatore*, pp. 205-6.

²⁴ In occasione della morte di Carlo III Paolo compose il sonetto IV.

²⁵ Nella didascalia della canzone V si ricorda che Paolo è stato innalzato alla carica di 'primo cavaliere della corona' da Ladislao.

²⁶ Le difficoltà già del Torraca, *Lirici*, p. 247 e n. 1, riuscirono insormontabili anche al Croce, *Di un sonetto*, pp. 20-21. Comunque «dell'Aquila» (come «de Lentini» e, forse, «d'Alcamo») indicherà un cognome piuttosto che una provenienza locale.

²⁷ Sono i sonetti II, IV, la canzone V e quella «per lo malo stato de Napoli» composta da Landolfo di Lamberto, ma «degrossata e poi aconcia» da Paolo. Secondo il Croce, *Di un sonetto*, p. 21 n. 1, la carica dovrebbe essere qualcosa di equivalente al titolo di menestrello o giullare (ossia, in definitiva, di poeta cortigiano). Mi sembra importante — e convergente — la testimonianza della trecentesca *Vita di Cola* I, X, ove si citano «cavalieri di corte, sonettatori e cantatori» (lo spazieggiato è mio).

buire i componimenti I-V (quest'ultimo offerto in ediz. largamente parziale anche a causa di una lacuna, dovuta allo sbiadimento dell'inchiostro, nella parte centrale) più una canzone d'argomento amoroso: VI « Non seppi mai che cosa fosse amore », c. 62 r.

Il canzoniere di Paolo dunque, benché minuscolo, quantitativamente supererebbe sia la produzione del Maramauro che quella di Landolfo, inferiore per entità solo alle rime dell'Altavilla. Studi successivi hanno però, come già accennavo, in più di un caso fatto giustizia delle attribuzioni del Torraca.

Si vide subito²⁸ che la canzone V, per lo meno nella sezione trascritta dopo la lacuna del ms., era in realtà la più bella composizione di Bartolomeo da Castel della Pieve, che inizia « Cruda, selvaggia, fuggitiva e fiera »; il componimento, in GR², sarebbe semplicemente preceduto da alcune strofe che non gli appartengono²⁹ e di cui permaneva inspiegata la natura (ma vedremo in seguito come vada risolto il problema). Sulla scorta della testimonianza del cod. Vat. Barber. 4035 il Levi³⁰, senza conoscere lo studio del Torraca, pubblicava poi parte della canzone VI, assegnandola ad Antonio da Ferrara. Successivamente, riesaminando per intero il problema, il Croce disconosceva a Paolo la paternità anche dei sonetti I (a causa della non univoca attribuzione nei vari codd. e per ragioni di ordine estetico) e III (ancora per ragioni d'ordine estetico³¹). Alla resa dei conti, dopo lo studio del Croce che ha fatto il punto sull'argomento³², a Paolo dell'Aquila non rimanevano che i sonetti II e IV, di argomento strettamente ufficiale ed encomiastico, oltre al già ricordato rifacimento della canzone di Landolfo.

²⁸ Conseguentemente all'uscita di due articoli di F. Novati, *Bartolomeo da Castel della Pieve, grammatico e rimatore trecentista*, in « GSLI », XII, 1888, pp. 181-218, e Id., *Bartolomeo da Castel della Pieve e la rivolta Perugina (1368-70)*, in « GSLI », XIII, 1889, pp. 454-6, già G. Volpi, *Il Trecento*, Milano, 1907², pp. 435-6, assegnava la canzone a Bartolomeo. « Cruda, selvaggia, fuggitiva e fiera » è oggi disponibile nell'edizione dei *Rimatori del Trecento*, a cura di G. Corsi, Torino, 1969. Sul rimatore si cfr. la voce « Bartolomeo da Castel della Pieve » a cura di G. Martellotti, nel *Dizionario Biografico degli Italiani*.

²⁹ Quest'ipotesi avanzava già il Croce, *Di un sonetto*, p. 18 n. 1.

³⁰ E. Levi, *Maestro Antonio da Ferrara, rimatore del sec. XIV*, Roma, 1920, pp. 154-5.

³¹ Per la negazione a Paolo di questi due sonetti cfr. Croce, *Di un sonetto*, p. 10.

³² Per quanto più recente, il lavoro di Altamura, *Letteratura* (in particolare si legga il par. IX, *Poesia colta indigena e forestiera*, pp. 74-83, e il par. III della *Appendice, Landolfo di Lamberto*, pp. 130-8), non introduce sostanziali elementi di novità.

Questi i risultati finora acquisiti: ma oggi, attraverso un migliore vaglio dei dati, è possibile a seconda dei casi irrobustirli o modificarli.

La canzone VI effettivamente non è più proponibile tra i componimenti del nostro, ma è senz'altro da assegnare ad Antonio da Ferrara, come riconferma la recente edizione critica delle rime di questo poeta³³. « Non seppi mai » si rivela però l'unica composizione che vada sicuramente negata a Paolo.

Del sonetto « Un consiglio ti do di passa passa » esiste, nei codici, una vasta fioritura, con sostanziali differenze redazionali che vanno ben al di là delle consuete varianti di copista. Ai tre esemplari (oltre a quello di GR²) già noti al Croce (1°: cod. Vatic. Capponiano 176, c. 143 v., attribuito a un « Pusarellus de Florentia »³⁴; 2°: Laurenz. Ashburn. 1378, c. 13 v., adespoto; 3°: Palatino 200, c. 41 r., adespoto) possiamo ora aggiungere la testimonianza di un codice della collezione Ginori-Conti³⁵, ove il sonetto è trascritto a c. 31 v., adespoto, e diverge in più punti dagli altri casi esaminati (anche se è più vicino al Laurenz. Ashburn.³⁶).

³³ Maestro Antonio da Ferrara, *Rime*, ediz. crit. a c. di L. Bellucci (nella « Collezione di opere inedite o rare pubblicate dalla Commissione per i testi di lingua »), a pp. CCXXIV e 79-80. La Bellucci rinviene 7 codd. della canzone « Non seppi mai », dei quali 4 l'assegnano ad Antonio da Ferrara, 1 (e cioè il Gadd. Rel. 198) a Paolo dell'Aquila, mentre 2 la tramandano adespota. Ricordo il caso di un ottavo ms. Oliveriano, segnalato da T. Guarnaschelli, *Una canzone attribuita a Paolo dell'Aquila*, in « La Bibliofilia », XLVIII, 1946, pp. 21-22, manoscritto in cui la paternità del componimento è ascritta a Fazio degli Uberti, mentre la Guarnaschelli, sulla base del Torraca, propende per Paolo dell'Aquila. Tale ipotesi è stata in seguito contestata da A. Altamura, *Per un'errata attribuzione a Paolo dell'Aquila*, nel « Giornale italiano di filologia », I, 1948, pp. 260-1, che restituisce la canzone ad Antonio da Ferrara, in forza del cit. vol. del Levi.

³⁴ Editò da G. Valeriani, *Poeti del primo secolo della lingua italiana*, Firenze, 1816, vol. II, p. 218, e, con qualche ritocco, ora anche nell'ediz. del Sapegno, *Poeti*, p. 426. Il Sapegno fornisce anche per primo (a p. 1147) l'indicazione del cod. Ginori-Conti citato nella nota seguente.

³⁵ P. Ginori Conti, *Rime antiche secondo la lezione di un testo a penna del sec. XIV della raccolta del principe Ginori Conti*, Firenze, 1940. Il testo del sonetto, in trascrizione diplomatica, ricorre a pp. 68-69 (sul ms. cfr. De Robertis, *Censimento*, (I), p. 179).

³⁶ Inesatte si rivelano le notizie fornite dal lavoro (rimasto ignoto al Croce) di Peticari, *Dell'amor*, p. 268, che pubblica il sonetto secondo il testo del cod. Gadd. 188 (ma è errore per 198) emendato, si aggiunge, sul cod. Vat. 3214; in realtà il cod. Vat. Lat. 3214 (contenente nella prima sezione il testo del *Novellino*, cfr. *Il Novellino*, testo critico, introduzione e note a c. di G. Favati, Genova, 1970, p. 5, e nella seconda parte rime dei poeti della scuola siciliana e del 'dolce stil novo',

In conclusione le indicazioni emergenti dai vari manoscritti non consentono né di fissare univocamente la tradizione testuale del sonetto, né di trarne una sicura attribuzione di paternità. Per approdare a risultati meno aleatori è necessario aggredire il problema da una diversa angolazione, che badi anche al contenuto del sonetto.

Il significato di quei versi, in un primo tempo frainteso³⁷, venne poi meglio interpretato dal Torraca, che giudicava il sonetto improntato ad una « morale non molto lodevole, ma conveniente a' tempi di Paolo, quando il regno era lacerato dalle lotte tra gli Angioini e la casa di Durazzo, e prevaleva oggi il partito che ieri pareva ridotto agli estremi »³⁸; più correttamente si può osservare come in esso si riflettano concetti di carattere amplissimo e applicabili in circostanze diverse³⁹. Sembra quindi ragionevole pensare che del sonetto, dopo la prima confezione, abbiano circolato numerosi rifacimenti, tutti contraddistinti dall'esordio comune, ma variamente differenziati nei versi che seguono (in particolare nelle terzine, non vincolate al rispetto della rima di apertura) e, in due casi, postillati con l'aggiunta di una coda.

È del tutto verosimile che uno di questi rifacimenti (di cui è rimasta l'attestazione in GR²) sia stato effettivamente opera di Paolo dell'Aquila (naturalmente sulla scorta di una o più versioni allora circolanti) e possa pertanto essergli ascritto. Convergenti sono le risultanze dell'esame linguistico: oltre al comportamento della protonica in *se* 16, spicca la presenza di *cunca* 13, pretto napoletanismo assente in tutte le altre versioni del sonetto.

Al di là di ogni remora di ordine stilistico — del resto sicuramente

cfr. B. Panvini, *Le rime della Scuola Siciliana*, voll. I e II, Firenze, 1962-64, vol. I, p. XI; cfr. la descrizione del ms. operata dal De Robertis, *Censimento* (V), pp. 110-2) non riporta alcuna versione del nostro sonetto. Per inciso, noto a questo punto che la versione di *Un consiglio ti do...* edita da V. Nannucci, *Manuale della letteratura del primo secolo della lingua italiana*, Firenze, 1956², vol. I, p. 250, n. 6, non coincidente con alcun manoscritto e per la quale il Croce, *Di un sonetto*, p. 12, favoleggiava di lampi di poesia del Nannucci filologo, è in realtà ricalcata sull'edizione Peticari.

³⁷ Per A. Bartoli, *Storia della letteratura italiana*, Firenze, 1879, vol. II, pp. 268-9, il sonetto rappresenterebbe un consiglio offerto, in tono satirico, « a un Gingillino del tempo ».

³⁸ Torraca, *Lirici*, p. 249.

³⁹ Il tema della mutabilità della fortuna è tipico nel Trecento e ritorna spesso presso gli autori vissuti in questo secolo. Cfr. N. Sapegno, *Il Trecento* cit., p. XVI, e anche E. Miranda, *I sonetti sulla fortuna del cod. Casanatense 1808*, in « CN », XXX, 1970, pp. 88-116.

fuorviante, a causa dell'esiguità dei materiali utilizzabili — ancora il dato linguistico si rivela elemento sufficiente per assegnare ad un meridionale (il che significa, in difetto di altre indicazioni, a Paolo) il sonetto III. Se non è probante un esito come *gioliva* 4, la mancanza di rima tra *benigno* 9, *ingegno* 11 e *segno* 12 ci fa ipotizzare primitive forme metaforetiche successivamente « corrette » dal trascrittore, conformemente ai casi analoghi più volte citati⁴⁰. Ciò risospinge innegabilmente questo sonetto nell'ambito del medesimo laboratorio culturale entro cui furono forgiate e riviste le altre rime dei nostri poeti.

La misura dell'approssimazione filologica degli studi intorno a questi rimatori viene poi fornita dal caso della canzone V, caso che si risolve pienamente attraverso la semplice osservazione del ms.⁴¹.

Infatti le stanze che seguono la lacuna delle cc. 90 r.-v. appartengono effettivamente alla canzone di Bartolomeo da Castel della Pieve; ma i versi precedenti, da c. 89 r. sino a metà di c. 90 v., costituiscono un'ampia canzone (7 stanze, compreso il congedo) appartenente senz'altro, come indica la didascalia, a Paolo dell'Aquila. Nonostante lo sbiadimento dell'inchiostro si distingue chiaramente il netto intervallo che lo scriba volle frapporre tra la stanza finale della canzone di Paolo e il « Cruda, selvagia, fugitiva e fiera », inizio del componimento di Bartolomeo, per sottolineare, anche nella distribuzione topografica del manoscritto, la non identità delle due composizioni, che poterono fondersi in una soltanto in virtù di una macroscopica quanto banale svista del Torraca.

Sgombrato il campo da ogni dubbio residuo, si affaccia la necessità di inquadrare da un punto di vista filologico-linguistico e contenutistico questa canzone. In essa Paolo effonde le proprie lamentele per lo stato miserando in cui, non per suoi demeriti, è ridotto; a conclusione, invoca la fortuna di guardarlo con occhio più benigno, consentendogli il raggiungimento di quanto già promesso (forse una velata richiesta a Ladislao? La didascalia della canzone infatti precisa che Paolo fu creato « primo cavaliere della corona » proprio da Ladislao).

Il testo è giunto sino a noi in condizioni pessime, sia per le traversie materiali subite dal codice (nonostante l'utilizzazione della lampada al quarzo, restano insuperate alcune difficoltà di lettura), sia per le vicende della tradizione manoscritta; sicché non ci è dato di ricostruire esattamente neppure lo schema metrico della canzone.

⁴⁰ V. *supra*, § 1.2.

⁴¹ Il Torraca, osservato sbrigativamente il codice, ne trasse una frettolosa ed imperfetta impressione; il Croce neanche vide (o, meglio, dichiarò di aver visto) il manoscritto.

Non molte notazioni consente l'esame linguistico. Riconfermata, come già per tutti gli altri testi di questi poeti angioini, la totale soggiacenza nei confronti del modello toscano (a parte va considerato qualche meridionalismo come *corpi* 'colpi' 58) alcune osservazioni restano da dedicare ai casi di rime imperfette quali *tempi* 4 e *attempo* 8, *inchiuso* 39, *rinchiuso* 42, *lassuso* 43 e *Muse* 46, e infine *ruppi* 53 e *suppe* 57 (ma per *tempi* e *ruppi* si può anche pensare ad una corruzione del testo, che nell'originale poteva avere, senza pregiudizi d'ordine semantico, rispettivamente *tempo* e *ruppe*): la irregolarità si sana ripristinando la vocale finale indistinta del napoletano, come negli altri esempi che già abbiamo avuto occasione di ricordare.

La vistosa dipendenza dagli ormai canonici modelli toscani è dichiarata anche dalla citazione in solido, ai vv. 66-7, di personaggi danteschi come frate Gomita e Cassio e Bruto traditori di Cesare: indizio di una insistita ricerca, persino di sollecitazioni contenutistiche, al di fuori delle tradizioni locali.

1.4. *Anonimo*. Poche parole vanno poi dedicate al sonetto « Ben disse al mio parere Quintiliano », trascritto a c. 61 r., che, secondo quanto specifica la didascalia, fu « mandato a miser Paulo de l'Aquila, cavaliere de la corona »; in esso, dopo un ricordo di personaggi famosi della retorica classica e medievale, si magnificano le doti di Paolo, retore esperto e ben costumato. È di anonimo e non è stato più riesumato dopo la pubblicazione che nel '700 ne fece il Bandini⁴², descrivendo il codice; merita però di essere ricordato perché culturalmente e cronologicamente vicino agli altri testi di cui qui si è discusso. Da un punto di vista linguistico conviene subito osservare che, focalizzata la patina settentrionale dovuta sicuramente alla mano del trascrittore (-m di *nesum* 13 e l'apocope di *sembiant*' 17) e ribadito il marchio del toscano che contraddistingue questa lingua, di propriamente meridionale — o almeno non fiorentino — resta ben poco: le forme non dittongate di *schera* 13 e di *rechesto* 15 e il non anafonetico *longo* 2. Inoltre nel sonetto si allude ad una non altrimenti conosciuta attività retorica (o il concetto va ridimensionato?), per la quale Paolo andava apprezzato presso i suoi contemporanei⁴³.

⁴² Bandini, *Bibliotheca*, col. 193.

⁴³ Al contrario di quanto affermato da C. e L. Frati, *Indice delle carte di Pietro Bilancioni: contributo alla bibliografia delle rime volgari de' primi tre secoli. Parte prima* [la sola pubblicata]: *rime con nome d'autore*, Bologna, 1893, p. 468, non va ascritto a Paolo il sonetto « Non Dragonetto, Tristano o Giasone », che nel ms. si legge adesposto.

1.5. *Landulfo di Lamberto*. Resta infine da parlare di Landulfo e della sua lunga canzone politica composta, a quanto pare, tra il 1389 e il 1399. Richiamandomi a quanto affermato in altra occasione, riconfermo il carattere di netta fuga dalle tradizioni linguistiche e culturali locali che si desume dall'esame di questa canzone. La lingua è chiaramente modellata sull'esempio ormai canonico del toscano ed abbondano puntuali riprese dalla stessa tradizione lirica (alcuni stilnovisti, Cecco Angiolieri, Petrarca e soprattutto Dante). Come se ciò non bastasse, dichiarandosi Landulfo compositore « poco a tanto mistier usato e sper-to », la canzone venne affidata alle cure di Paolo dell'Aquila perché questi la rivedesse e la acconciasse secondo il gusto poetico prevalente.

1.6. *Considerazioni conclusive*. Traendo dunque le somme da quanto siamo venuti dicendo finora risultano ben definite le condizioni di estrema difficoltà in cui si trovarono ad operare questi rimatori napoletani, ai quali mancò l'appoggio di una consistente tradizione locale. Soggiogati dalla preponderante presenza dei grandi modelli fiorentini rinunziarono ad ogni possibilità di praticare le strade faticose di una originale creazione del proprio mezzo espressivo, per attingere al ben consolidato filone toscano. Diretta conseguenza di questo tipo di scelta furono i maldestri e rozzi tentativi rappresentati dalle loro rime.

2. *La lirica popolare*. Se, come abbiamo visto, la produzione dei lirici di corte del secondo Trecento ci appare improntata ad una sottomissione quasi assoluta nei riguardi dei prestigiosi modelli fiorentini, notevole spontaneità e autonomia dimostrano invece le forme di poesia popolare che in quegli anni si affermavano nelle stesse regioni, in primo luogo le cosiddette « napolitane », « siciliane » e « calavresi ».

È bene avvertire subito che alla differenza di denominazione non corrisponde alcun carattere che permetta di distinguere tra una « napolitana », una « siciliana » e una « calavrese », né si rivelano di aiuto, in proposito, l'esame linguistico⁴⁴ o i riferimenti interni di ordine storico-geografico⁴⁵. La tesi più credibile è che le tre denominazioni non alludano ad un'effettiva diversità di specie ma, in raccolte manoscritte com-

⁴⁴ Nella « napolitana » « Brunetta c'ài le ruose alle mascielle » sono in rima *mascielle* 1, *manelle* 3 e *mille* 5: la « napolitana » tradisce cioè una rima siciliana. Sulla lingua di questi testi cfr. le considerazioni svolte nelle pp. seguenti.

⁴⁵ Se talvolta l'intestazione del componimento e i riferimenti interni danno indicazioni coincidenti sul luogo d'origine, in qualche altro caso invece divergono: ad es., nella « canzona ciciliana » « Quando sono in questa cittade » al v. 9 si cita Napoli.

pilate lontano dall'ambiente d'origine dei componimenti⁴⁶, valgono a contrassegnare a prima vista la provenienza meridionale degli stessi, riprendendo una confusione tra le intestazioni che sicuramente era già nella tradizione orale. Gli scribi, naturalmente, restavano filologicamente indifferenti al problema di un'attribuzione geografica precisa delle composizioni e, considerando in modo unitario (specie se dall'esterno) tutta l'Italia meridionale, al momento di mettere per iscritto tali canti, ne accettavano e mantenevano anche le generiche denominazioni. La prevalenza quantitativa, infine, delle « napolitane » e delle « siciliane » sulle « calavresi »⁴⁷ si spiega semplicemente con la tradizionale minore produttività culturale della Calabria rispetto alle restanti due regioni.

Riconosciuta la sostanziale omogeneità interna di tali componimenti popolari meridionali, si potrebbero ricercare almeno caratteri distintivi di essi rispetto a quelli coevi irradianti dalle altre regioni d'Italia. Ma si rivelano non dirimenti né la struttura metrica, né i tratti formali, né i contenuti, per cui oggi generalmente si conviene⁴⁸ che le intitolazioni attribuite alle nostre composizioni tendano (oltre che a indicarne genericamente la provenienza meridionale) soprattutto a dare immediatamente risalto al particolare tipo di motivo musicale da cui questa produzione tre-quattrocentesca⁴⁹ era sempre accompagnata. Estrema importanza bisogna attribuire dunque alla presenza della musica, ma il

⁴⁶ Per la patria dei copisti cfr. il § 6: *Elenco dei manoscritti e sigle*.

⁴⁷ L'unica « calavrese » giunta sino a noi è « Fatti inderiera, non t'acostare in za »; proprio l'indeterminatezza del genere e del nome non consentono invece di qualificare come « calavrese » (al contrario di quanto sembra proporre Pasquini, *Codice*, p. 376 n. 26) « Ziristù mai in Calavria ».

⁴⁸ Da qui un rapido cenno delle discussioni sull'argomento. Uno studio organico, ma dedicato alle sole « canzonette siciliane » produsse per primo E. Levi, *Francesco di Vannozzo e la lirica nelle corti lombarde durante la seconda metà del secolo XIV*, Firenze, 1908, pp. 324-34. Accettando in massima parte le sue conclusioni, un lavoro più approfondito sull'argomento prometteva (ma non vide mai la luce) P. Nalli, *Saggio bibliografico sui testi a stampa in dialetto siciliano*, nel vol. di *Scritti vari dedicati a Mario Armani*, Milano, 1939, pp. 159-198. Un'indagine storica lungo l'arco di più secoli è stata sviluppata da O. Tiby, *Il problema della « siciliana » dal Trecento al Settecento*, nel « BCSFLS », II, 1954, pp. 245-270; il contributo del Tiby è, comunque, d'interesse prevalentemente musicologico.

⁴⁹ Più ampie e meglio documentate notizie si possono avere dal '500 in avanti. Si cfr. per le « siciliane » le considerazioni del Tiby, *Il problema della « siciliana »...* cit., p. 248 e ss. Nel XVI sec. a Napoli fioriscono le « villanelle » (che sono però altra cosa rispetto alle « napolitane » tre-quattrocentesche), cfr. Monti, *Villanelle*, e B. M. Galanti, *Le villanelle alla napolitana*, Firenze, 1954.

fatto che questa non ci sia pervenuta non consente di sviluppare il tema⁵⁰.

Esauriti i preliminari relativi alla natura e all'intitolazione delle « napolitane » ecc., si apre la via ad alcune riflessioni sulla veste linguistica con cui i testi sono giunti fino a noi. In primo luogo bisogna considerare che passando dal piano della trasmissione orale (cui era istituzionalmente destinata) a quello della registrazione scritta, la poesia popolare va incontro, per così dire, ad un processo di decantazione che ne attenua e sprovvincializza le peculiarità linguistiche originarie. Ma soprattutto si deve tener conto che, se queste poesie si atteggiano variamente nella lingua a seconda delle diverse localizzazioni regionali, su tutto incide poi la non meridionalità dei copisti che hanno raccolto le sillogi. Dunque, i canti popolari tre-quattrocenteschi di origine meridionale, nella veste in cui li conosciamo, sono ben poco rispettosi della realtà linguistica d'origine (che pure traluce sotto la patina posteriormente aggiunta) e non consentono di centrare pienamente il discorso sui fatti linguistici (dove l'inutilità di uno spoglio sistematico di essi).

I componimenti popolari di cui mi occupo ci sono giunti o, per attestazione diretta, sparpagliati in numerosi codici, dove si trovano frammenti ad altre rime di diversa natura e provenienza o, indirettamente, attraverso le citazioni che di essi forniscono fonti per lo più tarde; il gruppo di canzoni che qui vengono pubblicate è stato ricomposto passando in rassegna testimonianze manoscritte e studi sulla poesia popolare e costituisce un blocco completo (per quanto ne sappiamo finora) dei componimenti tre-quattrocenteschi di origine popolare e di sicura provenienza meridionale.

I testi sono stati divisi in due gruppi, a seconda che ci siano giunti per attestazione indiretta o diretta; all'interno di ognuno di questi due settori essi vengono elencati in ordine cronologico (il dato si desume dall'età dei codici o, meno frequentemente, da riferimenti interni o da citazioni). Ho riunito insieme tutte le redazioni di un singolo componimento, anche se tramandate da più manoscritti.

2.1. *Frammenti diversi*. Prima di procedere all'esame delle testimonianze offerte dai codici dell'epoca occorre soffermarsi un momento su alcuni frammenti dialettali napoletani (più uno messinese) che si sono

⁵⁰ Già il Tiby, *Il problema della « siciliana »*... cit., p. 246, depreca la scomparsa delle musiche che accompagnavano tali composizioni. Alla stessa rilevante perdita sarà da attribuire la mancata inclusione di esse tra le *Poesie musicali del Trecento*, a c. di G. Corsi, Bologna, 1970.

salvati solo per essere stati citati all'interno di un più ampio contesto e rappresentavano la parte residua di una produzione senz'altro più vasta.

Dobbiamo alla testimonianza di G. Villani (*Cronaca* VII, 68) la conservazione di alcuni versi di una canzonetta relativa a un episodio dell'assedio che re Carlo d'Angiò pose a Messina nel 1282. Avendo il re assaltato la città in un punto sguarnito di mura, i messinesi (compresi bimbi e donne) « in tre dì feciono il detto muro, e ripararono francamente agli assalti dei Franceschi ».

Sui canti napoletani (di cui ricordo gli *incipit*: « Jesce jesce, sole »; « Beata chella crapa »; « A la rota, a la rota »; « Non chiovere, non chiovere »; « Fruste ccà, Margaritella »; « Non sécuita la luna »; « Morto è lo pulpo »; « Per Dio, non mi chiamate più Regina »), differenziati per l'età ed il tipo delle fonti che ce li testimoniano (ai *Ricordi* di Loise de Rosa dobbiamo il sesto di essi, il settimo è tratto dai *Diurnali* del Duca di Monteleone, l'ottavo è tramandato dal novelliere quattrocentesco Giovanni Sabbadino degli Arienti, il primo, parte del terzo, il quarto e il quinto si devono a Basile, il terzo per intero è stato conservato dal Cortese, il secondo infine dal Bolvito) e rintracciati e divulgati da molteplici studiosi moderni (il Galiani, il Capasso, il Monti, il Malato⁵¹ e, più recentemente, il Bronzini⁵² e il Sabatini⁵³), è possibile costruire un discorso sostanzialmente unitario per quanto riguarda i temi trattati e l'ambito cronologico e culturale entro cui si sviluppano.

Intorno alla data di nascita di tali prodotti si sono accese numerose dispute⁵⁴, con una diffusa tendenza alla retrodatazione del tutto inaccettabile⁵⁵: senza voler riferire in dettaglio la discussione intorno ai singoli casi, la loro collocazione nel periodo angioino può ritenersi comunque provata da validi, talvolta inoppugnabili, riscontri interni. Le canzoni contengono per lo più allusioni politiche, oppure sono semplici filastrocche infantili, cui fa riscontro un'estrema elementarità nella forma

⁵¹ Per questa iniziale fioritura lirica dialettale a Napoli, cfr. Malato, *Poesia*, I, pp. 69-85, e II, 495-504 (con tutta la bibliografia precedente, che ometto di riportare in questa sede).

⁵² Bronzini, *Prospettiva storica dei rapporti...* cit., pp. 18-20 e 34-5 (dove per la prima volta questi canti sono affiancati e confrontati, opportunamente, agli altri prodotti poetici dell'età angioina).

⁵³ Sabatini, *Cultura*, pp. 191-3 (con le relative note).

⁵⁴ Sulle quali riferisce il Malato, *Poesia*, pp. 495-504.

⁵⁵ Ad esempio per « Jesce, jesce sole » tradizionalmente viene supposta addirittura la contemporaneità con l'età fridericiana, ma gli elementi su cui poggia la congettura sono assolutamente insufficienti, cfr. Sabatini, *Cultura*, p. 191 e n. 154.

metrica, che consta di uno o più distici a rima baciata, con versi di misura ineguale e struttura strofica irregolare⁵⁶.

La motivazione occasionale che diede impulso a questa produzione (legata ad avvenimenti contingenti o sorta a meri fini ludici), la confezione estremamente dimessa, l'indirizzarsi agli strati sociali più umili, sono tutti elementi che hanno contribuito ad impedire a « Jesce, jesce sole », « Beata chella crapa » ecc. di raggiungere autonomamente il livello della registrazione scritta (a cui peraltro non erano istituzionalmente destinati); gli stessi fattori non incidono negativamente invece sulla vitalità di questi canti, che non solo si continuarono sino a quando, secoli più tardi, il Basile e gli altri prima ricordati li udirono e ne registrarono l'esistenza ma, in alcuni casi, sopravvivono ancor oggi⁵⁷), a riprova della resistenza di questa vena dialettale, della cui presenza abbiamo anche altri indizi⁵⁸.

2.2. *Il « Lamento » di Lisabetta da Messina.* Un discorso per molti aspetti diverso bisogna fare per la produzione popolare offerta dai codici⁵⁹. Il più antico esempio di essa è rappresentato dalla cosiddetta « Canzone del basilico »; pur se non è espressamente ricordata come « siciliana » dai manoscritti che ne tramandano il testo, « siciliana » è stata definita da alcuni studiosi che se ne sono occupati⁶⁰. La prima citazione del *Lamento* di Lisabetta da Messina risale al Boccaccio⁶¹ (*Decameron*,

⁵⁶ Cfr. Monti, *Villanelle*, p. 119.

⁵⁷ Alcuni raffronti con altre versioni raccolte dalla tradizione orale meridionale per « Jesce, jesce sole » offre (citando studi precedenti) il Bronzini, *Prospettiva storica dei rapporti...* cit., pp. 18-20. Varie versioni della « Canzone di Donna Sabella » circolavano sino alla fine del secolo scorso, cfr. Sabatini, *Cultura*, p. 193 e n. 161.

⁵⁸ Si veda il caso delle « mattinate » che nel 1335 il notar Jacovello Fusco indirizzava a Giovannella di Gennaro, di cui era invano innamorato (cfr. Monti, *Villanelle*, p. 88).

⁵⁹ Solo marginalmente va citato il distico siciliano « Aulenti primavera / ki rinova la priata », vergato da una mano del Due o dei primi del Trecento, su un registro della Cancelleria angioina e recent. illustrato dal Sabatini, *Le origini...* cit., pp. 463-4. Non è possibile infatti precisare se si tratta di un'eco della tradizione poetica isolana o di nuovi sviluppi (ma a quale livello di cultura?) della stessa.

⁶⁰ Tra questi il Tiby, *Il problema della « siciliana »...* cit., pp. 245-6, G. Cocchiara, *Le origini della poesia popolare*, Torino, 1966, p. 89 e Spongano, *Nozioni*, p. 142. Ma si è già detto come, per questi canti, sia inopportuno indulgere a dispute nominalistiche.

⁶¹ Anche in altre circostanze il Boccaccio nel *Decameron* cita o riecheggia motivi della letteratura popolare, cfr. V, conclus., VIII, 2 e VIII, 3. Specificamente alla individuazione di *Tradizioni popolari nel Decameron* è volta l'opera di M. P.

IV, 5) che avrà conosciuto la canzone probabilmente durante il suo primo soggiorno a Napoli (1328-40 ca.); oltre che per l'antichità del testo, un'ulteriore citazione boccaccesca (*Decameron*, IV, 6) fornisce validi elementi in ordine alla sua diffusione a Firenze.

Di questa canzonetta sono giunte due versioni, tramandate la prima da L e la seconda da due luoghi diversi di GR¹ (ma una delle due varianti offerte da questo cod. è fortemente mutila perché si arresta dopo la stanza iniziale): all'uno o all'altro di questi due manoscritti, o ad entrambi contemporaneamente, hanno attinto vari editori moderni. La doppia attestazione cronologica e la differente età dei testimoni (L è della fine del XIV sec., mentre GR¹ è della metà del Quattrocento) consentono di ricostruire dettagliatamente la storia del processo evolutivo del *Lamento*. Mentre la versione del cod. Laurenz. inizia « Questo fu lo malo cristiano », ambedue le redazioni del cod. Gadd. attaccano con « Chi guasta l'altrui cose » dimenticando tutta la prima stanza; la perdita è compensata dall'aggiunta di cinque versi finali assenti nel Laurenz. È evidente, insomma, che il *Lamento*, diffondendosi secondo le modalità consuete della poesia popolare, ha subito un processo di dicotomia in testa e un'aggiunta in coda. Il fenomeno si deve essere stabilmente prodotto intorno alla metà del sec. XV, come è provato sia dall'età di GR¹ che ci conserva la lezione mutila della stanza iniziale, sia dal rifacimento in lauda religiosa (pure sulla base della lezione mutila) che press'a poco in quegli stessi anni, operava del *Lamento* il Belcari⁶².

Ma la storia della canzone non si arresta a questo punto: se non si ha notizia di canti popolari italiani che si rifacciano a questo motivo, esistono invece, ispirati alla « Canzone del basilico », alcuni canti popolari attualmente ancora vitali nell'area della cultura anglosassone, sia in Inghilterra che in America⁶³: episodio significativo, ma certo non eccezionale, che riguarda la storia, ancora da sistemare definitivamente, delle correnti e degli scambi di cultura, anche a livello popolare, tra paesi diversi.

Giardini, Firenze, 1965, mentre all'influenza della cultura popolare napoletana sulle opere del Boccaccio più volte accenna il Sabatini, *Cultura*, pp. 190, 194-5, 196 e *passim* (con relative note).

⁶² Alvisi, *Canzonette*, pp. 31-4, pubblica il testo di una lettera del Borghini, crudito cinquecentesco, contenente tra l'altro notizie sulla laude del Belcari, che inizia « Chi non serve Gesù con mente pia / È del cuore accecato ».

⁶³ Cfr. D. Devoto, *Quelques notes au sujet du pot du basilique*, in « RLC », XXVII, 1963, pp. 430-6. Il Devoto rintraccia quattro versioni circolanti in Inghilterra e sei in America.

2.3. « *Bella, c'ài lo viso chiaro* ». Lo stesso cod. L che conserva la più antica versione della « Canzone del basilico » ci offre anche questo componimento che, sia per il riferimento al Faro (v. 4) messinese (ancora Messina!, come in 2.1 e 2.2) sia per alcuni tratti linguistici, tradisce una probabile provenienza meridionale, le cui tracce sono però molto diluite e quasi impercettibili sotto l'impasto toscano.

Il tema è una delle tante varianti della « malmaritata », esposto questa volta non nella forma dialogica ma in quella narrativa. L'affrancamento dal pesante legame che unisce la bella al cattivo marito viene nel nostro caso auspicato non attraverso la « normale » relazione extraconiugale con un giovane di bell'aspetto ma, ben più radicalmente, mediante l'avvelenamento del coniuge ingombrante⁶⁴.

2.4. *Rime di MS*. Il nucleo più consistente di poesie popolari meridionali dei secoli XIV e XV ci è stato tramandato da MS, composito, per la parte che ci riguarda rimontante agli inizi del Quattrocento. Le rime di provenienza meridionale non costituiscono, nel codice, una sezione a sé stante, ma si trovano mescolate ad altre composizioni popolari non meridionali e addirittura francesi.

Per la maggior parte, le rime italiane contenute in MS sono già state varie volte pubblicate sin dal secolo scorso. La non perfetta qualità di tali edizioni, la necessità di ricomporre l'unità di questo mazzetto di componimenti e di dotarli di adeguato commento giustificano una riedizione e un riesame in blocco di essi.

Anticipo subito alcune delle caratteristiche che ritornano pressoché costantemente nelle poesie di questo tipo: per quanto riguarda i temi trattati, il motivo predominante è quello amoroso, cantato nella varietà dei toni del suo manifestarsi; sono inoltre da rilevare frequenti « irregolarità » di natura metrica e alcune peculiarità linguistiche. Riscontriamo la perfetta rispondenza di questo schema sin nel primo dei testi in esame: « D'un piacente soridere » svolge un argomento amoroso, si segnala per la misura dei versi spesso oscillante e per la mancanza di rima dovuta a corruttela della tradizione nonché per la persistenza di forme e costrutti meridionali. Il discorso si può ripetere, sostanzialmente, anche per i tre testi immediatamente successivi, ossia « Entrai allo giardino delle rose », « Par che la vita mia », e « Sonno fu che me rappe, donna mia » (dove la lettura *rappe*, peraltro sicurissima, è un'innovazione rispetto alle precedenti edizioni, che offrono tutte *ruppe*).

⁶⁴ In particolare sul motivo dell'avvelenamento, con alcuni riscontri, si dilungano il Grion, *Farmacopea*, e (indipendentemente dal Grion) il Casini, *Studi*, pp. 189-90, n.

Senz' altro più interessante è la « cieciliana » « Lèvati dalla mia porta »; si tratta di un breve contrasto che, pubblicato per la prima volta dal Carducci⁶⁵, fu presto dimenticato e citato solo di sfuggita e incidentalmente⁶⁶; la sua reale importanza comincia oggi a trasparire dai pur brevi accenni di G. Folena⁶⁷ e G. Contini⁶⁸.

Tematicamente il nostro testo si inserisce nel ben noto filone dei contrasti, con vario finale, tra Donna inizialmente restia e Amante che prega: colpiscono però subito certe notevoli ed innegabili analogie che ci richiamano alla ben più nota composizione di Cielo d'Alcamo.

Già il tipo metrico adottato permette di stabilire un preciso collegamento tra le due poesie (pur all'interno di una tradizione comune a molti altri canti sino a tutti il sec. XIV): quella di Cielo consta di strofe pentastiche, composte di tre alessandrini monorimi, col primo settenario sempre sdrucchiolo, più due endecasillabi a rima baciata⁶⁹; nel sistema strofico della « cieciliana » magliabechiana il tristico iniziale di alessandrini monorimi si innesta su un finale di ballata rappresentato da un settenario unisonante di volta. Preciso subito, comunque, che il trascrittore del ms. ha tenuto separati, incolonnandoli uno sotto l'altro, gli elementi che formano ogni alessandrino, vale a dire i due settenari alternativamente sdrucchiolo e piano: ma già il Carducci ricordava come, accoppiando due a due i settenari su cui è fondata la struttura metrica della

⁶⁵ Carducci, *Cantilene*, pp. 58-60.

⁶⁶ A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*, Paris, 1889 (ora in 4^a ediz., da cui si cita, 1965), pp. 148-9, ne parla a proposito di un più ampio discorso sui temi della poesia popolare fuori di Francia. Appena una noticina gli dedica A. D'Ancona, *Studi sulla letteratura italiana de' primi secoli*, Ancona, 1884, p. 289 n. 1, mentre solo raffronti linguistici sulla forma *t'àpriro* fa C. De Lollis, *Di alcune forme verbali nell'italiano antico*, in *Bausteine zur romanischen Philologie - Festgabe für A. Mussafia*, Halle, 1905, p. 2. Dei rilievi sull'uso del possessivo enclitico formula infine A. Pagliaro, *Saggi di critica semantica*. Messina-Firenze, 1953, p. 277. Unica eccezione sono le pertinenti osservazioni di G. A. Cesareo, *Le origini della poesia lirica e la poesia siciliana sotto gli Svevi*, Milano-Palermo ecc., 1924², pp. 34-5 e n. 5.

⁶⁷ G. Folena, *Cultura e poesia dei siciliani*, nella collettiva *Storia della letteratura italiana* di Garzanti, Milano, 1965, vol. I, pp. 332-3.

⁶⁸ G. Contini, *La poesia rusticale come caso di bilinguismo*, negli *Atti del Congresso su La poesia rusticana nel Rinascimento* (svoltosi a Roma, 10-11 ottobre 1968), Roma, 1969, pp. 43-55, a p. 52.

⁶⁹ Sul metro del *Contrasto* di Cielo v. Folena, *Cultura e poesia...* cit., p. 332 e n. 4 (ivi anche per la bibliografia sull'argomento), e già anche A. Pagliaro, *Poesia giuillesca e poesia popolare*, Bari, 1958, p. 198 e n. 4.

« siciliana », si arrivasse ad ottenere una successione di quelli che egli definiva « versi politici »; sulle sue orme, il Folena rende evidente anche nella disposizione tipografica il tristico di alessandrini costitutivo di ogni strofe della « siciliana ».

Passando dal livello dei raffronti metrici al piano delle interferenze di espressione e di contenuto, si riceve conferma di come « Lèvati dalla mia porta » costituisca in sostanza il denso e animato bozzetto di un episodio di relazione extra-coniugale, ispirato dal gran modello di contrasto (che riflette una storia più lunga e una tematica molto vasta) di Cielo.

Riecheggiamenti verbali da Cielo⁷⁰ costellano i passaggi tematici essenziali attraverso cui si snoda la « siciliana » (le battute iniziali con le quali la donna tenta di allontanare l'amante e il conseguente netto diniego dell'uomo, il rifiuto preventivo di ogni regalo mirante a vincere la resistenza della ritrosa, la presenza di familiari e di persone estranee che si oppone alla felice conclusione dell'incontro d'amore⁷¹) in un *continuum* di risposdenze le quali sembrano escludere l'ipotesi riduttiva di semplici somiglianze topiche. Come il componimento di Cielo, anche il *Contrasto* magliabechiano non poggia sul dialogo tra un cavaliere o un chierico d'alta condizione e una pastorella semplice e arguta, ma ci rappresenta le schermaglie erotiche tra una donna indecisa perché inibita dalle circostanze esterne (la presenza del marito, peraltro dormiente) o da persistenti ritegni piccolo-borghesi (le vicine che immaginiamo spianti dietro gli usci e le finestre) e l'amante fermamente intenzionato ad ottenere quanto gli preme; il tutto sullo sfondo concreto della realtà isolana (si pensi anche all'accenno a Trapani, Palermo e Messina), a fronte della quale l'utilizzazione di elementi lessicali di tradizione e fattura letterarie (*valletto, cortesia, madonna*) ribadisce la smalzata confezione di questo testo e ci riporta alla coscienza duplicità dei registri linguistici e situazionali di « Rosa fresca aulentissima ».

Alle coincidenze che siamo venuti via via rilevando è peraltro doveroso affiancare le cospicue differenze di situazione materiale esistenti tra i due testi. Infatti la situazione descritta da Cielo ci raffigura una donna non sposata, indecisa sull'effettiva lealtà dell'assiduo corteggiatore e cedente solo dopo un giuramento di fedeltà (corrispondente quasi ad una promessa di matrimonio), per intanto profferito a lei ma da ripetere al

⁷⁰ Contini, *La poesia rusticale...* cit., p. 52, parla testualmente di desunzioni verbali continue, sin dall'*incipit*.

⁷¹ Si vedano in particolare i raffronti istituibili tra le seguenti coppie appartenenti rispettivamente al nostro *Contrasto* e a quello di Cielo: vv. 4 e 8-9 / vv. 137 e 141; vv. 12-13 / vv. 28-30; vv. 14 e 16-17 / vv. 17 e 21.

più presto in presenza dell'autorità paterna; la donna di cui si parla nel componimento magliabechiano è invece sposata e da tempo legata ad un amante che vuole allontanare (non si capisce bene se solo momentaneamente, a causa della fastidiosa presenza del marito e delle vicine, o se invece tali impedimenti esterni siano invocati dalla donna per far passare surretiziamente il desiderio di rompere un legame ormai scomodo).

Possiamo insomma ragionevolmente concludere che l'autore di « Lè-vati dalla mia porta » abbia senz'altro conosciuto e riecheggiato il notissimo antecedente di Cielo, pervenendo però all'autonoma elaborazione di un notevole prodotto, che ci è giunto in una redazione purtroppo probabilmente mutila⁷².

Segue, nel codice, una « napoletana » costituita da sei presunti rispetti o strambotti⁷³ che sono stati, tutti o in parte, oggetto di ripetute pubblicazioni.

Sono di ineguale ampiezza e di struttura metrica differente, in quanto alcuni constano di soli endecasillabi a rime alterne, mentre altri sono anche forniti della ripresa a rime bacciate. Tra tutti più interessante è forse « Gímene al letto della donna mia », che ripercorre rapidamente, nelle battute iniziali, i temi canonici del contrasto⁷⁴; ma esso spicca soprattutto per le strette somiglianze che lo legano a numerosi altri canti attestati in varie zone d'Italia e per il fatto che siamo ormai in grado⁷⁵ di ricostruirne dettagliatamente lo svolgimento dall'antica redazione tre-quattrocentesca giù giù sino ad alcune versioni tuttora vitali nell'Italia centro-settentrionale. Nell'ultimo componimento sono contenute esplicite

⁷² La battuta finale della « siciliana » *E perché non ten vai?* pronunciata dalla donna implica verosimilmente la prosecuzione del dialogo.

⁷³ Per una definizione della tipologia di rispetto e strambotto cfr. Spongano, *Nozioni*, pp. 52-3 e 60. Studi specifici sull'argomento sono quelli di G. D'Aronco, *Guida bibliografica allo studio dello strambotto*, Modena, 1951; R. M. Ruggieri, *Protostoria dello strambotto romanzo*, in « SFI », XI, 1953, pp. 321-424, ripubbl. nel vol. *Saggi di linguistica italiana e italo-romanza*, Firenze, 1962, pp. 13-85; A. M. Cirese, *Note per una nuova indagine sugli strambotti delle origini romanze, della società quattro-cinquecentesca e della tradizione orale moderna*, in « GSLI », CXLIV, 1967, pp. 1-54 e 491-566. Della questione tratta anche G. B. Bronzini, *Lezioni di poesia popolare*, Bari, 1972, pp. 113-27.

⁷⁴ Il Cesareo, *Le origini...* cit., p. 35, rileva come i versi iniziali contengano, in rapida successione, le fasi consuete del tentativo di seduzione, della ripulsa, della preghiera insistente e del consenso.

⁷⁵ Dopo gli spunti contenuti in D'Ancona, *Poesia popolare*, pp. 29-34, una indagine più ampiamente documentata offre Bronzini, *Come vive*.

citazioni di personaggi femminili il cui nome è desunto dalla materia di Bretagna⁷⁶ (Isotta, Morgana) o dall'epopea francese (Biancifiore), sicuramente attraverso la mediazione della tradizione canterina toscana, o di personaggi realmente esistiti e notissimi (Camiola). Oltre che per tali presenze, il testo si segnala per l'analogia che si è voluta scorgere tra i vv. 7-8 di esso e un canto raccolto a Lanciano⁷⁷.

2.5. *Rime di Am (con diverse redazioni in altri codici)*. Esaurito l'elenco dei contributi di MS, bisogna esaminare il materiale tramandato dai due « codici gemelli » (in quanto concepiti all'interno di un comune laboratorio culturale, secondo la definizione del Levi⁷⁸) Am e GV, trascritti entrambi poco oltre il 1470.

La data esula per eccesso, sia pure di poco, dal limite cronologico estremo che ci siamo assegnati e questo fatto renderebbe a prima vista problematica l'utilizzazione delle testimonianze di Am e GV. Infatti, nell'esaminare i prodotti della letteratura popolare, non si può frettolosamente prescindere dalla data di attestazione degli stessi, in quanto la registrazione scritta di un testo istituzionalmente destinato alla recitazione orale coglie lo stadio di evoluzione a cui esso è giunto in quel preciso momento, ma naturalmente non rende piena ragione delle fasi precedenti; inoltre l'atto di registrazione è sempre favorito da particolari condizioni di cultura e costituisce una sorta di implicito riconoscimento al testo stesso. Ma nel nostro specifico caso bisogna tener presente, da un punto di vista temporale, la relativa prossimità della data di attestazione al periodo angioino e, da un punto di vista geografico, la lontananza del luogo di registrazione rispetto a quello d'origine. Si può insomma ragionevolmente supporre che sia trascorso un certo lasso di tempo tra il momento della nascita dei componimenti di Am e GV (probabilmente tra la fine del Trecento e gli inizi del Quattrocento in Italia meridionale) e la data in cui furono messi per iscritto: sulla base delle considerazioni precedenti, essi possono dunque rientrare nel nostro elenco.

Il codice milanese presenta, rispetto al suo gemello fiorentino, una più abbondante esemplificazione in quanto tramanda tutti i componimenti conservati anche in GV, con l'aggiunta di qualche altro di cui

⁷⁶ Allusioni a personaggi della materia di Bretagna è possibile riscontrare sovente nei poeti siciliani, che se ne erano impossessati attraverso la lettura della lirica provenzale; cfr. Folena, *Cultura e poesia...* cit., pp. 292-3.

⁷⁹ Cfr. Casetti-Imbriani, *Canti*, I, p. 55.

⁷⁸ Levi, *Francesco di Vannozzo...* cit., p. 325.

rappresenta invece l'unico testimone. Per comodità seguò nell'esposizione l'ordine con cui le composizioni sono conservate in Am.

Aprè la serie la « ciciliana » « Quando sono in questa cittade », che anche GV offre in una redazione praticamente identica a quella di Am, salvo che per certe differenze negli ultimi due versi. L'originaria meridionalità della composizione, immediatamente desumibile dalla intitolazione e da alcune specifiche forme linguistiche, è ribadita dalla citazione di *Napoli* 9 (anche se il riferimento geografico contrasta, come già ricordato ⁷⁹, con l'intitolazione data al componimento). Sulla stessa aria della « ciciliana » — secondo un uso già rilevato e che avremo modo di richiamare anche in seguito — si intonavano due laudi religiose composte rispettivamente da Lucrezia Tornabuoni Medici ⁸⁰ e, secondo la testimonianza autografa, da Filippo Scarlatti, trascrittore di GV ⁸¹.

Senz'altro più interessante per l'inusitato raggio di diffusione e le molteplici attestazioni anche in altri manoscritti è la « napoletana » « Oramai che fora suno », che svolge il tema della « mal monacata » ⁸² fuggita di convento. Per la datazione di essa, un sicuro *terminus ante quem* è costituito dal 29 giugno del 1465, giorno in cui, a Siena, in onore di Alfonso di Calabria, si celebrava un ballo pubblico al suono della nostra canzone ⁸³; né più precise indicazioni riguardo all'età della « napoletana » ci vengono dai vari manoscritti che ne tramandano il testo, tutti compilata almeno nella seconda metà del secolo XV.

⁷⁹ Cfr. *supra*, p. 61, n. 45.

⁸⁰ D'Ancona, *Poesia popolare*, p. 491. La lauda di Lucrezia riprodotta, con un *incipit* leggermente modificato, anche in Volpi, *Poesie popolari*) inizia:

Venite pastori
A vedere Jesù ch'è nato.

⁸¹ Ecco l'*incipit* della laude dello Scarlatti, conservata a cc. 382v. - 383 r. di GV:

Quanto sono in verde etate
Tanto ò parte in paradiso.

Filippo data il suo *exploit* poetico al 28 febbraio 1470.

⁸² Molti raffronti antichi e moderni su questo tema offre il D'Ancona, *Poesia popolare*, p. 147 n. 1.

⁸³ Per questa datazione cfr. D'Ancona, *Poesia popolare*, p. 147 n. 1. Databile tra il 1350 e il 1370 (e più vicino alla prima che alla seconda di queste due date) è il madrigale, tematicamente affine alla « napoletana », di Alessio Donati « La dura corda e 'l vel bruno e la tonica », pubbl. dal Sapegno, *Poeti*, p. 482 e dallo Spongano, *Nozioni*, p. 266: ma rilevate le differenze di ordine metrico, contenutistico, di sviluppo dei temi trattati e di ampiezza esistenti tra le due composizioni, non è assolutamente possibile stabilire alcuna identità tra di esse, per cui conviene piuttosto pensare ad un processo poligenetico favorito dalla diffusione del tema; di

Della « napoletana » (che fu anche oggetto di numerosi rifacimenti, elaborati da vari autori sacri a scopo edificante⁸⁴) elenco qui di seguito, insieme per la prima volta, tutte le redazioni finora note, già edite (le prime quattro) e ancora parzialmente inedite (la quinta).

Premesso subito che, trattandosi di componimenti popolari, ogni pretesa di ricostituzione critica del testo originario⁸⁵ è senz'altro da scartare, si precisa che le considerazioni seguenti mirano piuttosto a mettere in risalto la grande capacità d'irradiazione della « napoletana » e ad evidenziare la vernice linguistica che, di volta in volta, si è sovrapposta al fondo originario. « Oramai che fora suno » dunque è conservata: 1) da Am e GV; 2) da E; 3) da P; 4) da B; 5) da M⁸⁶.

Nella veste linguistica di questi testi la meridionalità originaria ancora traluce, più o meno diffusamente. Essa è ben evidente, specie per la precisa caratterizzazione di certe forme, nella redazione 1 (*chiù, chiuno*, passim; *sciuta* 9 — in GV; *uscita* in Am —; *suno* 53, ma *sono* 1 e 20 — in GV; Am sempre *sono* —; alcuni singolari femm. e un infinito in *-i*: *veritati* 14 — in Am; *veritate* in GV —; *libertati* 16; *caritati* 22; *piatati* 25; *maritari* 33; un caso di *-u* e un art. femm. aferetico se si legge *comu 'na* 6 — ma preferisco la lettura *com'una* —; un passaggio ND > nn: *quanno* 21; infine, per la morfologia, il dimostrativo *sto* 38

parere contrario si dichiara Aramon i Serra, *Dues cançons*, p. 170, che anzi ritiene il madrigale del Donati composto ad imitazione della « napoletana » e data perciò quest'ultima nel pieno Trecento.

⁸⁴ Il fatto di approfittare di melodie di canzoni profane, o in qualche caso addirittura oscene, per laudi o altre composizioni religiose era assai frequente nel sec. XV: cfr. V. Rossi, *Il Quattrocento*, nella *Storia letteraria d'Italia* di Vallardi, Milano, 1964, ott. rist., p. 196. Su Feo Belcari, il Savonarola, suor Diana degli Imbarcati, ser Michele Celli o altri ancora come possibili autori di laudi che imitavano « Oramai che fora suno », cfr. Aramon i Serra, *Dues cançons*, p. 169 e n. 45, e Pasquini, *Il codice*, p. 532.

⁸⁵ Sulle modalità di creazione e diffusione della poesia popolare si leggano le pagine illuminanti di P. Bogatyřev - R. Jakobson, *Il folclore come forma di creazione autonoma*, in « Strumenti critici », I, 1967, pp. 223-38.

⁸⁶ Inesatta si rivela l'indicazione che, a proposito di ulteriori versioni della « napoletana », fornisce Aramon i Serra, *Dues cançons...* cit., p. 168 n. 45 (il Magliabechiano VII, cl. 30 non tramanda il nostro testo. In esso però si conserva « Ora gridar omè posso ben io », che nella « Tavola dei principj di canzoni... » riportata dal D'Ancona, *Poesia popolare...* cit., pp. 475-95, a p. 488 nell'ordine alfabetico e quindi tipografico precede « Oramai che fora suno »; la contiguità tra i due *incipit* può aver provocato una falsa lettura da parte dell'Aramon i Serra). Nel cod. Palat. 172 si conserva solo l'*incipit* della « napoletana », cfr. D'Ancona, *Poesia popolare*, p. 488.

— ma si potrebbe leggere, in luogo di *de sto*, anche *d'esto* —); è decisamente sbiadita nelle recensioni 2 (che però consta di soli 12 versi e e pertanto non consente una sufficiente campionatura) e 5 (dove noteremo residui quali *esciuta* 9; *esciute* 37; *rascione* 21; *prescione* 23; *quilli* 25; *simo* 'siamo' 37; *venta* 'vinta' 47; qualche mancata dittingazione di ð[, cui si accompagnano esempi come *buona* 39; *pruova* 47); è sopraffatta da una colata dialettale veneta nella redazione 3 (come dimostrano la frequente riduzione in affricata dentale delle palatali toscane: *pezor* 15; *dèmozi* 31; *zoya* 40; *zurato* 41; *zoveneta* 61; *sozeta* 63; e altri più generici settentrionalismi quali la sonorizzazione di *pietado* 25 e *podesse* 70 e per la morfologia *fazando* 37. Isolatissime le restanti tracce meridionali: *suti* 30 e la mancanza di rima tra *podesse* 70, *messe* 72 e *scrisse* 73). Dalle differenti coloriture linguistiche che la « napoletana » ha assunto nelle varie redazioni è possibile controllarne anche la migrazione dall'Italia meridionale verso il Nord.

Un discorso a parte bisogna dedicare alla redazione 4. Vergato da una mano catalana per un pubblico catalano, questo testo rappresenta il risultato della mediazione operata a livello grafematico dal trascrittore per superare le difficoltà derivanti dal contatto tra due diverse tradizioni grafiche⁸⁷, la propria e quella originaria della « napoletana ». Anche in questa redazione è possibile recuperare dei meridionalismi coesistenti con forme d'origine catalana. È comunque privo di senso ogni confronto quantitativo tra le tracce meridionali superstiti in questa redazione e quelle affioranti nelle altre versioni. È evidente, infatti, che il testo non è passato in Catalogna in forza di successive irradiazioni per via di terra, ma vi è stato direttamente portato dal compilatore del codice che soggiornò come notaio a Napoli nel 1453 (il che, tra l'altro, costituisce un più antico *terminus ante quem* per la « napoletana »).

Da un punto di vista contenutistico, si può osservare che, coerentemente alle modalità di sviluppo e diffusione della poesia popolare, vi sono tra le varie recensioni notevoli differenze, di cui rende ragione la semplice successione strofica:

⁸⁷ Accanto a casi in cui la derivazione catalana è probabile ma non sicura, come ad es. la ambivalente resa con cui il digramma *ll* rappresenta sia la liquida palatale [ʎ] (il fenomeno anche se attestato in catalano è noto pure in antichi testi meridionali italiani) che la doppia [ll], rileviamo altri che non consentono incertezze: *tx* per la prepal. sorda affr. [ɛ̃]; *qu* per la occl. vel. sorda [k] ecc. Uno spoglio integrale della lingua di questo testo (e dell'altro che pubblica nello stesso art.) conduce Aramon i Serra, *Dues cançons*, pp. 172-6.

1	2	3	4	5
I	I	I	I	I
II	II	II	II	II
III		III	VI	XII
IV		IV	III	III
V		VI	IV	V
VI		VII	V	VI
VII		V	VII	XIII
		VIII	X	IV
		IX	XI	XIV
		X		XV
				XVI
				XVII
				XVIII
				I

In particolare osserveremo che le prime sette stanze della redazione 1 ricorrono, sia pure con ordine parzialmente mutato, anche in 3 e 4, che però presentano pure aggiunte di varia portata; un discorso autonomo merita la redazione 5, per l'ampiezza delle innovazioni presentate. Nella versione 3, infine, è chiaramente percettibile la seguente evoluzione tematica: il desiderio di darsi bel tempo e godere viene nelle ultime due strofe dichiarato non alle consorelle parimenti sfortunate, ma alla madre, secondo i canoni di un altro tipico motivo popolare, quello della figlia che, esplicitamente e spesso impudicamente vogliosa di marito⁸⁸, ne rivolge pressante richiesta alla genitrice.

Della « calavrese » « Fatti ynderiera non t'achostare in za » era nota finora soprattutto la redazione conservata dai due « codici gemelli », cui va aggiunta un'altra (purtroppo mutila ed assai breve) che ci viene offerta da E.

Se nell'intitolazione è un *unicum*, tale non è certamente nell'argomento: il contrasto tra la « malmaritata » e lo sposo è uno dei sette temi lirici popolari (accolti dalla poesia giullaresca e letteraria) che il

⁸⁸ Sull'argomento cfr. G. B. Bronzini, « *Filia visne nubere?* » *Un tema di poesia popolare*, Roma, 1967; v. anche V. Santoli, *I canti popolari italiani - Ricerche e Questioni*, Firenze, 1968, nuova edizione accresciuta, p. 82, n. 3. P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, 1972 (ora anche in traduzione italiana col titolo *Semiologia e poetica medievale*, Milano, 1973), pp. 300-1, giudica che le « chansons de nonnette » (in cui la donna chiusa in convento è infelice della sua sorte e invoca un amico) costituiscano tematicamente « une parodie ironique de la chanson de malmariée ».

Cesareo⁸⁹ individuava nella nostra produzione dei primi secoli. Stante l'estrema esiguità della recensione di E (che consta di soli 8 versi, ed è limitata alle battute iniziali della donna) non è possibile un valido raffronto, sia d'ordine tematico che linguistico, tra le due versioni in nostro possesso. Solo osserveremo brevemente in E la presenza di alcuni scempiamenti (*fate* 1, 2; *acostar* 6; *maledeta* 7), di un tratto consonantico (*lassame* 5) e di un caso di apocope (*marita'* 7) che sembrano tradire una provenienza settentrionale del copista; mentre, dal punto di vista della disposizione strofica, pare esser saltata la stanza seconda (quella di esordio dell'amante) in cui l'uomo dichiara la propria volontà di servire la donna ed accostarsi ad essa.

Se ai tre componimenti di Am di cui abbiamo finora discorso il copista conservò anche il titolo a suggello della meridionalità originaria, altrettanto esplicita dichiarazione manca per i tre testi seguenti, che pure indubbiamente rivelano identica provenienza.

Il primo di essi, « Quando di Puglia e' mossimi », è senz'altro il più interessante per i seducenti raffronti, tematici e di registro, che è possibile istituire con altri canti popolari e per la struttura metrica. Riesumatore di esso (stante il silenzio in cui era caduto dopo l'edizione ottocentesca di Novati e Pellegrini⁹⁰) fu il Bronzini⁹¹, al quale si deve la individuazione dell'affinità tematica che lo lega ad altre composizioni, sia cantate (« Fenesta ca lucive ») sia svolte in forma narrativa (la « Dama morta » toscana o la canzone epico-lirica, oriunda normanna, dell'« Amata morta »); allo stesso studioso risale anche la specificazione delle precise concordanze intercorrenti tra « Quando di Puglia e' mossimi » e una romanza spagnola, diffusa in Andalusia, Marocco e Messico, il cui testo più antico rimonta alla fine del sec. XV.

La citazione della Puglia⁹² al v. 1, apre la via ad alcune conside-

⁸⁹ Cesareo, *Le origini...* cit., p. 33. I temi sono i seguenti: il contrasto amoroso, la donna innamorata, il commiato, la donna abbandonata, la fanciulla che vuol marito, la malmaritata e (forse) anche l'alba.

⁹⁰ V. l'Edizione del testo, p. 102.

⁹¹ Bronzini, *Canzone*, vol. I, pp. 65-71, poi rifiuto, con poche modifiche, in lavori posteriori come *Poesia popolare*, pp. 376-80, e *Letteratura dialettale e letteratura popolare*, negli *Atti del I Convegno Nazionale su Lingua e Letteratura dialettali* svoltosi a Lanciano, 25-26 ottobre 1969, in « Dimensioni », XIV, 5-6, dicembre 1970, pp. 27-38, a pp. 34-5. Preciso subito che, senza citare di volta in volta, le notizie offerte a proposito di « Quando di Puglia e' mossimi » derivano dai lavori del Bronzini.

⁹² Il ricordo della Puglia ricorre anche nel componimento n. XIX di quelli pubblicati dal Casini, *Studi*, pp. 153 e 159-60, il cui *incipit* è « Valetto per cortesia ».

razioni sulla possibilità che proprio questa regione — e non l'*Apulia* come Regno di Napoli — sia stata la prima patria del componimento; l'illazione risulta confermata se si bada all'invocazione a Santo Nicola espressa dalla morta, fatto che ci riconduce all'area dove il culto di questo santo è particolarmente sentito, ossia, in ultima analisi, nei pressi di Bari (ma è pur vero che poi si parla di Genova).

Per quanto riguarda il metro, è già stato rilevato come la perfetta alternanza di settenari sdruciolli e piani (non contraddetta dal distico finale sdruciollo-tronco, che ha tradizionalmente funzione di chiusa) induca a ritenere che essi siano in realtà gli emistichi costitutivi di un alessandrino; vi sarebbe pertanto una precisa affinità di struttura metrica tra la nostra composizione e quella di Cielo d'Alcamo (ma anche di tutta una tradizione di canti narrativi, didascalici e funebri meridionali⁹³).

Meno convincenti mi paiono le conclusioni del Bronzini a proposito di un'eventuale datazione del testo: sulla base di alcune considerazioni attinenti lo stile — giudicato « semplice e privo di complessità » — si ritiene la canzone « molto più antica dell'età del codice, direi senz'altro nata nello stesso clima della scuola poetica siciliana ».

Immediatamente seguente nel codice è « Chella passa e va in Sicilia » che contiene riferimenti continui (oltre che al v. 1, anche ai vv. 9, 10, 29) a località dell'Italia meridionale e, per lo stato in cui è giunto, si rivela riluttante ad una sistemazione in strofe regolari.

Gli episodi centrali narrati nel componimento ambrosiano (il riferimento al comportamento della tortora che ha perso il suo compagno e la gravidanza della protagonista) ritornano anche in « Ziristù mai in Calavria », tramandato da T.

Tra i due testi esistono però forti differenze, che sono anche visivamente percettibili: oltre al numero dei versi (30 nel primo caso e 19 nel secondo) è da rilevare come, tematicamente, Am si soffermi soprattutto sulla sorte che attende il nascituro a seconda che sia di sesso maschile o femminile (riservando ovviamente felici accoglienze al maschio e condannando addirittura a morte la femmina) mentre T indulgia piuttosto su particolari descrittivi (si veda l'accurata elencazione dei pregi della nave). Un'altra divergenza è costituita dal nome del personaggio

Da un punto di vista linguistico, la veste veneta del testo lascia qua e là trasparire forme meridionali, come *contrata* 15 (in rima con *andata* 13) o l'assonanza *dano* 10, *guadagno* 11, dietro cui c'è una probabile vera rima primitiva. Al v. 18 sono ricordate *Palermo con Messina* (come in « Lèvati dalla mia porta »).

⁹³ Cfr. anche le conclusioni cui perviene, studiando il metro del *Contrasto* di Cielo, il Casini, *Studi*, pp. 115-6.

che dovrà battezzare il nascituro: *la regina di Napoli* secondo Am, *el duso de Zenoa* per T.

Proprio la citazione della *regina di Napoli* può forse consentire una datazione, sia pure di larga massima, per il componimento ambrosiano. Se si accetta l'ipotesi che con *regina di Napoli* si sia voluto indicare un'effettiva regnante e non riduttivamente la moglie del re (tra l'altro non si spiegherebbe, in questo caso, l'offesa volontariamente arrecata al re non invitandolo ad essere, in prima persona, padrino) ci si dovrà collocare nel periodo del regno di Giovanna II (1371-1435).

Ma occorre tornare un momento sul passo dei nostri due testi in cui si allude al comportamento della tortora che ha perso il compagno (Am, vv. 3-8; T, vv. 3-7): questa volta per notare la singolare somiglianza con il noto strambotto di origine siciliana, ma diffusissimo anche nell'Italia centrale e settentrionale, che canta lo stesso argomento⁹⁴. A livello popolare questo tema molto fortunato da un lato ha avuto vita e diffusione autonome sotto forma di strambotto, dall'altro è stato inserito e rifuso in canti diversi⁹⁵, più ampi, nei quali si è smarrita l'entità originaria; contemporaneamente bisogna rilevare che il motivo della « tortora vedovata » è variamente attestato anche nella produzione culta⁹⁶.

Solo poche considerazioni sono da dedicare ai casi di « Riccio, Riccio lo sfortunato » caduto prigioniero dei corsari barbareschi. Il testo appare corrotto, in forma tale che risulta impossibile la costituzione di uno schema metrico preciso. La provenienza meridionale di esso è confermata, oltre che dall'accento a Palermo al v. 29, dalla rima tra *iscomnisse* 6 e *mese* 8 e tra *inviti* 18 e *sete* 19.

⁹⁴ D'Ancona, *Poesia popolare*, pp. 225-8 e note, produce le versioni da lui conosciute, con vasti riferimenti bibliografici. Tre lezioni del nostro strambotto pubblica anche A. Pagliaro, *Il contrasto di Cielo d'Alcamo e la poesia popolare*, nel « BCSFLS », I, 1953, pp. 19-44, a pp. 43-4.

⁹⁵ Oltre al caso in esame segnalo i vv. 243-5 della composizione pubblicata da E. Percopo, *La morte di don Enrico di Aragona - Lamento in dialetto calabrese (1478)*, in « ASPN », XIII, 1888, pp. 130-60, a p. 158.

⁹⁶ Per questi raffronti, che riguardano scritture in prosa latine e volgari a partire dal XIII secolo e, tra i poeti, Olimpo da Sassoferrato, Panfilo Sasso e il Bembo, cfr. D'Ancona, *Poesia popolare*, p. 226 e pp. 227-8, nota. Aggiungo, fuori dalla tradizione italiana, quest'altro riferimento all'immagine della tortorella: « puis qu'ele (la tortre) pert son premier par . . . ne s'ajostera puis ob autre », Sermon. Poit. 95 (cfr. Tobler-Lommatzsch, *AFW*, VII, 704). Per un'eco infine dello stesso motivo nell'*Acerba* di Cecco d'Ascoli (e per la fonte cui Cecco attinge), cfr. P. Zambon, *Gli animali simbolici nell'« Acerba »*, in « MR », I, 1974, pp. 74-5.

2.6. « *Aio visto el mappamondo* ». Al di fuori del periodo che stiamo esaminando, anche se per ristretto margine, è la « siciliana » « *Aio visto el mappamondo* » elaborata sotto il regno di Alfonso I; nonostante ciò, di essa do qui un cenno, sia pur molto brevemente e senza pubblicarne il testo, sia per completare la rassegna delle « siciliane » esistenti sia perché la sua elaborazione si può collocare immediatamente a ridosso dell'età angioina.

« *Aio visto el mappamondo* » ci è giunta in tre varianti, notevolmente diversificate nel numero e nell'ordine delle stanze oltre che, naturalmente, nella lingua), che ci vengono tramandate dal cod. ital. 230 della Bibl. di Monaco⁹⁷, dal già ricordato B⁹⁸ e, aggiungo, dal ms. Vat. Urbinate 643⁹⁹. Della canzonetta esistono anche due rifacimenti religiosi, il primo attribuito a Feo Belcari, il secondo di anonimo¹⁰⁰.

La datazione¹⁰¹ della « siciliana » si evince dal riferimento a *re Alfonso*, vale a dire Alfonso I il Magnanimo, elevato al trono nel 1442 e morto nel 1458: la composizione si colloca dunque entro queste ultime due date.

2.7. « *Beata virgo aiutami* ». Resta infine da segnalare il caso del verso « *Beata virgo aiutami che non perisca a torto* », estratto da una « *canzon sicilian[a]* » e tramandatoci dal cinquecentista Angelo Colocci. Il Colocci, nei suoi zibaldoni manoscritti, lo cita in due occasioni, una volta trattando della versificazione volgare (cod. Vat. Lat. 4817, f. 42 v.) e un'altra, in una forma leggermente modificata (« *Virgo beata aiutami ch'io non perisca a torto* »), occupandosi di Cielo d'Alcamo (stesso manoscritto, f. 171 r.) e anzi antepoendolo alla trascrizione della prima strofe

⁹⁷ Cfr. l'ediz. di F. Novati, *Sopra un'antica storia lombarda di S. Antonio da Vienna*, nella *Raccolta di studi critici dedicati ad Alessandro d'Ancona*, Firenze, 1901, p. 753 n. 2.

⁹⁸ Cfr. Aramon i Serra, *Dues cançons*, pp. 186-8.

⁹⁹ Da questo ms. la pubblicò I. Carini, *Lodi alla Sicilia di un Siciliano del sec. XV*, in « ASS », XXIII, 1898, pp. 172-3. La notizia di questa versione, finora ignota agli studiosi di « siciliane », è fornita dalla *Recensione* che E. Li Gotti dedica al lavoro di Aramon i Serra, *Dues cançons*, negli « *Annali del Museo Pitrè* », II-IV, 1951-53, pp. 121-2, a p. 121.

¹⁰⁰ Per l'indicazione dei codici che contengono i rifacimenti religiosi cfr. D'Ancona, *Poesia popolare*, pp. 475-6. La tramutazione attribuita al Belcari inizia « *Aggio visto il cieco mondo* », quella anonima « *Chi cercasse lo appamondo* » (pubbl. per intero dal Novati, *Sopra un'antica storia*, cit.).

¹⁰¹ Quanto dico in proposito riassume i risultati cui è giunto Aramon i Serra, *Dues cançons*, pp. 171-2.

del *Contrasto*, che segue nella pagina successiva (f. 171 v.). Proprio la contiguità con il componimento di Cielo ha indotto qualche critico¹⁰² a ritenere il verso « Beata virgo aiutami... » una pia invocazione preposta al *Contrasto* (e probabilmente desunta dal codice al quale attingeva il Colocci), mentre secondo altri¹⁰³ si tratterebbe di cosa assolutamente diversa rispetto al componimento di Cielo e riferita dal Colocci solo per un'analogia suggeritagli dalla memoria¹⁰⁴.

Che nell'opinione del Colocci il verso « Beata virgo aiutami... » fosse estraneo rispetto al *Contrasto* è evidente (a c. 42 v. il Colocci giudica la « canzon sicilian[a] » *nata dalli hynni triumfali et hymni christiani*, definizione che mal si attaglia a « Rosa fresca aulentissima »); altre considerazioni però interessano in questa sede: non solo il Colocci attesta l'appartenenza di « Beata virgo aiutami... » esplicitamente ad una « canzon sicilian[a] », ma il metro di questo verso (che è un alessandrino) lo mette in specifica relazione con altri componimenti meridionali da noi citati (« Lèvati dalla mia porta », « Quando di Puglia e' mos-simi »). Anche se non è possibile azzardare alcuna ipotesi per una migliore datazione di « Beata virgo aiutami... » (dobbiamo accontentarci di un *ante quem* da porre ai primi del '500), possiamo però senz'altro ascrivere questo frammento al filone di poesia volgare, che sempre più ormai emerge in una precisa cornice storica, delle « napoletane », « ciciliane » e « calavresi » (il cui elenco, a parte l'eventuale aggiunta di qualche altro esempio¹⁰⁵ di importanza minore, può dirsi ormai completato).

¹⁰² F. M. Mirabella, *Sul verso che precede la prima strofa del Contrasto di Cielo d'Alcamo ne' notamenti di A. Colocci*, in « Il Propugnatore », XIX, I, 1886, pp. 122-32.

¹⁰³ E. Monaci, *Il poemetto di Cielo dal Camo con due documenti ad esso relativi*, tra le *Notizie dei facsimili* poste alla fine dell'« API », I, 1882-97, p. VIII (poi in « Bullettino dell'API », I, 1908-12, pp. 275-7).

¹⁰⁴ Per le notizie finora fornite su « Beata virgo aiutami... » e per i riferimenti bibliografici contenuti nelle due note precedenti, cfr. R. Avesani, *Appunti del Colocci sulla poesia mediolatina*, negli *Atti del Convegno di Studi su Angelo Colocci* (Jesi, 13-14 settembre 1969), Città di Castello, 1972, pp. 109-32, a pp. 122-4.

¹⁰⁵ Originariamente meridionale, ma trascritto da un copista veneto, è il già ricordato (cfr. p. 76, n. 92) « Valetto per cortesia ». Analogamente una patina veneta ricopre lo strambotto siciliano « Stanotte m'insunai che te dicea », tramandato dal ms. Magliabechiano VII, 1030, degli inizi del XVI sec., donde fu tratto da V. Rossi, *Una ballata ed uno strambotto del Quattrocento*, in « ASTP », XIV, 1895, pp. 67-75. Pur se il cod. è di età tarda il componimento è senz'altro precedente, in quanto esistono delle composizioni derivate dallo strambotto, attestate in mss. anteriori alla metà del sec. XV. Un discorso a parte meritano i versi e frammenti in volgare conservati nel cod. V. C. 20 della Nazionale di Napoli degli

2.8. *Caratteristiche della produzione popolare.* Sulla base del materiale fin qui raccolto, possiamo ora tentare di definire meglio le caratteristiche delle composizioni popolari elaborate nell'Italia meridionale in età angioina.

L'abbondante produzione del periodo si distingue per spiccati caratteri di autonomia, originalità di stile e varietà di risorse metriche. In proposito è stato già rilevato¹⁰⁶ come « napolitane », « ciciliane » e « calavresi » non siano forme poetiche soggiacenti e ricettive rispetto alle innovazioni provenienti dal consueto focolaio d'irradiazione toscano, ma costituiscano invece l'elemento indigeno vittorioso nella competizione tra i diversi nuclei propulsori di poesie popolari (infatti ci sono attestate in codici trascritti da toscani o da settentrionali; in qualche caso riuscirono a guadagnarsi un raggio di diffusione addirittura extra-nazionale, come « Oramai che fora suno » o, per altri versi, la « Canzone del basilico ». E queste poesie dovevano andare di moda anche lontano dalle regioni meridionali se il veneto, poi trasferitosi a Milano, Francesco di Vannozzo compose nel secondo Trecento « leggiadrissime ciciliane »¹⁰⁷).

Potente impulso alla loro espansione fu del resto conferito proprio dalla fattura non ingenua e già ben collaudata che poterono vantare, e che si mostra chiaramente, sia che si badi ai temi da esse trattati (sperimentati nella produzione francese, cronologicamente precedente¹⁰⁸), sia che si guardi all'adozione ripetuta dell'ottava rima (metro certo non radicalmente popolare, almeno all'inizio, e forse addirittura culto e di

inizi del sec. XV (cfr. la descrizione procurata da A. Miola, *Le scritture in volgare dei primi tre secoli della lingua ricercate nei codici della Biblioteca Nazionale di Napoli*, Bologna, 1878, pp. 22-6). Vari componimenti in esso contenuti furono pubblicati da E. Percopo, *Ballate popolari del secolo XV pubblicate per la prima volta in occasione delle nozze Cocchia-Del Franco*, Napoli, 1884; da E. Monaci, *Sulla strofe del Contrasto di Ciullo d'Alcamo*, in « RFR », II, 1875, pp. 113-6; a p. 115; dal Miola, *Le scritture in volgare...* cit., p. 24; dal Casini, *Studi*, pp. 24-6; infine dal Bronzini, *Poesia popolare*, pp. 395-7 (che promette una futura edizione di tutti i componimenti). L'esame linguistico di queste rime e delle altre conservate nel ms. V. C. 20 non offre però nessun elemento idoneo a contrassegnarne sicuramente l'origine meridionale.

¹⁰⁶ Cfr. C. Dionisotti, *Appunti su antichi testi*, in « IMU », VII, 1964, pp. 77-131, specie a p. 105.

¹⁰⁷ Cfr. Levi, *Francesco di Vannozzo...* cit., pp. 320-3, e Tiby, *Il problema della « siciliana »...* cit., p. 247.

¹⁰⁸ Naturalmente non si ipotizza una non documentabile derivazione genetica delle liriche italiane da quelle francesi, ma si constata l'effettiva comunanza di temi svolti, forse anche semplicemente per processo poligenetico. V. anche il Cesareo, *Le origini...* cit., p. 410 e sgg.

origine francese¹⁰⁹), sia infine che si considerino gli agganci istituibili tra il *Contrasto* di Cielo d'Alcamo e la « siciliana » « Lèvati dalla mia porta ».

Queste considerazioni risultano confermate da un esame della lingua delle poesie popolari meridionali: accanto agli ovvi meridionalismi fonetici, morfo-sintattici, lessicali (pur temperati dalla mediazione dei trascrittori) si notano non infrequenti cultismi derivati in specie dalla tradizione lirica siciliana. Vocaboli come *raddolbato* (« Bella ch'ài lo viso chiaro » 28 e 29), *disranca* (« Par che la vita mia » 13), *valletto*, *dannaggio* (« Valletto se m'amate » 1, 7), *mesaggi* 'messaggeri' (« Non mi mandar » 1, 2, 3, 4), *la fiore* (« Brunetta ch'ài le ruose » 5), *insegnata* (« Più che llo mele » 2) ecc. non consentono di nutrire più dubbi sulla reale portata degli interventi dotti che hanno presieduto alla nascita di tali componimenti.

È insomma equivoco continuare a discorrere di « poesie popolari » senza determinare la natura e i limiti di questa popolarità, che riguarda la nascita anonima e il modo di diffusione, ma certamente non il livello di perizia compositiva, mentre l'area sociale entro cui hanno circolato andrà probabilmente ricercata tra i ceti piccolo-mercantili con velleità culturali: « napolitane », « siciliane » e « calavresi » rappresentano tipi di poesia sostanzialmente nuovi (anche se ricalcanti per lo più temi preesistenti), elaborati con destrezza e con l'apporto di tecniche e strumenti di provenienza culta, e costituiscono il patrimonio lirico più rilevante che le regioni meridionali abbiano saputo elaborare in quei due secoli.

3. *Confronto tra le due tradizioni liriche.* Il dualismo del discorso che abbiamo fin qui costruito (da una parte una poesia aulica e dall'altra una poesia « popolare » fiorenti nello stesso ambiente storico, geografico e culturale) rivela la sua portata dialettica nel momento in cui ci si chiede se ed entro quali limiti le forme auliche abbiano mantenuto il contatto con quelle popolari.

Sulla base di quanto è stato precedentemente affermato, si può concludere che la mancanza di contatti e scambi tra i due settori caratterizza il periodo in esame. Chiarissima è infatti la posizione del gruppo degli « aulici » del secondo Trecento, il Maramauro, l'Altavilla, Paolo dell'Aquila, l'Anonimo e Lan-

¹⁰⁹ L'ottava fu condotta dagli Angioini nel regno di Napoli e successivamente si popolarizzò, ma conservando ben evidenti le tracce della letterarietà originaria, nelle « napolitane » ecc...; cfr. A. Roncaglia, *Per la storia dell'ottava rima*, in « CN », XXV, 1965, pp. 5-14, a p. 11. In seguito, qualche dubbio insinua A. Balduino, *Cantari del Trecento*, Milano, 1970, pp. 19-21.

dolfo di Lamberto (non propriamente coetanei né della medesima estrazione sociale, ma accomunati dalla frequentazione della stessa corte nello spazio di 40 o 50 anni), i quali si rivelano conquistati dal prestigio del canone letterario fiorentino e vi aderiscono incondizionatamente. Le forme metriche usate (solo aristocraticissimi sonetti e canzoni), il saccheggio continuo (in qualche caso a discapito financo della chiarezza espressiva) dei temi e del lessico adoperati dai grandi trecentisti, la revisione linguistica cui questi poeti erano soliti sottoporre la propria produzione, sono tutti indizi di una totale incapacità di ricercare autonomamente vie poetiche originali e altrettante spie di una imperizia creativa destinata a risolversi unicamente con la completa sottomissione ai modelli toscani. Tale opzione inoltre contrasta fortemente con il pullulare di esperienze poetiche (difformi, contrastanti e in più di un caso renitenti al richiamo imposto dai celebrati modelli fiorentini) tipico della maggior parte della produzione minore del tardo Trecento nell'Italia centro-settentrionale, varietà di esperienze che appare in sintonia con la crisi della società comunale e con la ricerca di un nuovo assetto di rapporti sociali che si realizzerà nelle signorie e nei principati ¹¹⁰.

All'altro polo, la poesia « popolare » dell'età angioina si rivela dotata di notevole originalità, robustezza tecnica e vitalità e capace di larga irradiazione (e per tutti questi motivi intrinsecamente destinata all'« ascesa ») ma le sue suggestioni vengono sistematicamente ignorate dai poeti aulici locali.

Si ricava insomma la sensazione di uno iato incolmabile tra le elaborazioni poetiche di chiuse élites intellettuali aggregate intorno alla corte e taluni prodotti (come le « napolitane » ecc.) radicati nello spessore di una tradizione più popolare.

Per rendere ragione di questa particolare linea di svolgimento della cultura meridionale bisogna rivolgere lo sguardo, come fin troppo ovvio, alla particolare struttura della società del Regno, per rilevare l'assenza di una forte classe media che fungesse da tramite e la netta divaricazione tra la ristretta fazione altolocata (composta dall'aristocrazia francese e dall'alta nobiltà indigena) e la classe popolare isolata da insormontabili diaframmi ¹¹¹. I risvolti culturali sono costituiti dalla reciproca

¹¹⁰ Sulla produzione minore del Trecento si leggano l'*Introduzione* della ediz. dei *Poeti del Sapegno*; Id., *Storia letteraria del Trecento*, Milano-Napoli, 1963; G. Petrocchi, *Cultura e poesia del Trecento*, nella cit. *Storia della letteratura italiana* di Garzanti, vol. II, Milano, 1965.

¹¹¹ Per queste notizie, oltre al fugace cenno già contenuto nella *Premessa ai Testi non toscani del Trecento* di Migliorini-Folena, cit., p. VII, cfr. vari passi in Sabatini, *Cultura* (con i relativi rinvii bibliografici). Utili osservazioni, anche se non

non-interferenza tra la poesia d'arte, elaborata dai rimatori della corte angioina ad esclusivo consumo dei ceti aristocratici, e la produzione popolare destinata a tutt'altro utente e presto trasmigrata in Toscana e nell'Italia settentrionale.

Nella seconda metà del XV secolo, con l'avvento di nuove condizioni ambientali e storico-culturali, i poeti dell'età aragonese — analogamente alle contemporanee esperienze degli esponenti del cenacolo mediceo, del Giustinian, del Boiardo¹¹² — perseguono programmaticamente la commistione di forme, contenuti, modi espressivi letterari e popolari, cui fa riscontro, dal punto di vista linguistico, la ricerca di « un ideale cosciente di *koiné* »¹¹³.

Siamo, come si vede, ben lontani dalle sterili prove dei lirici angioini i cui esercizi furono presto completamente dimenticati.

4. Edizione dei testi aulici.

4.1. *Nota editoriale.* I testi pubblicati, collazionati direttamente sull'originale, rispecchiano fedelmente anche la grafia del manoscritto, se si escludono i consueti interventi quali separazione di parole, uso di maiuscole e minuscole, apposizione dei segni di interpunzione, distinzione di *u* e *v* ed altri ritocchi minimi sicuramente privi di rilevanza fonologica: unificazione di *j* ad *i* (ma conservazione di *y* in ogni posizione), adozione dell'uso moderno per le velari (eliminando *h* davanti ad *a*, *o*, *u*; aggiungendola in *fatighe* Maramauro I, 10, in *lusenghe* Maramauro III, 14 e in *ringhiera* Anonimo corrispondente di Paolo dell'Aquila 9) e per le nasali e liquide palatali (uniformando a *gn* e *gli*); apposizione dell'accento (ove manchi la *h*) alle voci del verbo *avere*.

riguardano specificamente il periodo angioino, sono contenute in M. Sansone, *Cultura napoletana e letteratura nazionale*, relazione tenuta al Convegno su *Culture regionali e letteratura nazionale*, cit., (e anche nell'intervento di E. Malato sulla stessa relazione).

¹¹² Senza fornire una bibliografia integrale su tutti questi nomi, rinvio a quanto contenuto nelle due più recenti storie letterarie d'Italia, la garzantiana e la laterziana. Aggiungo, in quanto strettamente pertinente col nostro discorso, G. B. Bronzini, *Boiardo e la lirica popolare del '400*, Bari, 1973.

¹¹³ Mi riferisco principalmente alle osservazioni offerte da M. Corti nella sua edizione delle *Rime e lettere* di Pietro Jacopo De Jennaro, Bologna, 1956 (nella « Collezione di opere inedite o rare pubblicate per cura della Commissione per i testi di lingua »), p. XVIII e *passim*. La commistione tra aulico e popolare apparirà ancora maggiore se si tien conto delle precisazioni esposte da M. Marti, *Su Pietro Jacopo de Jennaro*, in *Dal certo al vero*, Roma, 1962, pp. 147-57, a pp. 151-4 (in sede di recensione al lavoro della Corti).

Senza segnalazione si sciolgono i segni di abbreviazione: « titulus » per *m* o *n*, trattino ondulato per *r*, nota tironiana simile a 7 per *e* o *et* e simile a 9 per *con* e pochi altri (frequentemente usati dai trascrittori tre-quattrocenteschi) che non presentano alcuna difficoltà interpretativa. Si segnala solo il caso di *errōr* (= *errore*) Altavilla IX, 12 in quanto l'uso del trattino per *-e* nelle parole terminanti in *-re* costituisce particolarità grafica di un certo rilievo¹¹⁴, se si tien presente la data di compilazione del ms. (inizi del sec. XV).

Qualche problema hanno posto all'editore i numerosi casi di ipermetria e di ipometria. Assodata l'opportunità di distinguere gli ipermetri e gli ipometri riducibili rispetto agli irriducibili (maggioritaria la prima categoria) si è trattato di decidere se emendare direttamente il testo (notificando ovviamente l'intervento in apparato) o se adottare una soluzione che, nel suggerire rimedi alle « irregolarità » sillabiche, rendesse nel contempo ragione dello stato effettivo della tradizione. Si è preferito ricorrere al criterio di segnalare nel commento le situazioni di patologia metrica senza intervenire esplicitamente sul testo, ma solo proponendo possibili ritocchi (in molti casi di evidenza palmare) che consentirebbero di risanare la disfunzione.

I raffronti con gli autori della tradizione lirica due-trecentesca (svolti nella seconda fascia d'apparato) sono stati ottenuti con l'ausilio delle più recenti edizioni e delle concordanze¹¹⁵ delle opere di tali poeti. L'entità dei riscontri può sembrare a volte sproporzionata o addirittura esibizionistica: l'obiezione cade se si considera che le citazioni sono finalizzate ad evidenziare la tecnica compositiva adottata dai rimatori napoletani del secondo Trecento, consistente nell'agglomerare alla meno peggio un tritume di frammenti desunti dai lirici precedenti. Nella seconda fascia d'apparato si danno anche notizie di ordine lessicale e linguistico, miranti ad agevolare la comprensione del testo o a richiamare l'attenzione del lettore su singoli fenomeni ritenuti degni di nota (in specie si sono segnalati i napoletanismi sfuggiti alla revisione toscaneggiante).

¹¹⁴ Cfr. F. Agno, *Particolarità grafiche di mss. volgari*, in « IMU », IV, 1961, pp. 175-80, a p. 177.

¹¹⁵ In particolare ho utilizzato: B. Panvini, *Le rime della scuola siciliana* cit. *Poeti del Dolce stil nuovo*, a c. di M. Marti, Firenze, 1969. *Concordanza delle opere italiane in prosa e del Canzoniere di Dante Alighieri*, a c. di E. H. Sheldon coll'aiuto di A. C. White, Oxford, 1905. E. H. Wilkins - T. G. Bergin - A. J. De Vito, *A concordance to the Divine Comedy of Dante Alighieri*, London, 1965. K. McKenzie, *Concordanza delle rime di Francesco Petrarca*, Oxford, 1912 (rist. anast. Torino, 1969).

4.2. *Testi.*Da GR².

GUGLIELMO MARAMAURO

I) Sonetto caudato con quartine a rime incrociate (come sempre in questi poeti) e terzine di tre rime, ordinatamente ripetute, più la coda. Precedenti edizioni: De Blasiis, *Fabrizio Marramaldo*, p. 780. Torraca, *Lirici*, p. 231.

c. 53 r. Sonecto d'amore di misser Guliermo Maramauro de Napoli

c. 53 v.	Io benedico il duro ferro e l'arco	1
	col quale mi fo passato in prima il core,	
	e sempre benedico e lodo Amore	
	che m'ài del suo piacer sì forte carco;	
	e benedico quel dolce varco	5
	per cu' io sento il su' alto valore;	
	e benedico il foco e quel calore	
	c'al mio volere non è stato parco;	
	e benedico le lagrime e li sospiri,	
	li affanni e le fatighe sostenute;	10
	[e benedico -em]po]	
	e li crudeli e li aspri mei martiri;	
	e benedico tutte le ferute	
	c'Amor mi fe' sentir per ogni tempo	
	e benedico te, buono Cupido,	15
	che m'ài locato al 'moroso nido.	

10 *sostenue* (settentrionalismo del copista?).

Tutto il componimento ricalca lo schema e le immagini del son. *Benedetto sia 'l giorno* del Petrarca, sia pure con un ordine espositivo parzialmente modificato. 2 Ipermetro. Si legga *qual*. 5 Ipometro. Si legga *quello*. *e benedico*: la ripresa ricorre, da questo punto in avanti, in tutti i versi dispari del sonetto (e consente quindi di reintegrare parzialmente la lacuna del v. 11). Per uno schema analogo, v. il son. III dello stesso Maramauro. 9 Ipermetro. Si espungano *le* e *li*. *le lagrime e li sospiri*; Petrarca, « Vergine bella », 128 (oltre che nel son. sopra cit., 11).

II) Sonetto con terzine di due rime alterne. Precedenti edizioni: De Blasiis, *Fabrizio Marramaldo*, p. 780; Torraca, *Lirici*, pp. 234-5; Sabatini, *Cultura*, p. 126.

c. 57 r. Sonecti di miser Guiliermo Maramauro de Napoli

- c. 57 v. Li bianchi e li vermigli e gialli fiori
i quali produce l'alta primavera,
l'erbecte nuove, e' prati di rivera,
le dolci valli di molti colori,
le verde foglie e li soavi odori 5
che generar si pon d'ogni maniera,
porta la donna mia dipinti in cera
per contentar li soi vaghi amadori.
Ella non ride che non spanna manna
e 'l suon de parol'è sì söave, 10
chi sempre par, cantando, udir 'Osanna';
talor mi par udir che dica 'Ave'.
Regina di beltà c'ogn'altra ammanna,
sola di cui Amor porta la chiave.

8 contetar.

1 *li bianchi e li vermigli e gialli fiori*: Guinizelli *color di fior' giano e vermiglio* X, 7; Petrarca *i fior vermigli e bianchi* 46,1. 2 *Ipermetro*. Si legga *quai*. 3 *prati di rivera*: Rinaldo d'Aquino *le prata e le rivera* IX, 3; Giacomino Pugliese *prato e rivera* VI, 2; Cavalcanti *per prata e per rivera* I, 3; *rivera d'acqua e prato* III, 7. *Rivera* nella tradizione lirica altoitaliana ha il duplice significato di 'luogo aperto', 'campagna' e di 'corso d'acqua' (< a. fr. *riviere*). qui è usato nella prima accezione. 7 *porta la donna mia*: Dante *porta la mia donna* V. N., son. XVII, 1 (si cita dall'edizione di *Rime della « Vita Nuova » e della giovinezza*, a c. di M. Barbi e F. Maggini, Firenze, 1956). Si rilevi che il semplice *donna mia* ricorre più volte nel Canzoniere dantesco, nonché in Cavalcanti e in Cino. *cera*: 'viso', originario francesismo (< *chiere*), « è stigma di tutta la lirica dai Siciliani a Dante e a Cino — escluso Petrarca! — » (Sabatini, *Cultura*, p. 126). 8 *soi*: senza dittingazione, conformemente alla fonetica napoletana. 9 *spanna*: 'spanda', con nd > nn. 10 *Ipometro*. Si legga *de le*. *Suon de parol(e)*: Petrarca *suon de le parole* 73,14; 109,10. 11 *cantando, udir 'Osanna'*: Dante *cantando Osanna* Purg. 11,11; *cantare Osanna* Purg. 29,51. 12 *che dica 'Ave'*: Dante *ch'el dicesse 'Ave!'* Purg. 10,40. 13 *ammanna* 'copre' (secondo l'ipotesi del Sabatini, *Cultura*, pp. 126-7, con passaggio *ammanna* > *ammanda* > *ammanna*) o forse anche 'gratifica di gioia' (in tal caso il verbo sarebbe una coniazione dal sostantivo *manna* 9); *ammanna* 'prepara' ricorre anche in Dante Purg. 23, 107 e 29,49. 14 *Amor porta la chiave* Dante *amor volse la chiave* Purg. 10,42.

III) Sonetto con terzine di tre rime ripetute. Precedenti edizioni: De Blasiis, *Fabrizio Marramaldo*, pp. 754-5; Torraca, *Lirici*, p. 232.

c. 57 v. Sonecto d'amore di misser Guigliermo

Io maledico il tempo e la stagione

e 'l mese e la settimana, il giorno e l'anno
 e l'ora e 'l tempo che, co tanto affanno,
 Amor mi pose ad esser tuo pregione; 5
 e maledico gli acti e quel sermone
 che m'àn, sperando, facto tanto danpno;
 e maledico quello dolce inganno
 che fact'avete a me senza cagione;
 e maledico i miei veloci passi
 ch'i' ò con voi menati con fatiga; 10
 e maledico l'encostro e le carte,
 la lingua e 'l suon e gli mei spiriti lassi;
 e maledico te, crudele nimiga,
 che m'ài distructo con lusenghe et arte.

Anche questo sonetto, come già il I dello stesso Maramauro, è ricalcato, per antitesi, sul son. 61 del Petrarca. Un tema analogo a quello qui trattato svolge anche il son. « Io maledico il dì ch'io vidi imprima » di non sicura attribuzione a Cino da Pistoia. 2 *settimana*: da SEPTIMANA, con caduta della prot. e assimilazione, attest. sin dal XIII sec. (DEI). 4 *tuo pregione*: l'alternanza di 2ª pers. sing. e plur. (che ricorre ai vv. 4, 8, 10, 13 e 14) è frequente in antico italiano (cfr. vari esempi dell'Abate di Tivoli, Giacomino, Cielo segnalati dal Contini, *Poeti*, I, pp. 83 vv. 1-2, 147 vv. 28-9, 185 vv. 157-8). e *maledico*: ripresa ricorrente in tutti i versi dispari (cfr. Maramauro, I); nei versi pari 6, 8, 10 e 14 si ha una relativa introdotta da *che*. 6 *danpno*: grafia tipica del latino medievale (da leggere ovviamente *nn*). 11 *encostro*: da ENCAUSTUM, con conservaz. di *en* prot. 12 Ipermetro. Si legga *spirti*. 13 Ipermetro. Si legga *crudel*.

IV) Sonetto con terzine di tre rime ripetute. Precedenti edizioni: Torraca, *Lirici*, p. 235; Altamura, *Letteratura*, p. 75.

c. 59 v. Sonecto di misser Guigliermo Maramauro de la Fortuna

c. 60 r. Se qualche tregua o qualche ferma pace
 tractar si può tra me e la Fortuna,
 o pur trovasse mai persona alcuna
 che contro a lei co me fosse seguace
 e non guardasse li soi ben fallace 5
 monstrandomi la bianca per la bruna,
 tal, per necessità, ancor digiuna,
 che 'n breve avria cosa che li piace.
 Ma, et ò tanto tempo combactuto,
 e dato e tolto, che son quasi stanco: 10
 e 'l tempo vola e pur la vita fuge.

Benché da lei già mai non sia venciuto
 convenne pur posar l'antico fianco:
 e quest'è quel che mi consuma e struge.

1 forma.

1 Il binomio *tregua o pace* sia pure in ordine talora invertito, ricorre più volte in Petrarca: 150, 1-2; 285, 14; 316, 1; 105, 74; T.A. III, 152. 4 *seguace*: 'solidale'. 5 *soi*: cfr. Maramauro, II, 8. 6 *la bianca per la bruna*: Dante *mai bianco né bruno* Par. 15, 51; *del bianco fatto bruno* Par. 22, 95. 7 *tal... ancor digiuna*: allusione a se stesso; Dante *Tale... ancor digiuna* Par. 27, 130. 10 *quasi stanco*: Petrarca *omai son stanco* 364, 5. 11 *e 'l tempo vola e pur la vita fugge*: Petrarca *come 'l tempo vola, / e sì come la vita / fugge* 128, 97-99 (e anche *corre il tempo e vola* 366, 132). 12 *lei*: 'la Fortuna'. 13 *antico fianco*: Petrarca *antiquo fianco* 16, 5. 14 *e quest'è quel*: Altavilla VI, 9. *mi consuma e struge* Petrarca 72, 39.

CONTE D'ALTAVILLA

1) Sonetto con terzine di tre rime, le prime due invertite e la terza replicata (questa variante della sirma « si può dire la preferita dal Petrarca », secondo Spongano, *Nozioni*, p. 66). Precedente edizione: Torraca, *Lirici*, p. 240.

c. 62 v. Sonetti d'amore fatti per lo Conte de Altavilla dello reame de Pullia.

Quando tra l'altre Amor discende e vene
 dagli occhi armato oltra misura belli,
 l'un guata l'altro e vanno a mirar, quelli,
 quella ch'Amor ne le sue braccia tene.

Beat'è 'l cor mio lasso, quando avene
 che pense al tempo che mi fur fratelli
 c'omai per crudeltà mi son ribelli,
 spregiando 'l mondo e quel che mi sostiene.

Onde io piangendo vo chiamando Morte
 e 'l cor mio lasso con dolor s'arresta,
 biasmando Amore dispietato e lei.

Oymè, perché de l'amorosa testa
 non scende un acto almen, sì che conforte
 gli sventurati e longi servir mei?

Nella didascalia, *Pullia* corretto su *Napoli*.

1-2: Petrarca *Quando fra l'altre donne ad ora ad ora / Amore viene* 13, 1-2; dal riferimento petrarchesco si evince anche il senso, altrimenti oscuro, di *tra*

l'altre (sott.: donne). 3 *quelli*: 'i presenti' (?) sogg. di *vanno*. 4 *ch'Amor ne le sue braccia tene*: Petrarca *Amor fra belle e crude braccia* 171, 1; sogg. può essere *che* o *Amor* (più prob.). 5 *cor mio lasso*: Petrarca *meo cor lasso* 178, 5 (e anche 260, 4). 9 *chiamando Morte*: Petrarca 23, 140. 10 *cor mio lasso*: cfr. v. 5. 14 *longi*: incerto se debba leggersi palatale o velare. *servir*: al « servir d'amore » allude spesso il Conte, riprendendo il concetto dai siculo-toscani (cfr. Sabatini, *Cultura*, p. 128 e n. 284).

II) Sonetto con terzine di tre rime, di cui la prima replicata e le ultime due invertite. Precedente edizione: Torraca, *Lirici*, p. 243.

c. 62 v. Conte d'Altavilla

Con riverenza volontier saprei
donna, da voi, di mia domanda il vero:
qual fu più, vostra grazia o 'l mio pensiero
d'amar vostri occhi e poi piacer a' mei?

Ancor più tosto domandar vorrei: 5
qual più, vostro disdegno al core altero
o mia obedenza e buon servire sincero,
pensando ai giorni ch'ò, malvagi e rei,

c. 63 r. e com'io servo e non intendo lasciarve 10
(bench'io fui folle di mirar tant'alto
e voi sì basso con gentile aspecto)?

Ma poi chi amarme a voi sì giusto parve,
perché mi stracciate e poco effecto
sento più al sexto ch'al primier assalto?

12 *amame*.

1 *volontier saprei*: Dante *Purg.* 4, 85; Petrarca T.A. III, 16. 7 *Ipermetro*. Si legga *servir*. 9 *Ipermetro*. Si espurga la prima *e*. 10-11 *mirar tant'alto / e voi sì basso*: Petrarca *sì alto miraron* 13, 6; *mirar sì basso* 21, 4; 70, 25. *gentile aspecto*: Dante *Purg.* 3, 107. 13 *Diafe* dopo *stracciate*. 13-14 'i risultati che io ottengo sono addirittura più scarsi (*poco effecto*) dopo ripetuti tentativi (*sexto assalto*) che non la prima volta (*primier assalto*)'. 14 *primier assalto*: Petrarca 2, 9; 20, 14; 125, 28.

III) Sonetto con terzine di tre rime ripetute. Precedente edizione: Torraca, *Lirici*, p. 242.

c. 63 r. Conte d'Altavilla

Amor, tu sai quanto rimedio ò preso
per quest'alma gentil, cruda e selvagia,

sol per fugir la mort'; e, pur ch'io l'agia,
moro innocente allor, non com'offeso.

Se, con mia sonnolenza, il tempo e 'l peso 5
e 'l tuo lungo silenzio vuol ch'io cagia,
questo n'è suo valor, benché sia sagia,
ca tu, franco Signor, m'ài l'arco teso.

Ben sai con quanto arbitrio lusingando
m'ài voluto provar; poi dici ancora: 10

— Amor suo più fidele stratia e corree. —

Oymè, fra tanto exilio dico: — Quando
sarà quel tempo o vederò mai l'ora
ch'io n'esca fuor di questa usata lege? —

2 *alma gentil*: Petrarca 146, 2; 325, 10; T.M. I, 131. 3 *pur ch'io l'agia*: sott. la morte. 7 *n'è*: 'non è' (con passaggio *non > no > n'*). *suo*: 'della donna'. 8 *ca* (merid.): causale. 9 *franco*: 'nobile'. 11 Ipermetro. Si legga *fidel. corree*: 'governa', 'guida' (cfr. Dante Inf. 5, 60). 13 *vederò*: si noti l'assenza della sincope. 14 *usata lege*: Petrarca 147, 3.

IV) Sonetto con terzine di tre rime, le prime due invertite e la terza replicata. Precedente edizione: Torraca, *Lirici*, p. 246.

c. 63 r. Conte d'Altavilla

Occhi mei tristi, ancor pianger volete?
Morta l'à tolta il ciel, viva li specchi;

c. 63 v. ma voi, del dolce suon vedove orecchi,
non pur de l'ascoltar private sete.

Man che 'ndarno scriveste, or che farrete? 5
Pie' miei ad cercarla, ai di, più vecchi,
lingua pronta a parlar conven che secchi!

L'umor degli occhi e 'l fiato ai sospir chete,
ancor questi tributi or prende Amore:
dal pecto il sospirar, dagli occhi il pianto, 10
non mancandosi dramma di mio incarco.

Almen omai che, spencto 'l lume sancto,
pace o tregua trovassi el tristo core:
ma di e nocte a tirarne à stesso l'arco.

12 *specto*.

Tutto il componimento ricalca il son. 275 del Petrarca « Occhi miei oscurato

è il nostro sole ». 2 leggendo *li* locat. e *specchi* vb. cong. (invece di *li specchi*, art.+sost.) risulta inutile la correz. suggerita dal Torraca *Morte l'à tolta in ciel, ivi si specchia*. 6 Ipometro. Si legga *pie*. *Pie' miei*: Petrarca 275, 8. *ai di*: 'di giorno in giorno'. 8 *umor degli occhi*: Petrarca *in tristo umor vo gli occhi consumando* 216, 5. *chete* (con la sorda, in rima) 'chiede' (sogg. sott. *Amore* del v. seg.). 11 *dramma*: 'particella minima' (propriamente è l'ottava parte di un'oncia, cfr. DEI). *incarco*: 'peso doloroso d'amore' (secondo l'uso petrarchesco attestato in 36, 4 e 252, 3). Tutto il verso pertanto avrà il significato di 'ogni minima parte del corpo risentendo del mio dolore'. 13 *pace o tregua*: cfr. *Maramauro* IV,1. *trovassi*: per la -i della 3^a pers. del cong. imperf. cfr. Rohlf's, *Gramm. stor.* 560 (dove sono ricordati analoghi esempi in Dante, *dicessi* 'dicesse' *Inf.* 4, 64 e *dovessi* 'dovesse' *Purg.* 31, 27). 14 il sogg. di *à stesso* (la cui geminata è dovuta ad incertezza grafica del copista settentrionale) è *Amore* (v. 9).

V) Sonetto con terzine di tre rime ripetute. Precedenti edizioni: Torraca, *Lirici*, p. 241; Altavilla, *Letteratura*, p. 78.

c. 63 v. Conte d'Altavilla

Deviandomi Amor di strada in strada,
ove lasso fugir già non pensai,
subito vidi allor ben mille rai
c'una parte del ciel tucta infiammata.

E vidi Amor con la mia donna ornata, 5
con più donne e donzelle, ond'io guardai:
vagh'era e bella oltra le belle assai,
più legiadra et humil, più 'namorata.

E disse: — Guarda. — Et io: — Ben ch'ì ti vegio,
chi se' tu, alma beata? Or se' tu quella 10
che fe' già fonte far degli occhi miei? —

Tanto gioliva, amorosecta e bella

c. 64 r. m'apparve nel venir, ch'io più non chegio,
né cercherò, n'al mondo altro vorrei.

1 *strada*: in rima con 4, 5 e 8. 6 *Donne e donzelle*: Lapo Gianni I, 37; XVII, 10; Cino da Pistoia LXXXIX, 1; Petrarca 176, 8. 8 *humil*: provenzal. (per l'acc.). 12 *gioliva*: ipertoscansismo.

VI) Sonetto sullo schema del precedente. Precedente edizione: Torraca, *Lirici*, p. 243.

c. 64 r. Conte d'Altavilla

Tucti li altri pensier caldi d'amore
che soglion mio concepto ognor far novo

(con che lieti martiri io fugo e trovo),
salsi questa, et Amor dentr'al mio cuore.

Nulla disuguaglianza è dal mi' errore 5
al mio volere; con acto vario provo,
c'or con morto sperar mi parto e movo,
or con somma alegrezza, or con dolore.

E quest'è quel che la mia trista vita 10
condurà tosto al fin ch'a me sì tarda,
per quest'alma gentil, dolce e villana.

Ben dico: ella mi stratia e forse aita,
di più stretto piacer mi leva e guarda,
poi con acto d'amor m'uccide e sana.

10 *che.*

4 *salsi*: Dante Purg. 5, 35. 5-6 'amare la donna (*il mio volere*) si identifica pienamente (*nulla disuguaglianza è*) con il mio tormento (*il mi' errore*)'. 9 *e quest'è quel*: Maramauro IV, 14. 10 *fin ch'a me sì tarda*: Petrarca *non tardi il mio ultimo giorno* 251, 14. 11 *alma gentil*: Altavilla VIII, 1; Petrarca 146, 2; 325, 10; T.M. I, 151. *alma . . . villana*: Petrarca *avrian fatto gentil d'alma villana* 270, 83. 12 *con acto d'amor m'uccide e sana*: Petrarca *come Amor sana e come ancide* 159, 12.

VII) Sonetto sullo schema dei due precedenti. Precedente edizione: Torraca, *Lirici*, p. 247.

c. 64 r. Conte d'Altavilla

Stanchi son gli anni mei rocti dal peso
per le furie d'Amor nel tempo antico,
chiamando 'l mio signor non, ma nimico,
mille volte mercè, non sendo enteso.

Ma com'io vidi 'l tempo, omai ò preso 5
um più dolce camin, vago et aprico,

c. 64 v. ch'io sento entro nel cuor, ben ch'io nol dico,
um felice pensier ch'è in me desteso.

Sì c'omai mi convien cercar a forza 10
pogi, valli, aspre silve e vie silvage,
fin ch'io giunga al cubil degl'anni mei,

che da la trista e sventurata scorza
glieta l'alma si parte e da le strage,
†col nome che ciascum fornir doverei.

4 *effeso* (mi sembra preferibile correggere, anziché mantenere *effeso* 'leso', con pass. di *o-* prot. ad *e-*).

1 Il verso ricalca frequenti usi petrarcheschi, come *Rotto dagli anni e dal cammino stanco* 16, 8. 2 *tempo antico*: Petrarca T.F. I, 29. 3 *chiamando* 'l: 'invocando al'; per tre diversi significati ('invocare', 'chiedere'; 'accusare', 'protestare'; 'lagnarsi', 'reclamare') di *clamare* nell'antica lirica italiana cfr. S. Pellegrini, *Angelo clama*, in « Studi Medievali », VII, II, 1966, pp. 856-63. *chiamando... mercé*: Petrarca 133, 4. *mio signor non, ma nimico*: Petrarca *il signore, anzi 'l nimico mio* 189, 4. 6 (e 8) *um*: sett., per *-m* (qui segnal. una volta per tutte). 10 *pogi . . . vie silvage*: Petrarca *O poggi, o valli, o fiumi, o selve, o campi* 71, 37. *aspre silve*: Petrarca *selve aspre* 129, 14. *vie silvage*: Petrarca *si aspre vie né si silvage* 32, 12. 11 *cubil*: 'letto' (cfr. DEI, dove il lemma è datato nel XV sec.). 13 *glieta* (con palatal. di *li-*): 'lieta'. *si parte*: cong. retto da *fin* 11 . . . *che* 12. Ipermetro. Si legga *dovrei*.

VIII) Sonetto con terzine di tre rime, le prime due invertite e la terza replicata. Precedente edizione: Torraca, *Lirici*, p. 244.

c. 64 v. Conte d'Altavilla

Oimè, alma gentil, perché mi guardi,
perché m'uccidi e perché mi distrugi?
Volgiti nel mirar, tornati o fugi:
non sai che porti 'l foco ove tu m'ardi?

Con soavi disdegni e dolci sguardi, 5
come la neve al sole mi slegui e turgi
e tu, corpo crudel, t'incangi e mugì.
Vuo' tu ch'io moia? Or sia tosto e non tardi.

Sol un dolce sospir tracto d'amore 10
uscise dal tuo pecto al mio martiro,
sarei vago morir fra tanta guerra.

M'io piango e poco valmi: e, s'io sospiro,
cresce mia pena e doppia ogni dolore,
finché fian queste membra sparte in terra.

1 Diafe tra *Oimè e alma*. *alma gentil*: cfr. Altavilla VI, 11. 4 *'l foco ove tu m'ardi*: Petrarca *al foco ove tu ardi* 273, 4 (e altri brani dello stesso tenore in 298, 3; 72, 66; 127, 65; 127, 84; ecc.). 6 Ipermetro. Si legga *sol. come la neve al sole*: Petrarca *come al sol neve* 133, 2. *mi slegui*: probabilmente, 'dilegui', 'sciogli'. *turgi*: 'ti gonfi', 'cresci', concettualmente op-72); ma bisognerà pensare ad una corruzione del testo, perché vi è solo assonanza con gli altri versi (in tal caso avanzerei l'ipotesi di leggere *strugi*). 7 *t'incangi*: 'cambi', con prostesi di *in-* (per altri esempi di prostesi di *in-* cfr. G. C. Cortese, *Opere poetiche*, a c. di E. Malato, voll. I e II, Roma, 1967, nel *Glossario*). *mugi*: se il testo non è corrotto, e quindi deriva da *mugire*, semanticamente stride nel contesto e allora sarà da interpretare come zeppa di versificazione provocata dalla rima. 8 *moia*: bisillabo. 11 *sarei vago*: Dante Inf. 8, 52; Petrarca 80, 33.

tanta guerra: Petrarca 316, 2. 13 *doppia ogni dolore*: Dante *doppiar lo dolore* Inf. 14, 39. 14 *membra sparte*: Dante *membra de' Giganti sparte* Purg. 12, 33.

IX) Sonetto sullo schema del precedente. Precedente edizione: Torraca, *Lirici*, p. 245.

c. 64 v. Conte d'Altavilla

c. 65 r. Silve pien di sospiri, valli di pianto,
strade colme di doglio ch'i' calca' o preme',
pin sì fiorito, solo, vedove enseme
piagie amate d'amor so ben'io quanto.

Qual miracol dal ciel quel viso sancto 5
mi rappresenta, ancor che giaccie e treme?
Ospide vie, già di futura speme
qui perdo i sensi, al rimirar il canto.

Poi odo mormorar l'acqua d'un fiume. 10
l'aura entro i boschi, e ragionar d'amore
li felici augelecti, ognum s'accorda.

Tragemi 'l gran disio, con vago errore,
mille volt' il dì a mort', e tal costume
mi piace, e del mio mal non mi ricorda.

2 di manca. prime. 4 son. 9 mormor. 10 regior.

Il motivo del sonetto ricalca in più luoghi, con puntuale concordanza di temi e di immagini, il 301 del Petrarca. 1 Ipermetro. Si legga *sospir*. 2 Ipermetro irriducibile. *doglio* (masch.): 'doglia'. *preme'*: rima all'occhio con *enseme* 3, *treme* 6, *speme* 7. 3 Ipermetro. Si legga *sol. solo*: 'suolo'. 5 *quel viso sancto*: Petrarca *quel bel viso santo* 252, 5; *il bel viso santo* 135, 43. 6 *giaccie e treme*: intenderei come *sogg. io* (cfr. *perdo i sensi* 8) piuttosto che *viso sancto*. 7 *ospide*: 'estrane'; secondo il Tommaseo-Bellini, *Dizionario* (seguito dal DEI), l'aggettivo, in questo accezione, rimonterebbe al sec. XVI (Tasso). 8 *rimirar il canto*: su questo sintagma privo di significato v. i rilievi di Sabatini, *Cultura*, pp. 128-9. 10-11 *ragionar d'amore / li felici augelecti*: Cavalcanti *cantar d'augelli e ragionar d'amore* III, 3. 12 *gran disio*: Petrarca 117, 13; 140, 6; 151, 4; T.A. IV, 161. *con vago errore*: Petrarca *con un vago errore* 126, 51.

X) Sonetto sullo schema dei due precedenti. Precedente edizione: Torraca, *Lirici*, p. 242.

c. 65 r. Conte d'Altavilla

Mezo non mai, ma tucto 'l corpo e l'alma
già io diedi ad altrui, mal mio grato;

non so se 'l mio voler, forse l' mio fato,
 †risposta ogni quel'amorosa salma.

Ma quel vago splendor di quella palma 5
 chiama ogni amico altier, acciò menato;
 rimase um spiritello innamorato
 da l'amica d'Amor, altiera et alma,

lo qual mi pinge e va cercando il core
 com'a suo propio albergo; e spero e tremo 10
 c. 65 v. ca spess'acqua à cavato 'l duro marmo.

Huomo son io, ma rado al luogo extremo
 corro sanz'arte, e poi ridico: — Amore
 vince chi vuole —, di che speranza io m'armo.

2 *mal mio grato*: 'mio malgrado'. 4 Senso incomprendibile, verso probabilmente corrotto. *quel'amorosa salma*: 'quel carico amoroso'; *salma* (e *palma* del v. seguente) è qui usato in un'accezione tipica del Petrarca. 5 *quella palma*: 'il segno della vittoria in amore'. 7 *spiritello innamorato*: Dante *spiritel d'amor* nel *Convivio*, son. *Voi che 'ntendendo*, v. 10; *spiritel nuovo d'amore* V.N., son. *Gentil pensiero* v. 10. 8 Notare la doppia allitterazione (*amica d'Amor, altiera et alma*). 9 *pinge*: 'sospinge' (*pinge di fore* in Dante V.N., son. *Con l'altre donne*, v. 10); o forse dovrebbe leggersi *punge* (cfr. v. 11 dove si menziona l'acqua che cava il duro marmo). 11 *ca*: causale. *marmo*: in rima equivoca con *m'armo* del v. 14. 14 Ipermetro. Si legge *vuol*.

XI) Sonetto con terzine di tre rime ripetute. Precedente edizione: Torraca, *Lirici*, p. 244.

c. 65 v. Conte d'Altavilla

Amor negli alti cuor triumpha e gaude,
 c'a ne' bassi posar fama si perde,
 come Ren, Ebro, in mar, Po, Nil e 'l Verde,
 perdon il nome onde ciascun si plaude.

Ma voi, corpi beati pien di laude, 5
 set' albergo d'amor ca non si perde;
 però nel 'tà humil, fiorita e verde,
 chi più siegue valor più lode s'aude.

O bel finir, o bel vivere alegro
 che è morir amando, o pietos' alme 10
 che 'l ciel miraculosament' amaga!

S'un giorno, un'ora, un solitario intègro
 punt' io l'avesse, inchinaria la palma,
 ch'a sol in lei pensar, l'alma s'appaga.

3 L'elenco di fiumi ricorre nel son. 148 del Petrarca. *Verde*: in rima equivoca con *verde* (agg.), v. 7. 4 *si plaude*: 'va fiero', 'si compiace' (cfr. Dante Par. 19, 35 dove il verbo ha anche il senso di 'batte l'aria con le ali'). 6 *set'*: 'siete'. *ca*: pron. rel. 7 *'ià*: 'età', con aferesi di *e*. *'ià humil, fiorita e verde*: Petrarca *fiorita e verde etade* 315, 1; *età fiorita* 336, 3; *fiorito e verde* 125, 74; *fiorita etade* 325, 92. 9-10 Per il concetto ivi espresso, cfr. Petrarca *bel fin fa chi ben amando more* 140, 14; *un bel morir tutta la vita onora* 207, 65; *ben muor chi morendo esce di doglia* 207, 91; *mora amando* 171, 4. 11 *amaga*: 'affascina', 'ammalia' (secondo il DEL voce di orig. dialett., di area meridionale < *magò*). 14 Per tutto un verso quasi identico, cfr. Petrarca 75, 6.

XII) Sonetto con terzine di tre rime ripetute. Precedente edizione: Torraca, *Lirici*, p. 241.

c. 65 v. Conte d'Altavilla

Valli e fiumi d'amor, pogi fioriti,
aire dolce e gentil, vago e sereno,
ov'Amor mi ponea la sella e 'l freno
calzandosi li sprun forti e puliti.

c. 66 r. Poi chi m'avea del tuct'a soi partiti, 5
cavalcando mi gia per aspro terreno
dandomi per li fianchi ognor veleno,
mille colpi a furor pronti e uniti.

Poi c'una ferza mi gia in man frustando;
odi ventura mia, c'amblo né trocto 10
non potea far alcun che li piacesse.

Poi mi vedea cader fiancato e rocto,
lasciavami solecto lacrimando:
quest'era 'l più gran ben che di lui avesse.

2-3 Petrarca *aere sacro, sereno, / ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse* 126, 10-11. 3-4 *Amor mi ponea la sella e 'l freno / calzandosi li sprun*: Petrarca *Amor insieme pose / gli sproni e 'l fren* 161, 9-10. 9 *c'*: *co* (< *con*) eliso. 10 *amblo*: 'ambio'. 12 *Poi*: 'dopo che'. *fiancato*: 'sfiancato', 'senza forze'.

PAOLO DELL'AQUILA

I) Sonetto caudato con terzine di due rime alterne più la coda. Precedenti edizioni: Bandini, *Bibliotheca*, coll. 192-3; Perticari, *Dell'amor*, p. 268 (emendato, secondo il P., con la lez. del cod. Vat. Lat. 3214, che però non contiene il sonetto); Torraca, *Lirici*, pp. 248-9; Croce, *Di un sonetto*, p. 9 (riproduce il testo del Torraca, emendandolo con la versione del sonetto offerta dal cod. Pal. 200, c. 41 r.).

c. 54 r. Sonecto di sententia e buon consiglio, facto per misser

Paulo de l'Aquila, primo cavalier de la corona, come l'omo savio, nel tempo d'infortudine e aversitate, non si de' rompere né turbare, ma stare costante e resistere a li casi di fortuna.

Un consiglio ti do di passa passa:
volta il mantello a quel vento che vene
e, dove che non poi, molto fai bene
s'a tuo vantagio flectendo t'abassa.

E prendi essemplio da l'arboscel che bassa, 5
che, quando mutation li sopravene,
ello s'enchina e così si mantene
finché la piena dura e aspra passa.

Poi che ventura te serve di nappa
tra' fuor le scripte, che n'ài pien il seno, 10
e mecti, e trita, cogli, ronca, e strampa,
e fa' co' denti, e mai non venire meno.

E cunca poi di quelli sempre agrappa
e con parole e ogni mal veleno.

Temp'è da fare, temp'è da soffrire: 15
chi non se secca in tutto può guarire.

1 di *passa passa*: il Nannucci ritiene che l'espressione equivalga al francese *en passant*; il Sapegno crede che si tratti dell'« arte di destreggiarsi in una situazione difficile e pericolosa ». Risolutiva mi sembra la testimonianza del Godefroy, *Dictionnaire*, vol. X, secondo cui *passee passe*, originariamente 'tour d'adresse des joueurs de gobelets', ha poi assunto anche il significato di 'tromperie adroite'. 8 *piena dura e aspra*: Petrarca *aspra pena e dura* 71, 44. 9 *nappa*: 'nappo', 'tazza', 'coppa', con metaplasmo di genere, attestato anche dal *Nuovo vocabolario* della Traina. 9-14 In questi vv. si allude alla vendetta, da farsi con lo strumento delle parole o con qualsiasi altro mezzo (v. 14), nei confronti dei nemici, una volta che, passata la situazione difficile, si offrirà tale possibilità. 11 *ronca*: 'disvelli', 'abbatti' (cfr. Dante *Inf.* 20, 47). *strampa*: 'strappa'. La mancanza di rima con *nappa* 9 e *agrappa* 13 è fenomeno meramente grafico. 12 Ipermetro. Si legga *venir*. 13 *cunca*: 'chiunque'. Per altri esempi di *cunca* usato in funzione pronominale cfr. F. Sabatini, *Ancora sulle fonti e sul testo del Ritmo Cassinese*, in « LN », XXV, 1966, p. 9 e n. 34.

II) Sonetto con terzine di due rime alternate. Precedenti edizioni: Torraca, *Lirici*, p. 236; Altamura, *Letteratura*, p. 76.

c. 58 r. Sonetto in rima sdrusciola mandato per misser Paulo de l'Aquila, primo cavalier de la corona, a Philipppo Antonio Maramauro de Napoli.

Novel poeta cui le Muse aspectano
 per coronarti al vivo e verde lauro,
 car mio Philipp' Antuono Marramauro,
 per la tua festa al mont' i fiori giectano
 acciò che, dopo 'l factò, sì ti mectano 5
 tra' laureati et abbi 'l car thesauro
 di poesia, che vale più che l'auro,
 e tuct' i virtüosi poi ti sectano.
 Degnati, prego, alquanto la man porgere
 scrivendomi, monstrando tua loquentia, 10
 ch'io possa di tuo' rami i fiori cogliere.
 Sapete bene che per consequentia
 chi seguita il migliore si può scorgere,
 com' Marco scrive ne la sua sententia.

2 *vivo e verde lauro*: Petrarca *vivo lauro* 318, 9; 30, 27; *verde lauro* 197, 1; 264, 1; 269, 1; 28, 80; 119, 103; 30, 1; *lauro verde*: 228, 3; 266, 12; 23, 39. 3 *Philipp' Antuono Marramauro*: di questa oscurissima figura di verseggiatore sappiamo solo che fu nipote di Guglielmo Maramauro e protetto di Ladislao d'Angiò-Durazzo (cfr. Torraca, p. 236). Non ci rimangono suoi prodotti. *Antuono*: metafonetico. 4 *i fiori giectano*: Dante *fior gittando* Purg. 30, 20 (ma in Paolo il verbo ha il significato di 'sbocciare', 'gemmare', cfr. D'Ambra, *Vocabolario*, s. v. *jettare*). 6 *tra' laureati*: sott. *poeti*. *car thesauro*: Petrarca *caro tesoro* 291, 6; *caro thesoro* 333, 2. 8 *ti sectano*: 'ti seguano' latinismo (da SECTARI). 9 *la man porgere*: Petrarca *la man porsi* 120, 4; *la man... porge* 211, 4; ecc. 10-14 si possono confrontare questi versi con il brano del Petrarca *quel Marco Tullio, in cui si mostra / chiaro quanti eloquentia ha frutti e fiori* T.F. III, 19-20.

III) Sonetto con terzine di tre rime, le prime due alternate e la terza baciata. Precedente edizione: Torraca, *Lirici*, p. 250.

c. 61 v. Risposta di misser Paulo, non per quelle rime

Già molte volt', in la 'maginativa,
 Amor m'appresentò la vostra forma
 tracta su l'acto che più si conforma
 a poter far la mia mente gioliva.
 Unde però la possanza visiva, 5
 per darmi a lo 'ntelecto vera norma,
 tant'ò sequitato d'orma in orma
 che pur son giunto a l'arbor de l'oliva.
 Qui vego 'l fructo sì dolce e benigno
 quant'è possibil a far ogni trista alma, 10

alegro, sano e valoroso ingegno.

Ma non m'ardisco di passar il segno,
d'adimandar la disiata palma:
aspectola di gradir da vostra palma.

Il sonetto è di risposta, « non per le rime », ad altro, di anonimo (qui pubbl. a p. 104), inviato a Paolo. 1 *'maginativa*: 'la facoltà dell'immaginare' (cfr. Dante, Purg. 17, 13). 2 *vostra forma*: Petrarca 16, 14. *la possanza visiva*: oggetto di *ò sequitato*. 8 *arbor de l'oliva*: metaforico, probabilmente simboleggia la pace (*l'oliva*) amorosa, che solo la donna amata è in grado di dare. 9 *benigno*: in rima con *ingegno* 11 e *segno* 12. 10 Ipermetro. Si espunga *a. trista alma*: Petrarca *alma trista* 269, 10; 277, 3. 12 'non ardisco osar troppo'. 13 *palma*: in rima equivoca col v. seguente. *disiata palma*: 'il pegno della vittoria in amore'. 14 Ipermetro. Si espunga *di*.

IV) Sonetto con terzine di due rime alternate. Precedenti edizioni: Torraca, *Lirici*, p. 248; Altamura, *Letteratura*, p. 76-7.

c. 110 v. Sonetto de re Karlo terzo, facto pe misser Paulo de la corona.

Qual mai Hectorre, Cesar né Pompeo,
qual Alixandro mai, qual Costantino,
qual re Artù omai, qual Saladino,
qual Karlo Magno o Giuda Maccabeo,
né qual Omonte omai o ver Teseo, 5
Troiol, Orlando o alcun paladino,
qual Anibal omai, qual fier Tarquino,
o Hercol fort' ch'uccise il grand' Anteo,
né furon mai alcuni d'onor sì degni,
quanto colui la cui gran voce e fama 10
vive beata nei celesti regni.

Questi nomati ognun per capo 'l chiama:
Italia piange con pietoso sdegno
re Karlo terzo, d'ognun fior e rama.

Il sonetto è perfettamente databile al 1386, data dell'uccisione di Carlo III di Durazzo. 9 Ipermetro. Si legga *alcun*. *furon... d'onor sì degni*: Dante *fu d'onor sì degno* Inf. 13, 75. 10 *colui...:* il re Carlo III, nominato al v. 14. *gran voce*: Dante Par. 18, 32. 11 *celesti regni*: Dante *celeste regno* Purg. 32, 22. 13 *con pietoso sdegno*: a causa delle modalità violente della morte del re. 14 *rama*: 'tosc. rust. da un *le rama*, plur. di *ramo*' (DEI), ma è anche dei dialetti meridionali.

V) Canzone di cui appare estremamente problematico fornire un'edizione del

tutto soddisfacente, tanto a causa delle vicende della tradizione quanto a causa del deterioramento materiale subito da due carte del codice. Sia pure ipotizzando varie lacune, arriviamo comunque ad ottenere per le prime cinque stanze questa disposizione: ABbC ABbC per la fronte; per la sirma lo schema Dd EE, variata dalla possibilità di inserire tra Dd ed EE uno o due distici di endecasillabo e settenario rimanti a coppia. Questo schema non regge più per le due stanze finali (con l'avvertenza che nella stanza sesta ai guasti della tradizione si aggiungono le lacune dovute alle sfortunate peripezie esterne del ms.), per le quali ci si limita a riportare i versi nell'ordine tramandato dal cod. Inedita, salvo che per i versi 12, 24 e 25-38 pubblicati dal Torraca, *Lirici*, pp. 252-3.

- c. 89 r. Questa è una canzon morale facta per miser Paulo de l'Aquila, primo cavalier de la corona, facto per re Lancelao re di Puglia.

Non posso più sofferir ch'io non mi sciali
 cuor del doglioso pecto i gran sospiri
 e i gravosi martiri
 ch'io ò destrecti nel cuor per lunghi tempi;
 e prima ch'io a tal pianger mi cali, 5
 fo ciaschedum accorto che rimiri

- e co ragion si agiri
 fisso negl' anni mei, ne' quali m'attempo,
 c. 89 v. e fo la gent' accorta che adocchi 10
 nel pianto di me' occhi
 sì che, bagnando di lacrime la terra,
 ponga più tosto fin a la mia guerra.

Io piango per dar luogo a la mia pena
 constrecta ne lo sciagurato e tristo cuore,
 per levare lo dolore 15
 che l'ò nel misser cor, il qual mi muta;
 et a tal pianger conforto ogni mia pena
 [. -ore]
 [. -ore]
 [. -uta] 20
 che m'à compunto e so' conducto a tale
 assalto sì dal male,

ch'io maledico il mondo tante volte
 quante so' lingue al mal parlar disciolte.
 Corra fortuna e corran li elimenti, 25

- corra natura divina e humana,
 corra l'infernal tana
 e corran li pianeti e tucti i segni,
 corran da ciel li 'ngegni [. -enti] 30
 con loro potenza et omne cosa strana,
 corran di tramontana
 quai son electi, a pegio far, più degni;
 corra da menzodi e gli altri regni
 [. -egni] 35
 e da levant' e simel da ponente,
 ogne animal e gente
 a disfarme; ché so', più che dimonio,
 maledecto da Dio e dal suo conio.
 Credo, pensando, che io fossi inchiuso,
 creato dentr'al corpo di collei 40
 che ben può dir: 'omei,
 c. 90 r. quand'uno sventurato in me ò rinchiuso
 e quanti mal son giuso e lassuso
 e tanti quanti io pensar non saprei!
 Con l'infernali dei 45
 fact'ò consiglio, e con le nove Muse,
 sì ch'uno sciagurato ò in me collecto'.
 Le potenze e lo 'ntellecto
 [. -ecto] 50
 e 'l cerebro col pecto,
 e ciò ch'avesse decto, o male o bene,
 sempre fosse cagion di maggior pene.
 Oimè ch'io non son quei che prima ruppi
 il Prothëo divino, e non son quello
 ch'ucise 'l suo fratello, 55

 e non son quei che dopo dolci suppe
 diede per fructi corpi di coltello,
 né son Actito fello
 60
 †che fece d'una salsa giometria,
 né so' l'anima ria
 che fo capo e guida de la morte

- [. -orte]
 di Cristo, né Pilato né Herode, 65
 né so' l'uom pien di frode
 frate Gomita, né Cassio né Bruto,
 che tradier Cesar per aver tributo.
 Lo maggior fallo ch'io abbia operato
 è di veder di mio corso il f...o 70
 benché ne son al mondo
 più i .no .e o pegior prove
 di me che son così basso affangato,
 per modo tal che pare a tucta gente
 ch'io abia la mia mente 75
 alienata o matta,
 c. 90 v. grande // errore del qual non escie prove;
 ma da presso con vergogna
 (e no è mensogna) par che sia
 che per lo ver si vince la buscia. 80
 Canzona vanne racto a la Fortuna
 ch'affonda e leva quando e cui li piace,
 e con parlar vivace
 la priega di mia parte dolcemente
 che, poiché molta gente 85
 di basso loco pone nel suo bello
 e fiorito orto,
 per pietà non mi voglia per morto
 ma prestimi lo stato già promesso,
 locandomi ne l'excelso di sua rota 90
 sì che la vita mia no pera tota.

7 fragiri. 11 bangiando. 24 Precede lingue, lunghe cancellato. 33 Manca
 e. 35 ponente. 51 o ben o male. 67 Brutto. 78 preno.

La dizione *facto per re Lancelao* della didascalia può alludere sia al fatto che la canzone sia stata confezionata in onore di Ladislao, sia al fatto che Paolo sia stato dal re innalzato alla carica di *primo cavalier de la corona* (quest'ultima ipotesi mi sembra preferibile). 1 Ipermetro. Si espunga più. sciali: 'sfoghi'. 4 tempi: rima con *attempo* 8. *ch'i' ò*: monosill. 6 fo *ciaschedum accorto*: Dante *faceva li ciascuno accorto* Purg. 30, 4. 7 *agiri*: con prostesi di *a*? 8 *ne' quai m'attempo*: Dante *com più m'attempo* Inf. 26, 12; Petrarca *in lei m'attempo* 37, 16. *m'attempo*: 'indugio'. 11 Ipermetro. Si legga *larme*. 13 *per dar luogo*: Dante Purg. 26, 133; Petrarca 56, 16 14 Ipermetro. Si espunga *e tristo*. 15 Ipermetro. Si legga *levar*. *levar* 'alleviare'. 16 *l'ò*: inesatta lettura del trascrittore, da un precedente *i' ò?* *mi muta*: 'mi fa venir meno'. 17 Ipermetro. Si espunga *tal*. 24 *lingue al mal parlar discolte*: Dante *la lingua sciolta* Inf. 14, 27;

Par. 27, 131; *il parlar così disciolto* Purg. 19, 16. 26 *natura divina e humana*: Dante *divina natura* Par. 13, 26; *umana natura* Inf. 15, 81; Par. 13, 86; Par. 33, 4; *natura umana* Par. 13, 43. 30 Ipermetro. Si legga *lor*. 33 Diafele dopo *menzodi*. 39 Diafele dopo *che*. 40 *collei*: non so se si riferisca ad una donna ben determinata. 43 Diafele dopo *giuso*. 46 *Muse*: rima con 39, 42, 43. 57 *in me collecto*: Dante *in sé colletta* Purg. 18, 51. 48 Ipermetro. Irriducibile, se non si vuole espungere *le*. 51 *avesse*: *io* sogg. sott. Il cong. è retto da *credo* 39. 52 Sogg. di *fosse* sono *le potenze e lo 'ntellecto* 48, e *l cerebro col pecto* 50, e *ciò ch'avesse decto* 51. 53 *ruppi*: rima con *suppe* 57. *quei*: non so identificare il personaggio. 54 *quello*: Caino? 57 *quei*, *Actito*: anche in queste circostanze mi riesce impossibile cogliere il riferimento (o forse nel secondo caso il testo va corretto in *Actilo*). 62 *anima ria*: 'Giuda'; Dante Inf. 19, 96. 63 Dopo *capo*, diafele. 65 Diafele dopo *né*. 67 *frate Gomita*: Dante Inf. 22, 81. *né Cassio né Bruto*: i due ricorrono accoppiati in Dante Inf. 34, 65-67 (anche qui con rima in *-uto*) e Par. 6, 74. 76 *alienata*: 'fuor di sé'. Per altre attestazioni cfr. Tommaso-Bellini, *Dizionario*, s. v. 79 Ipermetro. Si legga *non e pare*. 82 *leva quando e cui li piace*: Dante Purg. 2, 95. 86 *basso loco*: Dante Inf. 1, 61; Inf. 9, 28. 87 Diafele dopo *fiorito*. 90 Ipermetro irriducibile (oppure si dovrà sostituire *in a ne*).

ANONIMO

I) Sonetto caudato con terzine di due rime alternate più la coda allacciata al sonetto mediante un settenario riprendente l'ultima rima del sonetto stesso. Precedente edizione: Bandini, *Bibliotheca*, col. 193.

c. 61 r. Sonetto mandato a miser Paulo de l'Aquila, cavaliere de la corona.

Ben disse al mio parere Quintiliano
e Tito Livio, del longo sermone,
e 'l Maximo Valerio che 'l dispone,
Salustio giugurtino et Albertano,
e ben disse Aristotile, Lucano, 5
Virgilio, Ovidio, Seneca e Platone.
E sopra tucti del ben dir si pone
el vero pregio al buon Tulio romano.
Ma poi ch'io vidi voi ne la ringhiera
rethorico parlar, pulito e presto 10
come si convenia a la matera,
per quel che sia nel mio cor manifesto,
nesum di quei de la nomata schera
non disse me' di voi, in chiosa o in testo,
con ciò che v'è richesto: 15
voce, loquela, appariscenza e senno,
senza sembiant' o dionesto cenno.

L'autore di questo sonetto è un anonimo verseggiatore che va ad unirsi all'esigua schiera di poeti dell'età durazzesca, e cioè Paolo dell'Aquila, Landulfo di Lamberto (citato subito dopo) e quel Philipp'Antuono Marramauro ricordato nel son. II di Paolo dell'Aquila. 2 *longo*: non anafonetic. 8 *vero pregio*: Petrarca 28, 34. 13 *nomata schera*: 'i personaggi elencati in precedenza'.

LANDULFO DI LAMBERTO

1) Canzone con schema fisso ABbC ABbC per la fronte; per la sirma si ha lo schema cDdEE, con possibilità di inserire fino a sei distici di endecasillabo e settenario, rimanti a coppia, tra le rime c ed EE. Riproduco il testo edito in *Un rimatore*, pp. 210-8 (con qualche ritocco dovuto ad esigenze di uniformità con gli altri testi qui raccolti).

- c. 83 v. Questa è una canzona morale facta per lo malo stato de Napoli per Landulfo de Lamberto, e degrossata e poi aconcia per misser Paulo de l'Aquila, primo cavaliere de la corona.

Napoli, benché 'l mio lamento è indarno 1
 e già 'l mio lacrimar poco ti giova,
 perché la ferma chiova
 è disferrata del luogo felice,
 e se le lagrime mie avanzasser l'Arno 5
 non però si ristora la tua cova,
 ma sempre si rinnova
 la servitù di tua franca radice;
 però (come chi dice:
 « Altro non posso ») di lacrimar mi satio 10
 per quello scempio e stratio
 dove t'à posta un tuo picciol barone,
 che sempre ebbe intenzione
 di strugere la tua gentile torma,
 specchio d'Italia e d'ogni virtù norma. 15

- c. 84 r. Dè, quanto stavi al sommo de la rota
 e nel tuo regno costant'et altera,
 credendo che tua schera
 n'avesse par al mondo in gentileza!
 Era tua fama per lo mondo nota, 20
 di nobeltade et ogni virtù spera.
 Or la tua gran bandera

- già è cascata d'ogne sua baldeza,
 e la tua bionda treza
 tant'è succisa (e sì tornata calva) 25
 che non sarai più salva;
 ch'un homo tanto, non acti di volpe,
 t'à posta in gran tormento per sue colpe.
- Dè, guarda quanto regnavi superba,
 che non fo mai nisum re ne lo regno 30
 che ti movesse da segno;
 sempre monstrando verso lor durtia,
 tra conti tucti ti mostravi acerba,
 sempre operando verso lor disdegno:
 vivèan con ingegno 35
 per apagar la tûa gentilitia.
 Lasso, quant' ài tristitia,
 ché fosti donna, et hora se' sugetta.
 Fanno di te vendecta
 più che non fece Giove d' i Giganti, 40
 quando conlor, osanti,
 giunser i monti per sallir al cielo.
 Però in cotal gielo
 ognun tu' amico piangere dovria
 perch' è mancata la tua vigoria. 45
- c. 84 v. Tra l'altre cose, è quel che più ti noia
 d'avere nel tuo seno già nudrita
 gente falsa e tradita
 che t' à conducta a tal distructione;
 or se' venuta vie pegio che Troia, 50
 ꝑch' Ulisse ne l'imperio di gran vita,
 poscia che fo smarita
 per suoi figlioli che li fen tradisone,
 ne la quale Sinone,
 tractando con Enea et Anthenoro, 55
 com promissioni d'oro
 vi puose 'l falso dono di Minerva.
 Dè, quanto fo proterva
 l'entrata di costor contra 'l tuo imperio,
 per lo quale vituperio 60

lagrimar dèi con angosciosi doli,
però ch'alimentasti tai figliuoli.

Napoli, a te è rimaso 'l nom invano,
non mica 'l facto del tuo bello aspecto.

Bactiti a palme il pecto 85

e va' per ogne luogo lagrimando,
graffiando le gote e percotendo le mano,
poiché t' an posta in sì lordo dispecto.

Quanto fo maledecto

lo Buono Stato e lo velato inganno! 70

Per che va' pur gridando

l' infamia di tuo' mal citadini,

sì di perfidia plini

che lascian il ben comun per lo privato

[. -ato] 75

non avendo rispetto a tua salute.

Or saran facte mute

del ben, dicendo mal di te, quelle persone

c. 85 r. che già ne facean lode e car sermone.

Napoli mia, tu fosti 'l sommo vaso 80

d'ogni scienza e poetico canto,

tu già vestivi 'l manto

di quello pelo ch'ebbe 'l buon Virgilio;

fondata fosti sul monte Parnaso

avendo di doctrina honore tanto, 85

più che nel cielo sancto

n'ebbe Maria, madre del gran Filio.

Tu fosti il gran consilio

di leggi ch'ordinò Giustiniano,

tu rivolgesti a mano 90

d'Avicena e Galien tucte le carte,

tu sapesti ben l'arte

d'Aristotile, Averòis e Tholomeo

e di quella d' Orpheo.

Tu fosti excelsa nel mondo sereno, 95

e 'l tu' armario fo pieno

d'ogni scriptura; e son tutte sommerse,

andando per lo mundo vaghe e sperse.

- Piangon tra li altri con amari volti
 gli dolorosi con amari Seggi, 100
 i quali sì magne greggi
 aver soleano ne la lor masone,
 dicendo: — O lassi!, chi ne farà colti?
 Ormaï, chi ne guida e chi ne regge?
 Ov' è l'adorna legge 105
 che dava modi a nostre regiõni?
 Ove son li sermoni
 che di bontà facean li nostri luoghi?
 Ove son li giuochi,
 tale di scachi, d'azara e qual di tole? 110
- c. 85 v. Chi conterà le fole
 e le virtù d'antichi cavalieri?
 Però con gran pensieri
 fare debiamo lucto ismisurato,
 ca ogne nostro ben sì n' à lasciato! — 115
 Stridon gli alti palasci, stridon le mura,
 stridon le pietre d' i belli hedifice
 chiamando: — O grande patrice,
 come n'avete al tuct'abandonato!
 Ché nõi semo in questa vita dura 120
 e non gustamo le lunghe divice,
 odendo le gentilice
 e gli triũmph del nobile stato.
 Ov' è 'l felice ornato
 di ricchi drappi grisi e molti vai, 125
 e altre gioie assai
 d'oro e di perle? Quant' io ti ramento!
 Oymè, con quanto stento
 noi siamo chiusi senza scorta alcuna,
 ché né sole né luna 130
 splende tra noi, e semo in gran ruyna
 mirando ad occhi nostra disciplina. —
 Vidi tra l'altre un doloroso stuolo
 trahendo guai con angosciose note
 e con squarciate gote, 135
 dicendo: — Ai Dio benigno! — nel morire,

- Vidi: noi semo en sì amaro duolo
 che 'l mal d'ogni canto ne percote;
 fortuna à volte le rote
 et ogni ben converso s' è in martire. 140
- Ai con quanti sospiri
 andiamo al lecto più fredì che giaccia,
 non sentendo le braccia
 e lo favore di nostri signori! —
 Questi gravi langori 145
- c. 86 r. fa quel'afflicto stuolo de le donne
 private di lor drudi e lor colonne.
 Quanto profondo pensier, quanto dolore,
 quanti duri tormenti, pene e guay,
 che non fur tanti mai 150
 ne la crudele ripa d'Acheronte,
 fanno coloro ch'eran vaghi d'amore,
 i quai fan sempre spessi e irati lay
 [. -ay]
 come stornei, per pian e per lo monte, 155
 per quelle nimphe ch'eran sempre pronte
 al cenno de li loro gioiosi amanti,
 che con gran feste e canti
 volavan per le strade vacheggiando,
 l'um a l'altro iactando 160
 li colpi molti di docì resguardi,
 che ben sembiavan dardi
 d'amor, fiammanti più che quei di Venò
 ch'a Dido impose 'l freno,
 che 'l bel Cupido cambiò per Ascanio; 165
 del qual sangue dardanio
 creossi la cictà napolitana,
 ch'oggi sì vil e vana
 giace ghiacciata, più che neve in Alpe
 alpestra, cui persona mai non scalpe. 170
- Chi riguardasse il doloroso pianto
 che fa ciascuna famiglia in loro grado
 passa quello che Gado
 fe' ne la tor horribil pisana;

- c. 86 v. e con aspro tormento exclaman tanto 175
 che pare che nel cielo faccian vado
 per l'onorevole stado
 che possedean in quella pinta tana.
 Vedëan gente strana
 di lunghe parti e di luoghe diverse, 180
 che con fortune sommerse
 si recreavan in quel fiorito tempio,
 ivi prendendo exempio
 d'ogni calda virtù usata retro. 185
 Or con ontoso metro
 ciascun' si biasma de la virtù divina
 che l' à conducta a sì facta ruyna.
 Credo che 'l cielo penetre in se stesso
 quella pietate e quel fiero stridore
 che fan gran rubore 190
 i poveri, che vanno com' insani,
 i quali cheron per le calme spesso
 di pan', che pria non eran di pigiori;
 mo son a tai dolori
 che nulla i giova, ai miseri profani. 195
 Piangon ancora i cani
 e dicon: — Signor nostri gratiosi,
 chi ne menerà a nostr'osi,
 sempre alla caccia, e poi n'averà cura?
 Omai per la pianura 200
 e boschi n'averemo più dilecti,
 sempre girem dispecti
 di qua, di là, per li fossati cupi,
 ove ne gioctiràn li fieri lupi. —
 Duro mugito fanno li corsieri 205
 e insieme con lor i palafreni,
 c. 87 r. et altri bon' ronzini
 che per le strade givan con bei manti;
 e molto più si andavan i destrieri,
 i quali esser solean di drappi fini 210
 tucti converti e pini,
 alle legiadre giostre in tucti i canti.

- Or gridan tucti quanti
 e con duro lamento dicono: — Lassi!,
 omai con nostri passi 215
 non anderemo più con lieta festa,
 ma con aspra tempesta
 conviene usar per altre regioni,
 e, puncti con isproni,
 giremo contro di nostri signori. — 220
 Per che con gran dolori
 piangono, ognum privato d'ogni bene,
 rimosso di piacere e buona spene.
- Di racontar ogne grandeza a parte
 di tua chiar' fama e di tu' alta gloria, 225
 non basta la mimoria
 né lo concepto mio e basso senso;
 né bastarebbon le membrane carte
 a scrivere pieno così lunga storia
 di tua bontà notoria, 230
 sicondo quel ch'io vidi e com' io penso,
 che 'l tūo ben fu immenso.
 Tanto humano spirito nullo vale:
 comprendere in sé tale
 ch' a te si compresse, o gran thesoro. 235
 E perché nol mimoro,
 priego ogne virtù che per sé pianga,
 sì ch'ogni duro core compunga e franga.
- Canzon mia, tu sai ben quanto dolore
 io porto al cor e quanto gran tormento 240
 c. 87 v. per lo crudele stento
 ch' io vegio sostenere a la mia donna;
 ond' io ti priego, con pietoso core,
 che vadi a lei e non con passo lento;
 ma con pianto e lamento 245
 t'inchina a' piedi e presso la sua gonna,
 e digli che disonna,
 ch'anco monterà in alto stato
 per lo pontificato
 di quello che lactò ne la buon'arte; 250

poi scuserai a parte
 lo tuo factor, ca n'è di più sapere,
 togliand' el buon volere
 dal suo figliuolo Landulfo di Lamberto
 poco a tanto mistier usato e sperto. 255

1 *idarno*. 28 *tue* (*lectio facilior* generata, per attrazione, dal fatto che in questo brano il discorso si svolge in sec. pers. sing.). 116 *mure*. 137 *e si*. 153 *fa*. *spessi rati e lay*. 163 *fiammati*. 167 *napolitani*. 179 *vuudean*. 180 *lunghe* (nell'ediz. *luoghe*). 183 *predendo*. 192 *ciceron*. 222 *bem* (< *ben* < *bene*).

1 (e 5) Si cfr. i vv. corrispettivi della petrarchesca *Canzone all'Italia* 128, 1 e 5. 5 Si legga *e* in sinalefe con il v. precedente. 6 *cova*, 8 *franca radice*, 14 *gentile torma*, 16 *schera* (c cfr. *tana* 178): denominazioni diverse per indicare 'i cittadini solleciti del bene di Napoli'. 9-10 *come chi dice*: / « *Altro non posso* »: Dante *parea dicer*: *Più non posso* Purg. 10, 139. 10 (e 74, 198, 248) Ipermetro irriducibile. 24 *bionda treza*: Petrarca *trece bionde* 67, 6; 220, 2; 126, 47; 127, 77; *bionda treccia* 29, 3. 31 Ipermetro. Si legga *mosse*. 41 *conlor, osanti*: spiegato *conlor* come forma epentetica di *coloro* (cfr. *converti* 211), preferisco intendere *osanti* come apposizione, anziché dare a *conlor* il valore di agg. dimostrativo. 48 *tradita*: 'traditorea' (cfr. Angiolieri, « *Becchin'amor* », 1). 49 Ipermetro. Si legga *tale*. 51 Il testo sembra corrotto, perché la proposizione è sbilenca, con il soggetto *Ulisse* privo di verbo. 53 Ipermetro. Si legga *figliol*. 60 Ipermetro. Si legga *qual*. 65 *Bactiti a palme* il *pecto*: Dante *si fendea ciascuna il petto / battiensi a palme* Inf. 9, 49-50. 66 (e 71) *va'*: imper. 67 Ipermetro. Si riducano ad *e* (forma napoletana dell'art. femm. pl.) i due *le* (analogamente in 122 e 139). 72 Ipermetro. Si legga *mali*. 78 Ipermetro. Si espunga *di te*. 81 *Dopo scienza*, dialefe. 91 *Avicena e Galien*: Dante *Avicenna e Galieno* Inf. 4, 143. 93 Ipermetro. Si legga *Aristotil*. *Averois*: Dante Inf. 4, 144. *Tholomeo* Dante Inf. 4, 142. 94 *Orpheo*: Dante Inf. 4, 140. 96 *armario*: 'libreria'. I due versi che seguono alludono forse alla dispersione in mare della biblioteca del re Roberto. 101 Ipermetro. Si legga *quai*. *greggi*: metaforico, 'gli alunni e i frequentatori dei seggi'. 107 *sermoni*: si tratta dei « sermoni » di re Roberto? 107-8 Il sogg. è *li nostri luoghi*. 109 Ipermetro. Si legga *sono*. 110 Ipermetro. Si legga *tal*. 116 Ipermetro. Si sostituisca con al 2° *stridon*. 118 Ipermetro. Si legga *gran grande patrice*: Dante *gran patrici* Par. 32, 116. 125 *vai*: 'pellicce'. 127 Escludendo l'ipotesi di una corruzione del testo, *Quant'io ti ramento* può essere interpretato o come un'apostrofe parentetica di Landulfo indirizzata a Napoli o, più probabilmente, come facente parte del lamento dei *palasci* 116 e riferentesi all'*ornato* 124. La difficoltà che deriva dalla 1ª pers. sing. di *ramento* può essere superata se, oltre ad invocare la costrizione della rima con *stento* 128, si considera il sintagma un'espressione cristallizzata (o perciò suscettibile del riferimento ad un sogg. pl.) del tipo di *oymè*, che ricorre al v. 128. 132 *disciplina*: 'il modo con cui siamo tenuti'. 144 *trahendo guai*: Dante Inf. 5, 48 138 Ipermetro. Si legga *male*. 158 Ipermetro. Si sostituisca e al 2° *quanto*. 151 *crudele ripa d'Acheronte*: Dante *trista riviera d'Acheronte* Inf. 3, 78. 153 *lay*: 'lamenti' (secondo l'accezione dantesca; cfr. F. Neri, *La voce « lai » nei testi italiani*, in « *Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino* », LXXII, 1936-37, pp. 105-19). 152 Ipermetro. Si legga *color*. 155 *come stornei*: Dante *come li stornei* Inf. 5, 40 157 Ipermetro. Si legga *lor*. 161 *docci resguardi*: Dante *dolci sguardi* Par. 11, 77; Petrarca *dolce sguardo* 183, 1; 297, 10; 119, 89; *dolci sguardi* 253, 1; 273,5. 165 *cambio*: 'scambio' (sogg. *Didone*). 169 *neve in Alpe*: Dante Inf. 14, 30. 170 *scalpe*: 'calca' (cfr. Dante, « *Iacopo, i' fui* », 5, in M. Barbi, *Studi sul Canzoniere di Dante*, Firenze, 1915, p. 458, n. 5). 172 Ipermetro. Si legga *lor*. 173 *Gado*: Dante *Gaddo* Inf. 33, 68.

174 Ipermetro. Si legga *horribile*. *tor horribil pisana*: Dante *l'orribile torre* Inf. 33, 47. 176 *vado*: 'passo', 'guado' (voce antica, attestata già in Iacopone, cfr. DEI). 177 Ipermetro. Si legga *onorevol*. 178 *pinta tana*: 'Napoli'. 179 *strana*: 'forestiera'. 180 *di lunghe parti*: 'di parti lontane'. 181 Ipermetro. Si legga *fortun*. 182 *fiorito tempio*: 'Napoli'. 185 *ontoso metro*: Dante Inf. 7, 33. 186 Ipermetro. Si legga *ciascuna biasma la*. Intendendo *ciascun'* forma apocopata di *ciascuna*, il soggetto logico della frase è *ciascuna famiglia*; *si biasma de*: 'si lamenta di' (uso di origine provenzale mediato dalla tradizione italiana, cfr. F. Agno, *Il verbo nell'italiano antico - Ricerche di sintassi*, Milano-Napoli 1964, p. 55). 190 *rubore*: latinismo. 192 *calme*: 'campi mietuti e coperti ancora dalla stoppia' (DEI, come voce di area meridionale). 194 *mo*: 'adesso'. 195 *miseri profani*: Dante Inf. 6, 21. 198 *osi*: 'usi' (per riconversione « antimetafonetica » da un originale *usi* rimante con *gratiosi* 196; per maggiori dettagli cfr. *Un rimatore*, p. 205). 204 *gioctiràn*: 'inghiottiranno'. 228 *membrane*: aggettivo. 229 Ipermetro. Si legga *scriver*. 233-5 'nessuna intelligenza umana è capace di tanto: di apprezzare compiutamente un fenomeno paragonabile a Napoli'. 237 Dopo *priego*, dialefe. 238 Ipermetro. Si legga *cor*. 244 *con passo lento*: Dante *a passi lenti* Inf. 6, 101; *con lenti passi* Inf. 23, 59; *con lento passo* Inf. 25, 78; *con passi lenti* Purg. 20, 16; *i lenti passi* Purg. 28, 22; *con più lenti passi* Purg. 33, 103; Petrarca *a passi tardi et lenti* 35, 2. 245 *con pianto e lamento*: Dante *il compianto, il lamento* Inf. 5, 35. 247 *che disonna*: 'che si svegli', 'che si desti'; *disonna* ricorre in Par. 26, 70 ed è segnalato come probabile neologismo dantesco, per quanto affiancato da una tradizione dialettale francese e bolognese, da P. A. Di Pretoro, *Innovazioni lessicali nella « Commedia »*, in « Rendiconti della Accademia Nazionale dei Lincei », Classe di Scienze morali, storiche e filologiche, S. VIII, vol. XXV, fasc. 5-6, 1970, p. 12 (dell'estratto). 251-254 'poi farai le scuse del tuo autore, poiché non sa far di più, accettando la buona intenzione del suo (di Napoli) figliuolo'. 254 Ipermetro. Si legga *figliuol*.

5. Edizione dei testi popolari.

5.1. *Nota editoriale*. Valgono anche per questa occasione i criteri esposti in sede di pubblicazione delle poesie auliche, con alcune considerazioni aggiuntive:

i) l'esigenza del rispetto integrale delle caratteristiche, anche grafiche, dei manoscritti è qui rafforzata, visto che si ha a che fare con testimoni di diverso tipo e differente età, e quindi risulterebbe insensato qualsiasi livellamento;

ii) le peculiarità della produzione popolare (in cui ogni variante, compresa quella dovuta al redattore in forma scritta, costituisce di per sé originale) e soprattutto le sue modalità di diffusione sconsigliano interventi tesi a restituire ad ogni costo a queste rime (che in alcuni casi raggiungono un elevato coefficiente di licenziosità metrica) una rigida uniformità nei versi e nelle strofe. Anche quando si propongono interventi si è preferito agire con estrema duttilità, offrendo (ove consentito) diverse possibili letture restauratrici della misura del verso o della strofe;

iii) le note offerte nella seconda fascia d'apparato non pretendono di rappresentare uno spoglio linguistico, ma tentano di mettere in evidenza il linguaggio tipico della poesia popolare, in cui confluiscono meridionalismi e tratti aulici (di tradizione « siciliana »), nonché di

dare risalto alle diverse coloriture dialettali assunte dai canti durante il processo d'irradiazione orale;

iv) i testi sono stati collazionati sugli originali (per L e GR¹) o si sono utilizzate riproduzioni fotografiche degli stessi; per i due frammenti mutili conservati da E mi sono avvalso della trascrizione diplomatica già esistente. Per il gruppetto di canti dialettali giunti attraverso attestazioni tarde ho attinto ad edizioni moderne (citando opportunamente).

5.2. Testi

CANZONETTA

mutila di ottonari (schema: *abab, cd..*) tramandata dal Villani, *Cronaca* VII, 68.

Deh, com'egli è gran pietate
delle donne di Messina,
veggendole scapigliate
portando pietre e calcina!

Dio gli dea briga e travaglia
chi Messina vuol guastare

5

...

FRAMMENTI DIALETTALI NAPOLETANI

1) Filastrocca a schema irregolare, costruito con coppie di distici (in assonanza o in rima) di lunghezza ineguale; in questo contesto metrico non ha senso adottare il consueto sistema di segnalazione di ipermetrie e ipometrie (queste considerazioni valgono anche per gli altri frammenti qui raccolti). Precedenti edizioni: Galiani, *Dialecto*, p. 122; Capasso, *Sulla poesia*, p. 317; Monti, *Villanelle*, pp. 101-5; Malato, *Poesia*, p. 79 (tutti sulla scorta di una citazione di G. B. Basile nel *Cunto de li cunti*, giorn. I nov. X e introduz. alla giorn. IV). Do il testo secondo il Malato, *Poesia* (con qualche ritocco nella punteggiatura).

Jesce, jesce sole,
scajente 'mperatore,
scanniello mio d'argiento
che vale quattociento.

Ciento cinquanta
tutta notte canta,
canta Viola,

5

lo masto de scola;
o masto, o masto,
mannancenne priesto,
ca scenne masto Tieste

10

co lanze e co spate,
 da l'aucielle accompagnato.
 Sona, sona zampognella
 ca t'accatto la gonnella, 15
 la gonnella de scarlato;
 si non suone, te rompo la capo.

2 L'allusione allo *'imperatore* è stata considerata un richiamo (che giudico improbabile) alla persona di Federico II. 6 Questo verso pare echeggiato nel *Decameron*, VIII, 3. 13 *l'aucielle* che accompagnano l'esercito di *masto Tieste* possono essere collegati con l'aquila imperiale? Per questa ipotesi cfr. Sabatini, *Cultura*, n. 154 di p. 288.

II) Frammento di quattro versetti conservato nei *Variarum rerum* del cinquecentista Giambattista Bolvito. Precedenti edizioni: Monti, *Villanelle*, pp. 105-7; Monti, *Angioini*, pp. 425-7; Malato, *Poesia*, p. 80; Sabatini, *Cultura*, p. 192 (attingo a quest'ultima edizione).

Beata chella crapa
 che fece tale agniello
 che lo Conte de Manoppiello
 è tenuto levarese lo cappiello.

1-4 L'episodio riferito dal frammento riguarda la riverenza cui Giovanna I obbligò Giovanni Orsini, Conte di Manoppello, nei confronti del suo nemico Jacopo Arcuccio de Capra, Gran Camerario del Regno; il fatto avvenne tra il 1375 e il 1381 (l'identificazione dei personaggi e la datazione si devono al Monti).

III) Frammento di quattro versetti tramandato parzialmente dal Basile e per intero dal Cortese. Precedenti edizioni: Monti, *Villanelle*, pp. 107-9; Monti, *Angioini*, pp. 427-9; Malato, *Poesia*, p. 81 (cito dall'ediz. del Malato).

A la rota, a la rota
 Mastr'Angelo ce joca;
 'nce joca la zita
 e madamma Margarita.

2 *Mastr'Angelo*: si tratta probabilmente del Cardinale Angelo Acciaiuoli, tutore di Ladislao assieme alla madre Margherita (cfr. v. 4).

IV) Canzone tramandata dal Basile. Precedenti edizioni: quelle ricordate a proposito del numero precedente (riporto il testo dell'edizione del Malato).

Non chiovère, non chiovère
 ca voglio ire a muovere,
 a muovere lo grano

de masto Giuliano.
 Masto Giuliano, 5
 prestame 'na lanza
 ca voglio ire 'n Franza,
 da Franza a Lombardia,
 dove sta madamma Lucia.

9 Non è sicura l'identificazione di *madamma Lucia* con Lucia Visconti.

V) Canto attestato dal Basile. Precedenti edizioni: quelle ricordate a proposito dei due numeri precedenti. Cito dall'edizione del Malato.

Fruste ccà, Margaritella,
 ca s'è troppo scannalosa,
 che per ogni poca cosa
 tu vuoje 'nnanze la gonnella.
 Fruste ccà, Margaritella.

VI) « Profezia » riportata dai *Ricordi* di Loise de Rosa. Precedenti edizioni: Croce, *Sentendo parlare*, p. 433; Monti, *Villanelle*, p. 112; Monti, *Angioini*, p. 433; Malato, *Poesia*, p. 84; Sabatini, *Cultura*, p. 192. Riporto il testo offerto dal Sabatini.

Non sécuita la luna,
 lo conte de la Marczia
 caderrà la sua barca
 et perderrà la corona.
 Ad ora de nona 5
 inserrà de lo regno,
 sopra uno legno
 anderà per sua via.

L'argomento svolto nella « Profezia » riguarda la fuga da Napoli, su una barca, di Giacomo de la Marche, marito di Giovanna II (l'episodio avvenne il 4 maggio 1419, *ad ora de nona*). 2 *Marczia*: riproduce la pronuncia francesizzante *Marcia*.

VII) Distico tramandato dai *Diurnali del Duca di Monteleone*. Precedenti edizioni: Croce: *Canti*, p. 140; Monti, *Villanelle*, pp. 112-4; Monti, *Angioini*, p. 434; Malato, *Poesia*, p. 85; Sabatini, *Cultura*, pp. 192-3 (al quale mi rifaccio).

Morto è lo pulpo e sta sotto la pietra,
 morto è ser Janne, figlio de Poeta.

Il canto allude all'uccisione di ser Gianni Caracciolo, il cui padre era detto « Poeta », ad opera di Pietro Palagano nel 1432. 1 *pulpo*: indica lo stemma dei Caracciolo, un sole raggianti simile ad un polipo. *sotto la pietra*: nei banchi di

vendita dei pescivendoli i polipi sono appunto tenuti fermi da una pietra (ma forse non è estraneo un ricordo del nome dell'uccisore Pietro Palagano).

VIII) Canto conservato dal novelliere quattrocentesco Giovanni Sabbadino degli Arienti. Precedenti edizioni: D'Ancona, *Canzone*, pp. 387-99; Altamura, *Curiosità*, pp. 11-9; Bronzini, *Poesia popolare*, p. 398; Sabatini, *Cultura*, p. 193 (di cui riproduco il testo).

Per Dio, non mi chiamate più Regina,
chiamatime Isabella sventurata.
Haio perduta Capua gentile,
la Puglia piana cum Basilicata.

Il componimento si riferisce a vicende accadute nell'agosto del 1440 quando, ritenendo imminente la vittoria degli Aragonesi, Renato d'Angiò fece tornare in Francia la moglie Isabella ed altri familiari.

LA CANZONE DEL BASILICO

È conservata:

1) Da L

Canzone a stanze di 7 versi *capfinidas* e *capcaudadas* $Ab_8Ab_8Ab_8(b)C$. Precedenti edizioni: P. Fanfani (ed.), *Decameron*, Firenze, 1857, I, p. 349; Carducci, *Cantilene*, pp. 54-8; Alvisi, *Canzonette*, pp. 24-5; T. Cannizzaro, *Il lamento di Lisabetta da Messina*, Catania, 1902 (su cui v. la recens. di A. D'Ancona, nella « Rassegna bibliografica della letteratura italiana », XI, 1903, pp. 124-6, e la risposta dello stesso Cannizzaro, *Lettera al prof. D'Ancona*, Messina, 1905); G. Cocchiara, *Genesi di leggende*, Palermo, 1941, pp. 160-4; Spongano, *Nozioni*, pp. 142-4; Sapegno, *Poeti*, pp. 557-8.

c. 30 v. Questo fu lo malo cristiano
che mi furò la resta
del basilico mio selemontano?
Cresciut'era in gran podesta
ed io lo mi chiantai colla mia mano: 5
fu lo giorno della festa.
Chi guasta l'altrui cose, è villania.
Chi guasta l'altru' cose, è villania
e grandissimo il peccato.
Ed io, la meschinella, ch'i' m'avvia 10
una resta seminata!
Tant'era bella, all'ombra mi dormia
dalla gente invidiata.
Fummi furata e davanti alla porta.
Fummi furata e davanti alla porta: 15
dolorosa ne fu' assai;

ed io la meschinella or fosse io morta,
 che ssi cara l'accattai!
 E' pur l'altr'ieri ch'i' n'ebbi una mala scorta
 dal messer cui tanto amai. 20
 Tutto lo 'ntorniai di maggiorana.
 Tutto lo 'ntorniai di maggiorana,
 fu di maggio lo bel mese;
 tre volte lo 'naffiai la settimana.
 [. -ese] 25
 [. -ana]
 Sir Idio come ben s'aprese!
 Or è in palese che mi fu raputo.
 Or è in palese che mi fu raputo:
 nollo posso più celare. 30
 Sed io davanti l'avessi saputo
 che mmi dovesse incontrare,
 davanti all'uscio mi sare' dormita
 per la mia resta guardare.
 Potrebbebene aiutare l'alto Iddio. 35
 Potrebbebene aiutare l'alto Iddio,
 se fusse suo piacimento,
 dell'uomo che m'è stato tanto rio.
 Messo m'à in pene e 'n tormento
 ché m'à furato il basilico mio 40
 ch'era pieno di tanto ulimento.
 Su' alimento e tutta mi sanava.
 Su' aulimento e tutta mi sanava
 tant'avea freschi gli olori;
 e lla mattina, quando lo 'naffiava 45
 alla levata del sole,
 tutta la gente si meravigliava:
 « Onde vien cotanto aulore? »
 Ed io per lo suo amor morrò di doglia.
 Ed io per lo suo amor morrò di doglia, 50
 per amor della resta mia.
 Fosse chi lla mi rinsegnar, dè, voglia,
 volentier la accateria:
 cento once d'oro ch'i' ò nella fonda,

volentier glile doneria, 55
e donerie- gli un bacio in disianza.

28 *raputo* bis e, una volta, cancellato. 29 *raputo* corretto su *furato*. 52 di *voglia*. 53 *la accateria* corretto su *la mi ritorria*.

1 Ipermetro. Si legga *qualesso* 'chi', 'quale', forma tipicamente napoletana (cfr. Sabatini, *Cultura*, p. 291 n. 167), sulla base della lezione tramandata dai codici che conservano il *Decameron* (compreso l'autogr. Hamilton 90, v. l'ediz. a c. di C. S. Singleton, Baltimore-London, 1974, p. 308). 2 Ipermetro irriducibile. *resta* (anche in 11, 34 e 51): 'vaso da fiori'. I codici del *Decameron* hanno *grasta* ma la lezione che qui ricorre si può mantenere (per quanto non attestata altrove) sulla base dell'equazione *grasta*: *rasta* = *grasta* (queste tre voci sono segnalate con il significato di 'coccio', 'vaso' da Rohlfs, *Dizionario*): *resta* (con l'avvertenza che in 2^a e in 4^a sede si ha la riduzione, tipica di vaste aree meridionali, di *gr-* a *r-*, cfr. Rohlfs, *Gramm. stor.*, 185). 3 *selemontano*: 'varietà di basilico che si coltiva sui monti' (detta *selinum montanum*). 4 *podesta*: 'rigoglio'. 5 *chiantai*: 'piantai' (PL > k'). 9 *peccato*: rima con 11 e 13. 19 Ipermetro. Si espunga *E* e *ch(e)*; oppure: si legga *ier* e si espunga *una*. *mala scorta*: 'tristo presagio'. 25-6 v. i versi qui mancanti nella redaz. di GR¹. 27 Ipermetro. Si espunga *ben*; oppure si legga *co*'. *s'aprese*: 'attecchì'. 31 *Sed*: con -d eufonico per restaurare la misura del verso. 32 (e 34, 46) ottonario con acc. di 4^a. 35 (e 36) Ipermetro. Si legga *potrebbe*. 37 otton. con acc. di 2^a. 41 Ipermetro. Si espunga *tanto*. *ulimento*, 42 *alimento*, 43 *aulimento*: 'profumo'. Da un punto di vista fonetico, il ditt. *au* second. (forma di compromesso tra *o-* etimol. e il merid. dissimulato *a-*, cfr. Contini, *Poeti*, I, p. 61, comm. alla voce *caunoscenza*) si è rispettivamente chiuso in *u* (attraverso *o*), eliminato e conservato. 44 *olori* (e 48 *aulore*): 'profumi', 'odori'. 51 Ipermetro. Si legga *per riaver la* (proposta dello Spongano). 52 Il D'Ancona, nella cit. recens., propone di interpretare il v. (senza apportarvi alcuna correz.): 'Deh si trovasse (*fosse*) qualcuno (*chi*) a indicarmela (*la mi rinsegnar*) volontariamente (*di voglia*)'. Ma l'ipotesi non convince sintatticamente, in quanto mi sembra che l'infinito *rinsegnar* sia retto da *voglia* (verbo). 53 *la accateria*: 'la comprerei'. 54 *fonda*: 'borsa'. 55 Ipermetro. Si legga *gli doneria*.

II) Da GR¹

Per lo schema metrico, si cfr. quanto detto a proposito della redazione di L.; noto tuttavia in questa versione una forte tendenza all'ipermetria, per cui molto spesso risultano parificati ad endecasillabi gli ottonari. Precedente edizione: Alvisi, *Canzonette*, pp. 26-30.

c. 94 r. Chi guasta l'altrui cose fa villania
e grandissimo peccato.
Et io, la meschinella, che io m'avia
una testa seminata!
Tanto era bella ch' a l'ombra ci stasia 5
tutto lo giorno indisiata.
Fummi furata davanti alla porta.
Fummi furata davanti alla porta,
dolorosa ch'io ne fui asai:

	è pur l'altr' ieri ch'i' n'ebbi la mala scorta	10
	dal mio signor ch'io tanto amai.	
	Ora volesse Iddio ch'io fussi morta	
	l'ora e 'l giorno ch'io la piantai!	
	Tucta la 'ntornïai di maiorana.	
	Tucta la 'ntornïai di maiorana.	15
	Fu di maggio, di quel bel mese,	
	tre volte la innafiava la sectimana	
	(che son dodici volte el mese),	
	con aqua chiara di viva fontana.	
	O Signor mio, quanto ben s'aprese!	20
	Ora è palese chi me l'à raputa.	
	Ora è palese chi me l'à raputa,	
	e non la posso ritrovare.	
	Tre giorni innanzi l'avess'io saputa	
	quello che me ne dovia incontrare,	25
	davanti alla mia porta sarei giaciuta	
	sol per la mia testa guardare.	
	Potrebbebene aiutare l'alto Iddio.	
c. 94 v.	Potrebbebene aiutare l'alto Iddio,	
	se gli fusse in piacimento,	30
	dell'omo che m'è suto cotanto rio,	
	che mi fa stare in pena et in tormento,	
	che m'à furato el bassilico mio	
	ch'era pieno d'ogni olimento.	
	E 'l suo olimento tucto mi sanava.	35
	E 'l suo olimento tucto mi sanava,	
	tanto avea fresco el colore;	
	e lla mattina, quando lo innaffiava	
	in sulla levata del sole,	
	tucta la gente si maravigliava	40
	donde venia cotanto odore.	
	Ond'io per lo suo amore moro di doglia.	
	Ond'io per lo suo amore moro di doglia,	
	e sol per l'amore della testa mia.	
	E chi me la rendesse di sua voglia	45
	farebbe gran cortesia:	
	cento once d'oro ch'i' ò in una fonda	

volentieri gli ele doneria,
 e donere- gli un bacio in disianza.
 E doneregli un bacio in disianza, 50
 forse che gliene gioveria:
 e sempre, alla vita, sarei su' amanza
 sol per lo amor della testa mia.
 [. -anza]
 [. -ia] 55
 Chi guasta l'altrui cose fa villania.

6 in *disianza* (ma la correz. è necessaria per la rima). 31 *contanto*. 41 su *cotanto* un « *titulus* » cancellato.

1 (e 56) Ipermetro. Si costituisca *fa* con è. 4 *testa*: 'vaso'. 5 (e 9, 51) Ipermetro. Si espunga *ch(e)*. 6 *indisiata*: quadrisill. 10 Ipermetro. V. n. al v. 19 della redaz. di L. 11 Ipermetro. Si espunga *mio*. 13 Ipermetro. Si legga *l'ora e 'l di*. 16 Ipermetro. Si espunga *di*. 17 Ipermetro. Si sostituisca ad *innafiava, innafiat*. 18 Ipermetro. Si legga *dodici nel mese* (prop. dello Spongano). 20 Ipermetro. Si espungano *mio* e *ben*; oppure: *o* e *ben*. 25 Ipermetro. Si legga *quel che mi dona*. 26 (e 27) Ipermetro. Si espunga *mia*. 28 (e 29) Ipermetro. V. n. ai vv. 35-6 della redaz. di L. 31 (e 41) Ipermetro. Si legga *tanto*. 32 Ipermetro. Si espunga *in pena et*. 34 Ipermetro. Si legga *pien*; oppure: si espunga *ogni*. 39 Ipermetro. Si espunga *in*. 42 (e 43) Ipermetro. Si legga *amor*. 44 (e 53) Ipermetro. V. n. al v. 51 della redaz. di L. 47 *i' ò*: sineresi. 48 Ipermetro. V. n. al v. 55 della redaz. di L. 52 Endecasill. con acc. di 5ª. *alla vita*: 'per tutta la vita'.

Da L.

Ballata con stanze, composte di ottonari, *capfinidas* e *capcaudadas*; le stanze 2-6 rimano *ababab(b)c*, mentre le tre finali vi aggiungono un senario *c*; la prima stanza è atipica: *abcacd(d)d*. Precedenti edizioni: Grion, *Farmacopea*, pp. 181-3; Casini, *Studi*, p. 190 n.

c. 30 v. Bella, ch'ài lo viso chiaro,
 tal marito t'à Dio dato,
 l'alto Idio lo ti levasse!
 Ch'anegato sia nel Faro
 chi parola ne trasse! 5
 Se ttu vuo' far ched e' mora,
 ed or, ched e' mora.
 Se ttu vuo' far ched e' mora,
 la faccia di quel giudeo,
 guardalo quando va fora, 10
 dàgli dello camoleo,
 d'una medicina ancora

	bella, qual ti diraggio eo: perdio, prendi esto consiglio!	
	Perdio, prendi esto consiglio	15
	bella, se questo vuo' fare: circa l'ala d'un coniglio che sett'anni agia volare e la coda d'uno volpigno che ssia nato a mezo mare:	20
c. 31 r.	non ci adimorare, o bella! Or non ci dimorare, o bella, s' tu vuo' che mora quel tristo: dàgli della rosolella, la fronda d'un anticristo	25
	e d'un somaro la sella, che già mai non fosse visto. Danne al tristo, raddolbato. Danne al tristo, rabdolbato, ch'è cotanto duro e forte,	30
	ed un gambero lardato ch'aggia le mascelle torte. Intanto gli uscirà il fiato, bella, se questo gli aporte: la morte avarà in presente.	35
	La morte avarà in presente, bella, se questo gli done: dàgli l'ala d'un serpente, lo fiele d'uno scorzone e d'un istrice il suo dente,	40
	la coda d'uno scorpione, d'uno storione pescie. D'uno storione pescie che ssia nato alla montagna.	
	[. -esce]	45
	[. -agna]	
	Se tti squrano tal bisce, cappello non ti rimagna d'una tortagna di lattuga, e guai chi ll'aduga!	50

D'una tortagna di lattuga
 che ssia nata di giugnetto,
 radicata d'una bruca,
 panpane tre da ulivetto,
 [. -uga] 55
 [. -etto]
 d'uno moschetto e du' ova,
 e guai che lui trova!
 D'uno moschetto e due ova
 che ssie nato senza 'l pizzo, 60
 [. -ova]
 una stranglia che llo strozzi,
 [. -ova]
 la coda d'uno malvizzo
 e d'uno rizzo di caniglia, 65
 e guai che lui piglia!
 Ma d'uno rizzo di caniglia.

13 *diraggia*. 41 *scarpione*. 52 *gugnetto* (non credo si possa mantenere *g* per la palatale, ricorrendo esempi quali *giudeo* 10, *aggia* 18, 32).

2 *viso chiaro*: il sintagma *claro viso* ricorre nel Notaio (v. Contini, *Poeti*, I, p. 80 v. 6) sulla scia di una fitta tradiz. d'origine francese. 4 *Faro*: il Faro per antonomasia era quello di Messina. 5 Ipometro. Si integri [*te*] *ne*. 7 Ipometro. Si legga *ora fa'*. 11 *camoleo*: 'pianta cui tradizionalmente si attribuiscono proprietà magiche' (v. i raffronti operati dal Grion, *Farmacopea*, p. 183 n. cui pure rimando per quanto detto a proposito di 24 e 25). 12 *d'una medicina*: accus. retto da *dàgli* 11. 17-20 i consigli qui contenuti hanno evidentemente sapore ironico, come anche in 27, 31, 38 ecc. 19 *e* in sinalefe con il v. precedente. *volpigno*: < 'volpe'. 24 *rosolella*: 'erba detta anche rugiada del sole'. 25 *anticristo*: 'cristoforina', pianta velenosa. 28-29 *raddolbato* (e, con variante grafica, *rabdolbato*): 'raddoppiato', da *radoblare*, provenzalismo usato dai poeti della scuola siciliana. 31 *lardato*: 'lardellato', 'cotto coi lardelli'. 39 *scorzone*: 'colubro verde e giallo' (DEI). 47 *squarano*: 'puliscono' (DEI). 49 (e 51) Ipermetro irriducibile. *tortagna*: 'torta' (per l'uso del suff. *-agna*, *-agno*, cfr. Rohlfs, *Gramm. stor.*, 1067). 50 *l'aduga* 'la faccia inaridire' (da *aduggere*). 52 *giugnetto*: 'luglio' (etimol. 'piccolo giugno'); forma siciliana e calabrese (cfr. REW 4265 e Rohlfs, *Dizionario*, s.v.). 53 *bruca* (solo assonanza con 50 e 51): 'arbusto cespuglioso e ricco di rami'. 54 *panpane*: 'foglie'. 58 (e 66) Espressione di malaugurio indirizzata al tristo marito. 62 *strozzi*: in consonanza con 60 e 64. *stranglia*: 'stringhia'. 64 *malvizzo*: 'tordo sassello' (DEI e Rohlfs, *Dizionario*, s.v. *marvizzu*, come voce d'area esclusiv. meridionale). 65 (e 67) Ipermetro. Si legga *d'un*. *rizzo*: 'istrice' 'riccio'. *di caniglia*: 'di crusca'? Il Grion intende *rizzo di caniglia* 'istrice che vive in canile'.

Da MS.

1) Ballata di settenari riuniti in terzine con il primo verso sdrucchiolo e gli altri due piani e rimanti *abc, abc, xbc, def, def, def*. Precedenti edizioni: Alvisi, *Canzonette*, pp. 4-5; Casini, *Studi*, pp. 316 e 324-6. Num. 20 del ms.

- c. 50 v." D'un piacente soridere
 Amor pur mi balestra
 e llo mio cor a Dio ringratia.
 Piacciati d'amor credere,
 desta, legiadra e destra, 5
 e ferendo il cor, mi satia.
 Con tuoi risguardi ancidimi
 lassù dalla finestra,
 sicché 'l morir m'este gratia. 10
 Per tutta la Ciecilia
 si spande la tua figura,
 sicch'è gran luminaria.
 Infra ben ciento milia
 t'ò eletta per mia signora:
 non m'essere contraria. 15
 Se 'l tuo cor non s'aumilia,
 chiamo la morte ancora
 che m'este necessaria.

3 Ipermetro. Si legga *e* in sinalefe con il v. precedente e si espunga *mio. ringratia*: per la presenza di *t* cedigliata negli antichi codici, cfr. F. Agno, *Particolarità grafiche di mss. volgari* cit., a p. 178, e K. Loach Bramanti, *La T cedigliata nei testi toscani del Due e Trecento*, in «SGI», I, 1971, pp. 41-4. *a Dio*: compl. ogg. preposizionale. 4 *Piacciati*: legge Tobler-Mussafia. 6 *e* in sinalefe col v. precedente. 7 *anidimi*: in rima (!) con *soridere* 1 e *credere* 4. 9 Ipermetro. Si legga *è*. 11 Ipermetro. Si espunga *la*, oppure *tua*. *figura*: in rima con *signora* 14 e *ancora* 17. 14 Ipermetro. Si espunga *per*, oppure *mia*.

II) Ballata di endecasillabi e settenari che sviluppa sino al v. 10 il seguente schema: *YX, aBaBaBC(c)X*; nella strofe successiva abbiamo invece *dExEefx*, a causa di una palese corruzione nella tradizione. Precedenti edizioni: Carducci, *Cantilene*, pp. 60-1; Casetti-Imbriani, *Canti*, I, pp. 1-2 (riproducendo fedelmente l'edizione Carducci). Num. 26 del ms.

- c. 51 v.' Entrai allo giardino delle rose
 e non le colsi per la mia follia.
 Entrai allo giardino
 ov'erano le rose con le fiori,
 e aulente il gialsomino 5
 ch'a tutta la contrata rendia splendore.
 Eo non ti vegno meno,
 solo con uno basciare mi perdoni;
 perché 'ssa boccuccia tua musculiata

una fiata basciarla volia 10
 Figliola, se' de' garbi;
 saggia palermitana e amorosella,
 e' morirò per tia;
 quando ti vesti la verde gonella,
 convèneti l'anella. 15
 Stèssima alle càdari,
 entra mi e tia!

1 dello. 9 masculiata.

3 giardino: si noti la rima con *meno* 7 (oltre che con *gialsomino* 5). 4 fiori (femm.): in rima con *splendore* 6. 6 Ipermetro. Si legga *dia*. 8 Ipermetro. Si legga *un*, oppure *bascio*. 9 masculiata: 'che ha il sapore del muschio' (cfr. Traina, *Nuovo vocabolario*, s.v.). 11 *se' de' garbi*: probabilm., 'sei degna di indossare panni di garbo' (dalla regione, detta « Garb » dagli arabi, produttrice di lane pregiate). Cfr. Tommaseo-Bellini, *Dizionario*, s.v. 13 (e 17) *tia*: sicilianismo. 14 Per la supposta affinità tra questo verso e quello di un canto popolare diffuso a Gessopalena (che recita *Jun le port' la vard -a gonnel*), cfr. Casetti-Imbriani, *Canti*, I, p. 1. 16 e 17 Ipometri irriducibili.

III) Ballata di endecasillabi e settenari di strofa *AbBaaccX* (e con ripresa *xyy(y)X*). Precedenti edizioni: Trucchi, *Poesie*, II, p. 39; Carducci, *Cantilene*, pp. 135-6; Saepigno, *Poeti*, p. 552. Num. 61 del ms.

c. 55 r.' Par che la vita mia
 omai debbia finire
 con pianti e con sospiri,
 ch'a me conviene gire a l'estrانيا.
 O me dolente, parto sconsolata 5
 piangendo e sospirando,
 e bagnata di pianto, e dico: — Quando
 sarà la mia tornata? —
 Partomi sconsolata,
 lo cor mi si tormenta; 10
 partomi discontenta
 e dolorosa vado a l'estrانيا.
 Dallo mio corpo l'alma si disranca,
 tante lagrime getto,
 lo cor m'angoscia di pianto e rispetto 15
 e llo ispirito mi manca.
 Rimagno lassa e stanca,
 ché vo contro a mia voglia:
 ben creo che di gran doglia

io moriraggio in mezzo della via. 20
 Par che la vita mia
 omai deggia finire
 con pianti e con sospiri,
 ch'a me conviene gire a l'estrانيا.
 Cieciliana.

4 gire / a l'estrانيا nel ms. su righi separati.

4 (e 12, 24) a l'estrانيا: 'in paese straniero' cfr. Traina, *Nuovo vocabolario*, s.v. a la strania). 8 tornata: 'ritorno'. 13 diranca (prov.): 'strappa', cfr. Giacomo da Lentini, « Guiderdone aspetto avere », v. 42 *diranca* e Guido delle Colonne, « Ancor che l'aigua », v. 40 *m'arranca* (ambidue le volte in rima con lo spirito che manca!). Segnalo, con identico significato, il calabr. *arrancari* (cfr. DEI, s.v. *arrancare*²). 15 rispetto: cfr. sic. antico *rispettu* 'dolore'. 16 e in sinalefe con il v. precedente.

IV) « Ceciliana » composta di serie di endecasillabi a rime alterne (più la ripresa *Sonno fu...*). Precedenti edizioni: Carducci, *Cantilene*, pp. 62-3; Ferrari, *Biblioteca*, I, p. 70 (riproduce l'ediz. Carducci); Spongano, *Nozioni*, p. 141. Numero 62 del ms.

c. 55 r." Ceciliana

Sonno fu che me rappe, donna mia.
 En quelle parti dov'io m'arivai
 una angioletta in sonno me dicea:
 — Ché per troppo dormire perduta m'ài?
 O dormiglioso, forte adormentato 5
 già non sia amante, per donna aquistare.
 Stanotte mi levai, vennit'a lato
 credendomi con teco solatzare:
 tu eri tanto forte adormentato,
 che già mai non te pote' esvegliare. — 10
 Gentil madonna, non me biasimate,
 ché lla vostra venuta non sapea.
 Il sonno traditor che m'à ingannato
 à ggìa gabato più saggio de mia.
 Non me lamento tanto dello sonno 15
 quanto faccio de voi, patrona mia,
 ché 'nci venisti a l'alba dello giorno
 quando lo dolcie sonno me tenia.
 Sonno fu che me rappe, donna mia.

1 (e 19) *rappe*: 'rapi' (perf. forte del tipo *appe, sappe* ecc.). 3 *dicea* (e 12 *sapea*): in rima con *mia*. 4 Ipermetro. Si legga *dormir*. 8 *solatzare*: si noti la persistenza del grafema arcaico *tz*. 13 cfr. un verso quasi identico in un canto moderno di Montella: « lo suonno traritore mmi 'ngannavo » (v. V. Imbriani, *XII Canti Pumiglianesi*, Napoli, 1877, p. 135, cit. dal D'Ancona, *Poesia popolare*, p. 27) e in uno strambotto veneto del sec. XV: « ho sonno ttraditor che m'ài ingannato » (cfr. S. Ferrari, *Canzonette e strambotti in un codice veneto del secolo XV*, in « Biblioteca di letteratura popolare », II, [s.d.], p. 109). *ingannato*: in rima con *biasimate* 11. 14 *mia*: sicilianismo. 17 *giorno*: in assonanza con *sonno* 15.

V) « Cieciliana » composta da strofe tetrastiche di tre alessandrini monorimi più un settenario unisonante di volta (ma nel ms. i due settenari, alternativamente sdrucchiolo e piano, che costituiscono l'alessandrino sono trascritti su righe separate, il che conferisce al componimento l'andamento della ballata). Le strofe sono separate, nel cod., da lineole orizzontali. Precedente edizione: Carducci, *Cantilene*, pp. 58-60. Num. 63 del ms.

c. 55 r." Cieciliana

— Lèvati dalla mia porta, lassa ch'ora foss'io morta
lo giorno ch'i' t'amai.

Lèvati dalla mia porta, vattene alla tua via,
ché per te seria morta e non te ne encresciera;
parti, valletto, pàrtiti per la tua cortesia, 5
dé vattene oramai. —

— Madonna queste parole, per dio, non me le dire!
Sai che non venni a càsata per volermene gire:
lèvati bella, ed aprimi e lasciami trasire;
poi me comanderai. — 10

— Se me donassi Trapano, Palermo con Messina,
la mia porta non t'àpriro, se me faciessi regina.
Se llo sente maritamo e questa ria vicina,
morta distrutta m'ài.

— Maritato non sentelo ch'el este adormentato, 15
e lle vicine dormono: primo sonno è passato.
Se lla sciorta passàssenci seria stretto e legato. —

— E tu, perché 'nci stai? —

c. 55 r.'" — Che lla sciorta passàssencie o Vergine Maria!
Tutti a pezzi tagliàsenci en mezzo della via! — 20
— Ma non dinanzi a càsama, ch'io biasmata seria.
E perché non ten vai? —

15 *sentolo*.

1 (e 3) Ipermetro (e inoltre il primo emistichio dell'alessandrino è piano — come anche in 4 e 7 —, anziché sdrucchiolo). Si posponga *lèvati a porta*. 7 Ipermetro. Si legga *este paravole*. 12 Ipermetro irriducibile. 17 *sciorta*: 'guar-

dia notturna' (anche 'canto notturno'), vocab. di origine araba tipicamente siciliano e sconosciuto a tutto il resto d'Italia.

VI «Napolitana» composta da una serie di sei componimenti che indico con una cifra araba progressiva. Num. 65 del ms.

1. Testo in ottava siciliana di rima *ABABABAB*. Precedenti edizioni: Carducci, *Cantilene*, p. 64; Casetti-Imbriani, *Canti*, I, p. 55; Ferrari, *Biblioteca*, I p. 72 (queste ultime due edizioni sono ricalcate su quella del Carducci); Spongano, *Nozioni*, p. 355.

c. 55 v.' Napolitana

Valletto se m'amate siate saggio,
non vi fidate in nullo compagnone.
Tieni cielato quello che ditto t'aggio,
non vi vantate della mi' persone, 5
ché, se lo sapesso gli parenti ch'aggio,
tu sarie morto ed io scamparia none.
Se ttu fossi morto, saria gran dannaggio;
s'io fossi morta, saria gran ragione.

8 morto.

3 Ipermetro. Si legga *quel*. 5 Ipermetro. Si legga *se 'l*. *sapesso*: 'sapesero'. 7 Ipermetro. Si legga *s' tu*. *dannaggio*: gallicismo.

2. Testo di sei endecasillabi rimanti *ABABCC*. Precedenti edizioni: Carducci, *Cantilene*, p. 65; Casetti-Imbriani, *Canti*, I, p. 55; Ferrari, *Biblioteca*, I, p. 72; Sapegno, *Poeti*, p. 562; Spongano, *Nozioni*, p. 258.

c. 55 v.' Non mi mandar mesaggi, ché sono falsi;
non mi mandar mesaggi, ché sono rei.
Mesaggio sieno gli occhi quando gli alsì,
mesaggio sieno gli occhi tuoi a' miei.
Riguardami le labbra mie rosse, 5
ch'aggio marito che non le conoscie.

1 *mesaggio*, con -o espunto.

1 (e 2) Ipermetro. Si legga *son*. *mesaggi*: 'messaggeri' (con lo stesso significato anche ai vv. 2, 3, 4), provenzalismo ricorrente in Guido delle Colonne, «Amor che lungiamente», v. 59. 5 *rosse*: rima con *conoscie* 6 (probab. da un orig. *rošše*, *conošše*).

3. Testo di sei endecasillabi rimanti *ABABAB*. Precedenti edizioni: tutte quelle ricordate sotto 2, alle stesse pagine.

- c. 55 v.' Brunetta, ch'ài le ruose alle mascielle,
 le labbre dello zucchero rosato,
 garofalate porti le mamelle
 ché oly più che non fa lo moscato.
 Tu sse' la fiore; s'io n'amassi mille, 5
 non t'abandonò mentre ch'aggio il fiato.

3 *garofalate*: l'aggettivo, che potrebbe alludere ad un colore, è ricordato da P. Sella, *Glossario latino-italiano*, Citta del Vaticano, 1937, s. v. *garoffolinus* (*de bin-dis zallis et garoffolinis*); lo Spongano, nella sua ediz., propone 'del colore che hanno i garofani carnicini'; in Battaglia, *Grande Dizionario*, si glossa *garofanato* come 'giallo garofano'; ma forse nel nostro caso è più pertinente ricordare quanto afferma G. Ernst, *Un ricettario in romanesco del Quattrocento*, in «SLI», VI, 1966, pp. 138-75, nel glossario, s.v., p. 167, secondo cui le voci *garofanata*, *garufolata*, ecc. alludono all'odore (cfr. *oly*, al v. 4) di garofano di cui è dotata la radice di certe piante (con rinvii a Tommaseo-Bellini, *Dizionario*, e a O. Penzig, *Flora popolare italiana*, Genova, 1924). 4 *oly* (da *olére*): 'profumi', 'odori'. 5 *la fiore*: 'la più bella', 'la migliore'. Altri esempi di usi analoghi offre il *Glossario* relativo all'edizione dei *Poeti della scuola siciliana* operata dal Panvini, s.v. *mille*: in rima (siciliana) con *mascielle* 1 e *mamelle* 3.

4. Testo di dodici versi rimanti ABABABABCD. Precedenti edizioni: tutte quelle ricordate sotto 2 (alle stesse pagine, salvo che per le edizioni Sapegno, pp. 562-3 e Spongano, p. 259) più Bronzini, *Come vive*, p. 195 e Sabatini, *Cultura*, pp. 195-6.

- c. 55 v.' Gimene al letto della donna mia,
 stesi la mano e toccaili lo lato.
 Ella si risvegliò, ch'ella dormia:
 — Onde ci entrasti, o cane rinnegato? —
 — Entraici dalla porta, o vita mia, 5
 priegoti ch'io ti sia raccomandato. —
 — Or poi che cci se' entrato, fatto sia:
 ispogliati ignudo e còrquamiti allato. —
 Poi ch'avemo fatto tutto nostro gioco,
 tolsi li panni e voleami vestire. 10
 Ed ella disse: — Stacci un altro poco,
 ché non sai gli giorni che cci puoi transire. —

8 Si consideri *ispogliati* in sinalefe con il verso precedente. 9 Ipermetro. Si legga *avem*. 12 Ipermetro. Si riduca *gli* a *i*. *transire*: 'entrare' (in casa mia), < nap. *trasire* con ritocco latineggiante del trascrittore (cfr. Sabatini, *Cultura*, p. 291 n. 170).

5. Testo di sei versi rimanti ABABAB. Precedenti edizioni: Carducci, *Canti-lene*, p. 64; Casetti-Imbriani, *Canti*, I, p. 56; Ferrari, *Biblioteca*, I, p. 73.

- c. 55 v.' Alegrezze se n'andò alle damigielle
che tessono la seta di Soria;
non àno chi rempia le cannelle:
o Dio, con' buono disciepolo saria!
Allora gli emperia tanto buone e belle, 5
ch'alla maestra buono gli pareria.

1 Ipermetro. Si espunga *se*, oppure *n(e)*. 2 Soria: 'Siria'. 3 *cannelle*: 'cannelli della spola' (cfr. Battaglia, *Grande Dizionario*, s.v.). 4 e 6 Ipermetri. Si legga *buon*. 4 *con'*: 'come'. 5 Ipermetro. Si legga *allor*.

6. Testo di otto versi rimanti ABABABCC (come nell'ottava toscana). Precedenti edizioni: tutte quelle citate sotto 2, alle stesse pagine (salvo che per le edizioni di Sapegno, p. 563 e di Spongano, p. 259).

- c. 55 v' Più che llo mele ài dolcie la paruola,
saggia e onesta, nobile e insegnata.
A' lle bellezze della Camiola,
Ysocta la bionda e Morgana la fata;
Se Biancifiiori ci fossi ancora, 5
delle bellezze la giunta è passata.
Sotto le ciglia porta cinque cuose,
amor e foco e fiamma e giglio e ruose.

2 *insegnata*: 'cortese', 'educata' (provenzalismo). 3 *Camiola*: si tratta di Camiola Turinga, gentildonna senese trasmigrata a Messina, vissuta nei primi decenni del Trecento (cfr. Casetti-Imbriani, *Canti*, I, p. 55), il cui nome ricorre pure in un altro canto popolare (trascritto, sulla base di precedenti edizioni, dal Cocchiara, *Le origini...* cit., p. 89) è menzionata nel *De Claris Mulieribus* del Boccaccio (v. Sapegno, *Poeti*, p. 562) ed è infine citata dal Bandello (v. D'Ancona, *Poesia popolare*, p. 29 n. 1). 4 Ipermetro. Si espunga il primo *la*. 4-5 Le presenze femminili citate in questi versi ricorrono spesso nelle poesie dei siciliani e dei toscani. Per *Morgana la fata* v. Guido delle Colonne, « La mia gran pena », v. 35, l'Anonimo di « Quando la primavera », v. 17, l'Anonimo in tenzone con la Compiuta Donzella, « Gentil donzella », v. 3 e Chiaro Davanzati, « Ringrazzo Amore », v. 4 e « Di lontana riviera », v. 21 (cfr. l'ediz. Menichetti, pp. 218-9 e 193-5, anche per altri raffronti). Per *Isotta* v. Dante da Maiano, « Rosa e giglio », vv. 13-4 (anche qui in coppia con *Bianziflore*) e Chiaro, « Lo disioso core », v. 7. 5 *ancora*: in assonanza. 6 *giunta*: 'misura'. 7 *porta*: si tratta di conservazione di -AS latino (ma v. Rohlf's, *Gramm. stor.*, 528) o di errore del copista per 'porti'?

Da Am.

1) « Ciciliana » composta da quartine di ottonari trocaici incatenate secondo il seguente schema: *abc, cdde, effg* ecc. Precedenti edizioni: Novati-Pellegrini, *Quattro canzoni*, pp. 9-11; Spongano, *Nozioni*, pp. 145-6. La stessa « ciciliana » fu tratta, da GV, da Volpi, *Poesie popolari*, pp. 33-5. Le differenze tra le lezioni tramandate dai due codici Am e GV sono di minima portata.

c. 57 r. Canzona ciciliana

Quando sono in questa cittade
per tte sono im paradiso;
quando veggio tuo bel viso
son contento e consolato.

Chi non fu mai innamorato 5
venga a vedere questa signora:
chi di lei non si innamora
ben è di prieta, chi nnol sente.

Beato è Napoli piacente 10
d'esta donna graziosa,
savìa, onesta ed amorosa:
nulla cosa a llei non manca.

Ogni lingua sarie istanca
di contar vostre belleze;
bella se' infino alle treze, 15
fino all'ugna dello piede.

Beato quello che tti possiede,
chi tti giuoca e chi tti ride;
tu mmi sana o ttu mm'uccide
con tuo boca saporita. 20

Nonn è pietra margherita,
né diamante né zaffino,
né scarbonchio né rubino,
che ssia tanto riluciente.

Beata se', signor' piacente, 25
disiata da tutto omo;
tanto è dolze lu tuo nome,
notte e di sempre ti chiamo.

Altro sir che tte non amo
né ameraggio, se nnon tia. 30
Vanne tu, canzona mia,
e ffarai questa inbasciata.

Fa' che quando se' cantata
abbi dolcie le parole;
colei ch'è genttil di core 35
la farai esser contenta.

18 *guoca*.

1 *Ipermetro*. Si legga *so'*, oppure *sta*. 2 *im*: assimilazione favorita dalla presenza della labiale seguente. 6 *Ipermetro*. Si legga *veder* e *sta*. GV ha *mirar*. 8 *Ipermetro*. Si espunga *di*. *prieta*: 'pietra'. 12 GV ha *no le manca*. 14-5 Per l'alternanza nell'uso delle allocuzioni cfr. Maramauro III, 4. 15 GV ha *sei fino*. 17 *Ipermetro*. Si legga *quel*. 18-19 *ride - uccide*: rima o sicil. o napol. 20 *tuo*: sull'uso di *tuo* e *suo* per tutti i generi e per tutti i numeri, cfr. Rohlf's, *Gramm. stor.*, 427. 21 *margherita* (agg.): 'preziosa'. 22 *zaffino* (più frequente *zaffiro*, ma in testi sicil. del sec. XIV è attestato *zaffina*): 'pietra preziosa'. 23 *scarbonchio* (o *carbonchio*): 'gemma'. 24 *tanto* (e 35 *gentil*): per scrizioni di questo tipo, di probabile rilevanza fonologica, cfr. H. Weinrich, *Phonologische Studien zur Romanischen Sprachgeschichte*, Münster, 1958, pp. 227-47. 25 *signor'* (e 29 *sir*): appellativo rivolto all'amata. 27 *lu*: tratto meridionale. *nome*: lascia supporre *nomo* (forma metaplastica diffusa in tutt'Italia) la rima con *omo* 26 (e *nomo* e *omo* rimano anche in Tommaso di Sasso, « D'amoroso paese », vv. 20-1). 35-36 GV ha *chi nel cuore ha mie viole / fa' le sia ricumandato*.

II) Ballata di ottonari con ripresa *xyyx* e stanze *ababbccx*. Precedente edizione: Bronzini, *Poesia popolare*, pp. 384-6. Da GV è stata pubbl. dal Volpi, *Poesie popolari*, pp. 29-31 e dallo Spangano, *Nozioni*, pp. 220-2.

c. 58 r. Canzona napoletana

« Oramai che fora sono
non voglio essere chiù monica;
arssa gli s'ia la tonica
a chi se la veste chiuno.

Istavo allo munisterio 5
com' una cosa perduta,
senza nullo rifrigiero,
né mmai nonn ero veduta.
Oramai ch'i' ne son uscita
non vogli' essere chiù monica; 10
arssa gli s'ia la tonica
a chi sse la veste chiuno. »

« Sora mia, tu ài ragione
e ben dici la veritati,
ché nonn è piggior prigione 15
che perder la libertati.
In poter di questi frati,
s'io vi stevo, io ero morta,
ché venivo alla porta:

— Aprite a me, fra Petro sono. — 20

Ora ...

« Quanno passan per lla via
 dimandando caritati
 colla vocie umile e pia:
 (— Date del pane alli frati! —)
 che me ne venne piatati 25
 e volendo pur laldare,
 meco istavono a sollazare.
 Non mi ci corranno chiuno. »

Ora . . .

« Sora mia, vo' ch'io ti dica?,
 frati o preti o secolari 30
 che tti voglia per amica,
 fa' che gli anbin de' dinari;
 di': — I' mi vo' maritari
 e non voglio essere chiù monica. —
 Arssa gli s'ia la tonica 35
 a chi sse la veste chiuno. »

Ora . . .

« Sora mia, po' che noi siamo
 usciti de sto malo inferno,
 diamoci tempo e galdeamo
 buona vita e buon governo: 40
 e s' tu vivessi inn eterno
 non voler esser chiù monica.
 Arssa gli s'ia la tonica
 a chi sse la veste chiuno. »

Ora . . .

« Sora mia, alla mie vita 45
 non vego altro paradiso:
 ben amata e ben servita
 con sollazo e giuoco e riso.
 Questo lo dico improvviso:
 che non s'ia chiù monica. 50
 Arssa gli s'ia la tonica
 a chi sse la veste chiuno. »

Oramai che fora sono / finis

7 *nulla*.

1 (e 20) *sono*: in rima con *chiuno* 4, 12 ecc. 3 *arssa*: v. nota a *tantto* 24 nel testo precedente. 4 (e 12, 28 ecc.) *chiuno*: 'più' (con PL > k' ed epitesi di -no, per la rima). 6 *com'una*: si potrebbe anche leggere *comu* (con il merid. -u) 'na (art. femm. aferetico). 7 *rifrigiero*; in rima con *munisterio* 5. 9 Ipermetro. Si legga *sciuta* (lez. di GV); ovvero si espunga *ch'i*, oppure *ne*. *uscita*: in rima con *perduta* 6 e *veduta* 8. 14 *e* in sinalefe con il v. precedente. *veritati*: la -i è tratto meridionale (cfr. *libertati* 16, *caritati* 22, *piatati* 25 e *maritari* 33). 19 Diafe dopo *venivo*. *venivo* (*venivono* > *venivon* > *venivo*): 'venivano'. 20 Ipermetro. Si legga *apri*. 21 *quanno*: con ND > nn. 26 Interpreto *volendo* come un gerundio consecutivo (coordinato alla consecutiva esplicita *che me ne venne* 25) dipendente da *colla vocie* [*cosi*] *umile* e *pia*. Lo Spongano, nella sua edizione, legge *e volevo pur lor dare* (sulla scorta della versione offerta da GV, ma emendante in parte il cod., che reca *laldare*). *laldare*: 'lodare' o, forse, 'cantare laude' (con AU > al in protonia). 27 Ipermetro irriducibile. 32 *anbin*: più che pensare ad una falsa retroscrizione da *abbin*, metterei questa forma in relazione al noto sviluppo epentetico di *n* nei messi con doppia consonante in parole quali *menzu* 'mezzo', *méntere* 'mettere' (Rohlf's, *Gramm. Stor.* 334). 33 Diafe dopo *di*. 34 e 38 In sinalefe con i vv. precedenti (osservazione già dello Spongano). 39 Otton. con acc. di 4^a. *galdeamo*: 'godiamo' (con AU > al in protonia). 49 *improvviso*: 'senza pensarci su'. 53 GV ha *suno*.

Per conformità all'ordine espositivo adottato nel § 2, enumero a questo punto (distinguendole con la cifra araba progressiva) le versioni di questa « napoletana » attestate da altri mss.

1) *Da E*.

Precedente edizione (solo la trascrizione diplomatica del testo): J. Ruggieri, *Manoscritti*, p. 136.

c. 90 r.

« Horamay che fora son
non voio esser più monica;
arsa li sia la tonica
a chi se la veste più.

Stava ne lo monastero
come una cossa perduta,
senza alcuno refrigero,
non vedea n'era veduta.

Oramay che son usita
non voio essere più monica;
arsa li sia la tonica
a chi se la veste più. »

5

10

1 *ch*. 6 *pduta* (con omissione dell'abbreviazione). 12 *e chi*.

1 *son*: originariamente rimava con *più* 4 e 12. 9 *usita*: in rima con *perduta* 6 e *veduta* 8.

2) *Da P*.

Precedente edizione (diplomatica): Ive, *Poesie popolari*, pp. 153-5.

- c. 55 r. « Oramay che fora son
non volio esser più monica;
arsa li sĩa la tonica
a chi se la vesterà may più.
Stava in quello monastero 5
come una cosa perduta,
senza refrigerio alcuno,
non vedea né era veduta.
Oramay che ne son insuta
non volio esser più monica; 10
arsa li sĩa la tonica
a chi se la vesterà may più. »
« Sorela mia tu ày rasone
e ben dici la verità,
ch'el non è pezor presone 15
ca perder la libertà.
In poter de quelli frati,
se più ci stava, era morta,
quando batiano a la porta:
— Apri ché fra' Piero son. — » 20
« Quando vano per la via
domandando la carità
cum la voce humile e pia:
— Dati del pane ay fra' —,
tanto ne azo pietade 25
e voriali conpiacere
mi, ché habiamo absolvere.
Non me acolierano più. »
« Sorela mia, poy che noy siamo
suti fora de quello inferno, 30
dèmozi festa e godiamo
bona vita, bon governo.
Se campase in eterno
non volio essere più monica.
Arsa li sĩa la tonica 35
a chi se la vesterà may più. »
« E fazando tal vita
non è melior paradiso:

- ben amata e ben servita
cum solazo, zoya e riso. 40
L'ò zurato e impromeso:
non volio esser più monica.
Arsa li sia la tonica
[a chi se la vesterà may più.»]
« Sorela mia, vo' che te dica?, 45
c. 56 r. preti oy frati oy seculari,
chi me volia per amica
se conven che habia dinari,
ché me volio maritare.
Non volio esser più monica; 50
arsa li sia la tonica
[a chi se la vesterà may più.»]
« Sorela mia, volio venire,
a la casa dove stay,
volio usire de tanti guai 55
e pensarme de galdere;
volio stare al mio piacere,
solazar a la mia volia,
che sia morta de una dolia
s'en monastere ce entro più ». 60
« Mader mia, soy zoveneta,
questo mondo volio godere.
Più non volio essere sozeta,
né monastere più servire, 65
che durasse sti martire
de levar de meza note.
Prego Dio che mala morte
possa far se n'entro più. »
c. 56 v. « Io, madre, maritare
me voria, se io podesse. » 70
« Ma sey senza dinari,
non se po' cantar le messe. »
« Oramay chi scrisse, scrisse.
Non volio esser più monica;
arsa li sia la tonica 75
a chi se la vesterà may più ».

1 *Ihamay*. 6 *pduta*. 35 *scampase*. 60 *se*.

1 (e 20) *son*: originariamente in rima con *più* 4, 12, ecc. 2 (e 10, 42, 50, 74) *Ipometro*. Si legga *essere* (come in 34). 4 (e 12, 36, 44, 52, 76) *Ipermetro*. Si legga *veste più*. 7 La rima con *monastero* 5 si recupera invertendo l'ordine degli ultimi due lemmi del verso. 9 *Ipermetro*. Si espunga *ne*. 13, 29 e 45 *Ipometri*. Si legga *soro*. 14 *e* in sinalefe con il v. precedente. 15 *pezor*: settentr. 17 *frati*: in rima con 14 *verità* e 16 *libertà*. 19 *Ipermetro*. Si legga *batà*. 22 *Ipermetro*. Si espunga *la*. 25 *Dialefe* dopo *ne*. *pietado*: sonorizz., e in rima con 22 *carità* e 24 *fra'*. 26-27 'e vorrei compiacer loro, io, ché tutti noi abbiamo il dovere di essere benevoli'. 30 *Ipermetro*. Si legga *for*; oppure *de lo*. *suti*: merid. 31 *dèmozi* (e 40 *zoya*, 41 *zuràio*, 61 *zoveneta* e 63 *sozeta*): settentr. 37 *Ipometro*. Si legga *tale*. *fazando*: il ger. in *-ando* è tipicamente settentrionale. 41 *Dialefe* dopo *e*. 49 *maritare*: in rima con 46 *seculari* e 48 *dinari*. 53-54 Lo schema esigerebbe l'inversione dei due versi. 55 *Ipermetro*. Si legga *usir*. 56 *galdere*: 'godere' (AU > ai in prot.); unitamente a 57 *piacere* rima con *venire*. 54. 60 *Ipermetro*. Si espunga *ce*. 62 *Ipermetro*. Si legga *vo'*. 63 *Ipermetro*. Si legga *esser*; oppure si espunga *più*. 70 *podesse*: con sonorizz. 71 *Ipometro*. Si integri [tu] *sey*. 71-72 Si tratta di un noto proverbio italiano (cfr. Aramon i Serra, *Dues cançons* p. 185 n. ai vv. 55-6). La battuta è forse inserita dalla madre. 73 *scrisse*: in rima con 70 *podesse* e 72 *messe*. Il verso significa 'ciò che è fatto, è fatto'; *quod scripsi, scripsi* è frase di Pilato ai sacerdoti (Vangelo di S. Giovanni XIX, 22).

3) *Da B*.

Precedente edizione: Aramon i Serra, *Dues cançons*, pp. 180-5.

- c. 90 r. « Oramay que ffora n' ço'
non vollo essere più monequa;
que arça li s'ia la tonequa
a quuy se la vesta più.
- 5
- Estava en quello monasterio,
com' 'na cossa perduta,
sense nullo refrigerio,
non vedia ni era veduta.
Oramay que 'nde soy suta
non vol' esere più monequa;
que arça la s'ia la tonequa
e quuy se la vesta più. »
- 10
- « Soro mia, po' ca son suta,
suta fora de l'inferno,
dàmond' a festa e gaudimo
bona vita e bon governo;
que, s'i' campase en atero,
non vollo esere più monequa;
que arça la s'ia la tonequa
e quuy se la vesta più. »
- 15
- 20

c. 90 v.

« Soro mia, tu ày ragone,
m' à' ben digcho la vertate,
que no 'nx' à pejo presone
que perder la libertate.

An poder da quuly frate 25
si 'nxe stava più, era morta.

Veniano tocar la porta:

— Àbrame, que frate Petro so'. — »

« Quando vano per la via
sercando la caritate 30

con la votxe dotxa e pia:

— Date li pan a li ffrate —,

tanto ne à' piatate

e votcere complatxere.

Me de star en lur potere 35

no me 'nxe còlene più. »

« Soro mia, voi que te diqua?,

ffratre, preste, saculare,

cuy me vole per amica

bazunya aga dinare, 40

que ma vollo maritare.

Non vollo essere più monequa;

que arça la sia la tonequa

e quy sse la vesta più. »

c. 91 r.

« E fatxendo tala vita 45

no'ns' è mello paradiso

qu'esser amata e ben servita,

com joc' e solas' e riço.

E le jure en promisso

que non vollo essere più moneca; 50

que arce la sia la toneca

e cuy se la vesta più. »

« Soro mja, jo maritare

me vorria, s' i' potesse.

Sense roba e dinare 55

non se cantano le misse.

Oramay que scrit, scrisse.

Non vollo essere più monaca;

que arce la sia la toneca
 e cuy se la veste più. » 60
 « Soro mia, tu hay bon tempo
 non te poy alamantare,
 que hay lo marito jovaneto
 que te fay scotolare.
 Eu ne votxere pillare 65
 per a dàrmende platxere,
 que de star en monasterio
 non me 'nxe còlleno più ».

3 (e 11, 19, 43) *arca*. 4 *e*. 21 *cagone*. 33 *ne* nel soprarigo, su scrizione precedente cancellata. 46 *pardisso*.

1 *ço'*: ç = [s]. 2 *vollo*: qui *ll* rappresenta [ʃ] (e anche in 18, 41, 52, 50, 58; e in *mello* 46; *pillare* 65; *còlleno* 68), ma altrove è uguale a [ll] (*quello* 5, *nullo* 7). *monequa*: *qu* rende la occl. vel. sorda [k]; sono pertanto da leggere allo stesso modo *monequa* 2, 16, 18, 42, *moneca* 50 e *monaca* 58; *tonequa* 3, 11, 19, 43 e *toneca* 51, 59. 4 (e 12, 20, 44) *vesta*: la resa grafica di *e* con *a* ricorre anche in *da* 25, *ma* 41, *tala* 45, *dotxa* 31 ecc. Il fen. inverso ricorre in *sense* 7, 55, *votcere* 34, *votxere* 65 ecc. Tali tratti sono spiegabili come catalanismi, cfr. Aramon i Serra, *Due cançons*, p. 175. 5 Ipermetro. Si legga *stava*. 6 Ipermetro. Si legga *una*. 8 *vedia*: sineresi. *ni era*: sinalefe. 9 (e 13, 14) *suta*: 'uscita', con aferesi. 21 *ragone*: qui (e in *aga* 40) *g* + voc. vel. = [g̃]. 22 *digcho*: 'detto' (la grafia è però inspiegabile). 27 *tocar*: 'bussare', 'picchiare' (cfr. Rohlfs, *Dizionario*, s.v.). 28 Ipermetro. Si espunga *que* e si legga *fra*. 31 *votxe*: *tx* = [č], cfr. anche *dotxa* 31, *complatxere* 34, *fajxendo* 45, *votxere* 65 (ma *votcere* 34), *platxere* 66. 33 Ipermetro irriducibile. *à*: < ào 'ho'. 40 Diafele dopo *bazunya* (in cui *ny* = [ñ]). 47 Ipermetro. Si espunga *ben*. 50 Ipermetro. Si legga *esser*; oppure si espunga *più*. 54 *potesse*: in rima con *misse* 56 e *scrisse* 57. 55 Dopo *roba*, diafele. 62 *alamantare*: forma prostetica. 63 Ipermetro. Si espunga *lo*. 64 Ipermetro. Si legga *facy*. *scotolare*: 'scuotere'. 65 *votxere* (e v. *votcere* 34): 'vorrei' (< *vozera* < *volzera* < *volsera*). 66 *per a*: per l'Aramon i Serra è probabile catalanismo.

4) *Da M.*

Precedente edizione (parziale): Bronzini, *Poesia popolare*, pp. 386-88. Il Bronzini è stato ingannato dalla annotazione *finis* a torto vergata in fondo alla c. 111 r., ed ha quindi trascurato le strofe delle cc. 111 v. - 112 r.

c. 110 v. « Oramai che fora so'
 non voglio essere più monica;
 arsa li sia la tonica
 a chi se lla veste più.
 Stava in quello monasterio
 come una cosa perduta,
 senza nullo refrigerio,

- non vedea né era veduta.
 Oramai che sono esciuta
 non voglio essere più monica; 10
 arsa li sia la tonica
 [a chi se lla veste più. »]
 « Non sentiva se non gridare
 e chiamare a quella grata,
 non poseva giamai parlare 15
 che non fossi accompagnata.
 Poi ch'io ne son deliberata
 non voglio essere più monica;
 arsa li sia la tonica
 [a chi se lla veste più. »] 20
 « Sora mia, tu hai rascione
 e dici ben la veritade,
 ché non c'è pigior prescione
 che de perder la libertade.
 Star in poder de quilli frati, 25
 se ce stava più, era morta;
 arsa li sia la tonica
 [a chi se lla veste più. »]
 c. 111 r. « Sora mia, vòl ch'io ti dica?, 30
 preti, frati o seculare,
 chi mi vorrà per amica
 bisogna che hagia denari,
 ch'io mi voglio maritare
 e non essere più monica;
 arsa li sia la tonica 35
 [a chi se lla veste più. »]
 « Sora, poi che simo esciute
 fora fora di questo inferno,
 facciamoci buona vita,
 bona vita e bon governo: 40
 ché, se campassi in eterno,
 non voglio essere più monica;
 arsa li sia la tonica
 [a chi se lla veste più. »]
 « Bona nova, bona nova, 45

- viva, viva la libertade,
 poiché avemo venta la pruova
 de uscir fora di quelle grate;
 sore mie, a Dio siate,
 ché non voglio esser più monica; 50
 arsa li s'ia la tonica
 a chi se lla veste più. »
- c. 111 v. « Quando vanno per la via
 domandando la caritate
 colla boce humile et pia: 55
 — Date del pane alli frati —,
 io ne piglio sì gran pietate
 et vorria compiacere.
 Ma de stare in lor potere
 nullo me nne coglie più. » 60
 « El mio matutino e la messa
 voglio che sia un bel marito,
 che mi dea tanta alegreça
 quanto tempo haio perduto.
 Questo piglio per partito, 65
 e non d'essere più monica;
 arsa li s'ia la tonica
 [a chi se lla veste più. »]
- « Io non vo' cantar più messa,
 né matutin con tucte l'ore, 70
 no vo' star sotto badessa,
 né guardiano, né priore.
 Questo piglio per migliore:
 de non essere più monica;
 arsa li s'ia la tonica 75
 [a chi se lla veste più. »]
- c. 112 r. « Io mi stava come smarrita
 e discacciata di questo mondo,
 non sentiva, né era sentita,
 come 'l pesce in acqua al fondo. 80
 Oramai che fora sonno
 non voglio essere più monica;
 arsa li s'ia la tonica

[a chi se lla veste più. »]
 « Sorelle mie, non cresi mai 85
 che fossi tale rencrescimento
 star serrata sotto chiavi
 et obedir el conmandamento:
 benché sia sì gran tormento
 te bisogna de obedire. 90
 Però voglio morire,
 prima d'essere più monica;
 arsa li sĩa la tonica
 [a chi se lla veste più. »]
 « Ad uno ad uno, ad uno ad uno, 95
 ad uno ad uno, ad uno facciamo
 che ognuna habia lo suo,
 così bon tempo ci daramo.
 Se a doi o tre noi ne pigliamo,
 a diavolo ne va la resa. 100
 La stoppa, poi che è accesa,
 chi la stutarà non so.
 Horamai che fora so'
 non voglio essere più monica;
 arsa li sĩa la tonica 105
 a chi se lla veste più ».

10 *i di voglio* aggiunto nell'interlinea. 23 *de* corr. su *pe*. 60-1 Tra i due versi è vergato un pleonastico *Oramai che fora so'*.

1 *so'*: in rima con *più* 4. 13 e 79 Ipermetri. Si legga *sentia*. 15 Ipermetro. Si legga *mai*. *poseva*: 'potevo' (la forma *posseva* è costruita sul pres. *posso*). 17 Ipermetro. Si espunga *ne*. 22 *e* in sinalefe con il v. precedente. 24 Ipermetro. Si espunga *la* (o *de*). 25 Ipermetro. Si legga *quei*; oppure si espunga *star*. *frati*: in rima con 22 *veritade* e 24 *libertade*. 26-27 La mancanza di rima tra questi versi mostra che lo schema è alterato. 32 *denari*: in rima con 30 *seculare* e 33 *maritare*. 37 *esciute*: in rima con 39 *vita*. 38 Ipermetro. Si legga *fora for*; oppure *esto*. 46 *libertade*: in rima con 48 *grate* e 49 *siate*. 47 Ipermetro. Si legga *avem*. *venta*: con manc. anafonesi. 54 Ipermetro. Si espunga *la*. 55 *boce*: su *b-* per *v-* cfr. Rohlf's, *Gramm. stor.*, 167. 56 *frati*: in rima con 54 *caritate* e 57 *pietate*. 57 Ipermetro. Si espunga *si*. 61 (e 100) Da leggere in sinalefe con i vv. precedenti. 61 *messa*: in rima con 63 *alegreça*. 64 *haio*: 'ho'. 70 Ipermetro. Si espunga *né*. 77 Ipermetro. Si legga *stea*; oppure *co'*. 78 Ipermetro. Si legga *esto* (ed *e* va considerato in sinalefe con il v. precedente). 81 *sonno*: in rima con 78 *mondo* e 80 *fondo*. 85 Ipermetro Si legga *sore*. *cresi*: 'credetti' (la 3^a pers. *cresce* è attestata in Dante, *Purg.* 32, 32). 85-94 Questa stanza consta di 10 versi, anziché di 8. Sarà da espungere il distico 90-1, oppure 92-3. 86. Ipermetro. Si espunga *che* e si legga *tal*. 88 Ipermetro. Si espunga *el* (e si legga *et* in sinalefe con il v. precedente). 91 Ipermetro. Si integri con un mono-

sill. come *però* [sì], *però* [ben] ecc. 95 Ipermetro. Si legga *uno ad uno, ad uno ad uno*. 96 Ipermetro. Si legga *uno ad uno, ad un facciamo*. 97 *lo suo*: sott. *amante*, ovvero *marito*. Diafele dopo *che*. 98 *daramo*: 'daremo', fut. comp. con *amo* 'abbiamo' (cfr. Rohlfs, *Gramm. stor.*, 541). 99 *doi o*: in sinalefe. 100 'non è necessario restituirli'.

III) Ballata di endecasillabi e settenari con ripresa *Xyy(y)X* e stanze *AbAbBcc(c)X*. Precedenti edizioni: Novati-Pellegrini, *Quattro canzoni*, pp. 13-5; Bronzini, *Poesia popolare*, pp. 391-3. Da GV è stata pubbl. dal Volpi, *Poesie popolari*, pp. 32-3 e dallo Spongano, *Nozioni*, pp. 129-30.

c. 59 r. Canzona calavrese

« Fatti ynderiera, non t'acostare in za!
Fatti in de là, villano,
non astender la mano,
parlami da llontano e vanne i llà! »

« Gioia mie bella, dè, non ti disperare 5
ch'i' non mi t'acosterò.

Non mi potressi or tanto comandare,
quant' io t'ubbidirò;
e, s'io son nato per esser servo to, 10
non mi dir villania
acostati con mia, 10
famme sta cortesia, fàmmela, fa'! »

Fatti . . .

« Lasciami stare, ch'io son disperata
e non tt'à' acostare a mi;
sia maladetto chi mm'à maritata 15
a un uomo come tti!
Ed io, che consentti' a ddir di sì
a quelle vecchie ladre!

Lo dico per mia madre
e per mio padre, che sforzato m'à. » 20

Fatti . . .

« Misericordia, quanto se' crudele!
Tu nonn ài leggie, né fene;
e ss'io son nato villano e ttu gentile
mia colpa nonn è.
Ma, sse ttu fussi figliuola dello rene, 25
tutti siamo d'Adamo;

però non ci allasciamo,
anzi acostiamo e un bacio mi da'.»

Fatti ...

« Fatti inn ariera e parllami d'arasso
ché, sse ttu tti acosti più, 30

piglio un coltello e llo core mi passo
e dirò che fusti tu:

non tti sarò giammai sommiso più,
dirò che ttu mm'à' ucciso,

c. 59 v. e ttu nne sarai inpiso 35
e llo tuo viso no mmi si acosterà!

Fatti indiriera e non tt'acostare in za!

9 *nata. servo tia*, con *tia* corr. su *tuo*. 21 *misericordia*. 28 *anzia*.
33 *più sommiso* (ma si dovrà anche correggere in *sommisa*).

1 (e 37) Ipermetro. Si legga *ynderièr non. ynderiera*: 'indietro'. *za*: 'qua'. Ricorre nei *Capitoli di Lipari* del 1340 pubbl. da C. Minieri-Riccio in « ASPN », VII, 1883, pp. 217-20 e, più corrett., da G. B. Siragusa in « ASS », n. s., XV, 1890, pp. 312-5 e nel *Libru di li vitii et di li virtudi*, a c. di F. Bruni, Palermo, 1973 (e cfr. Rohlfs, *Gramm. stor.*, 897); *izà* è attest. in altri testi sicil., cfr. E. Li Gotti, *Volgare nostro siculo*, Firenze, 1951, p. 88. 5 Ipermetro. Si espunga *dè*, oppure *ti*. GV ha *crucciare*. 6 Ipermetro. Si espunga *t(i)*. 'che io non mi accosterò a te'. 7 *potressi*: 'potresti'. 9 (e 14, 23, 32 e 36) in sinalefe con il v. precedente. 14 *tt'à' acostare*: 'ti devi acostare'. 17 *consentti'* (e *parllami* 29): cfr. « Quando sono in questa cittade », vv. 24 e 35. 18 *quelle vecchie ladre*: masch. (dialett.). 22, 25 e 30 Ipermetri. Si espunga *tu*; oppure si sostituisca e a *né* (22); *deo a dello* (25); si espunga *ché* (30). 24 è: in rima con *jene* 22 e *rene* 25 (entrambi con epitesi di *-ne*). 26 *siamo d'Adamo*: sottint. *figli*. 29 *d'arasso* (panmerid.): 'da lontano'.

Da E (altra versione della « calavrese »).

Precedente edizione (solo la trascrizione diplomatica): Ruggieri, *Manoscritti*, p. 137.

c 137 v. « Fate darera e non t'acostar in za!
Fate de là, villano,
non destender la mano,
parlame da luntano luntano, va' de là.

Làssame star, ch'io so' desperata, 5
non t'acostar a me;
sia maledeta chi m'à marita'
con un omo como a te.

1 Ipermetro. Si legga *darèr non*. 4 Ipermetro. Si elimini un *luntano*. 7 *mariata'*: in rima con *desperata* 5.

IV) Canzone in tetrastici di alessandrini (con il primo emistichio sempre sdruciolato e il secondo piano) più una chiusa finale che presenta la successione sdruciolato-tronco. Non riconducibili ad uno schema preciso le rime: a volte incrociate (vv. 4-8), a volte baciata (vv. 15-16), ma per lo più assolutamente libere. Precedenti edizioni: Novati-Pellegrini, *Quattro canzoni*, pp. 17-18; Bronzini, *Canzone*, I, pp. 65-6.

c. 322 v. canzona

Quando di Puglia e' mòssimi per andare ynn Ancona,
 trova' bel fante e dissemi: — Mort'ène la druda tua —.
 Era a cavallo e sciesene sopra alla sepoltura:
 — Dè, manza mia, favellami ch'io sono lo drudo tuo —.
 — E favellare non pòssoti ch'io giaccio yn fossa yscura, 5
 vengon gli uselli e màngiommi lo petto e lla persuna
 e lle mie mane bianchissime tornate ne sono a bruna;
 or, quante elle son laldissime, ch'elle ti farien paura.
 Dè, drudo mio, dipartiti e vanne, alla buon'ora;
 l'anima mia racomàndoti a dDio e Santo Nicola. 10
 Santo Nicola, e priegoti, che sta' in porto di mare,
 dove le nave àpronsi, per li palmieri, passaggi.
 Passa e palmieri e nobili co suo palma fiorita,
 e pu ll'altr'ieri lo vidi a Gienova: dentro alle porte ystava,
 carta avia y mmano (e llegala) che ssi vuole ammogliare 15
 figlia d'un greco (e prendila), ché nn'arya assai danari.
 Prendi gli muli e càrcagli d'oro e d'argiento in quantità.
 finis

5 dopo *non pòssoti*, un primo *ch'io giaccio* eraso. 8 *elleron*. 9 tra *mio* e *dipartiti*, *favellami* eraso. 12 *aprodonsi*.

2 Ipermetro. Si legga è. 4 Ipermetro. Si legga *son*. *manza*: 'amata'. 5 Ipermetro. Si legga *favellar*. 8 Ipermetro. Si espunga *ne* (e si legga *e* in sinalefe con il v. precedente). 10 Ipermetro. Si espunga *mia*. 12 Ipermetro. Si legga *palmier* (e dialefe dopo *nave*). *palmieri*: 'pellegrini che portavano come insegne le palme (cfr. v. 13) della Terra Santa'. Il v. vale: 'dove le navi si aprono passaggi per i pellegrini'. Gli altri editori mantengono *aprodonsi* 'approdano' e correggono *passaggi* in *passare* (credo col senso di 'trasportare'); ma mi sembra una lettura involuta (pur se si recupera una possibile rima). 14 e 17 Ipermetri irriducibili. 14 *pu ll'altr'ieri*: 'pur l'altro ieri' (con assimilaz. di *r* ad *l*).

V) Canzone di cui non si ricostruisce lo schema metrico (prevalenti settenari e ottonari e numerose le rime alterne). Precedenti edizioni: Cian, *Ballate*, p. 46; Bronzini, *Poesia popolare*, pp. 380-1.

c. 324 r.	Chella passa e va in Cicilia: come farò senza di tene? Farò come fa la tortola quando à perso yl compagno: aqua chiara non beberà, coll'alia sua la 'ntorbida e ppo' monta e va nell'aria per còrre foglia aguglia.	5
	Iscopersi la Calavria, Palermo co mMessina; vidi galee venire: drento vi sono begl'uomini e dentro v'è un bel fantino. Pregna mi sento e gravida, sul punto del figliare: s'i' faccio figlia femmina, oddio, che nn'ò yo a ffare? ' Piglia pe' piedi e prendila e gittala nel mare; gli pesci dello pelago saranno nostri conpari, l'aqua salsa per bere e lla rena per mangiare.' Pregna mi sento e gravida: s'i' faccio figlio mascolo, oddio, che nn'ò io a ffare? ' Vescovi e arcivescovi saranno nostri conpari,	10
	la Reyna de Napoli sarà nostra comare.'	15
	20
	25
c. 324 v.	30

2 *faro di tene.* 8 *gulia.*

6 *alia sua*: 'ala sua', sing. (cfr. Rohlfs, *Gramm. stor.*, 360, per attestazioni dialettali moderne e per un pl. *alie* in Pulci, *Morgante*, I, 34, 3). Si noti la posposizione, tipica dei dialetti meridionali, dell'agg. possess. al sostantivo. 8 *còrre*: 'cogliere'. *aguglia*: 'fornita di punte', 'irta' (da porre in relazione con *agugliare*, cfr. Battaglia, *Grande Dizionario*). A chi rifiuti l'ipotesi di una corruzione del testo segnalo *guliari* 'spesseggiare in pascer la gola' (cfr. Traina, *Nuovo vocabolario*,

s. v.) e *goliare* 'bramare', 'desiderare' (DEI). 12 *drento*: 'dentro' (con metatesi, al v. 13 *dentro*). 14 *pregna... e gravida*: notare il binomio sinonimico. 21 (e 28) *conpari*: 'padrini' (per il femm. v. *comare* 30).

Da T.

Componimento che offre alcuni elementi di parentela (tematica e anche lessicale) con l'altro appena edito, con il quale condivide l'impossibilità di approdare ad una soddisfacente sistemazione metrica. Riporto pertanto semplicemente i versi nell'ordine del ms. (con l'avvertenza che il copista ha disposto su ogni rigo una coppia di versi, distinti al loro interno mediante un punto di separazione). Precedenti edizioni: Cian, *Ballate*, pp. 45-6; Bronzini, *Poesia popolare*, p. 381.

c. 9 r.

Ziristù may in Calavria.

Colà farò zentille,
farò con' fa la tortora
po' ch'el'à perso el compagno so:
aqua chiara non bevella, 5
con le ale sí la inturbida,
col beco sí la bevela.

Volo sopra de un ostrego,
guardo infra el mare e 'l pelago, 10
vedo venire una nave:
le vele son de sàmito,
l'arboro è d'arcipreso,
li remi son d'avolio,
le corde son d'or fino.

In mezo g'è un bel fantino: 15
dè, fos'elo l'amor mio fino
de chi son gravida.
Perché lo mio compare
serà el duso de Zenoa.

5 *cara*. 9 fra *el e mare, me* cancellato. 10 *vede*.

3 *con*: 'come' (> *com'* > *con*, con pass. inverso del fenomeno per cui *-n* > *-m* nell'area emiliano-veneta). 8 *ostrego*: riduz. settentrionale del sic. *astracu* 'terrazza'. 9 *el mare e 'l pelago*: binomio sinonimico. 11 *sàmito* (sic.): 'sciamito', 'velluto' (ricorre anche in Cielo 117). 13 *arcipreso*: var. toscoseptentr. di 'cipresso'. 15 *avolio*: 'avorio'. 16 *amor mio fino*: estrema propaggine (e materializzazione!, cfr. *gravida* 17) della *fina amor* trobadorica.

VI) Canzone di ottonari (con moltissimi casi di ipermetria) che svolge nella stanza iniziale lo schema *abbacdcd*, il quale appare frequentemente alterato nelle stanze seguenti. Precedenti edizioni: Novati-Pellegrini, *Quattro canzoni*, pp. 19-20; Bronzini, *Poesia popolare*, pp. 399-400.

c. 324 v. Canzona

Riccio, Riccio lo sfortunato
 fusti preso yn Barberia.
 — Meschinella la madre mia,
 fu' venduto e riscattato. 5
 Fu dello mese di settenbre
 (la fortuna sì mi iscommisse),
 quand'io penso e ppo' m'armembro,
 fa alli venti dì del mese.

Ottantaquattro noi fumo presi
 sopra all'isola degli coniglieri, 10
 sette fuste e dua isgalee,
 allo remo ci ebbon menati.
 Vuo' ch'io ti conti una meraviglia
 che ffacievono quegli mory cani?
 Camminarono più di ciento miglia 15
 e non ci davono da mangiare.

E lle miglia erono lontane,
 vogavamo, a tutti ynviti,
 moravamoci della sete, 20
 come yl bue quand'egli è arato.
 Zappatore y' sono tornato,
 vo' zappando la mi' giornata,
 vo' zappando di sole yn sole
 e ppo' torno alla posata.

c. 325 r. La posata m'è apparecchiata 25
 colli ferri e lle catene,
 un pane d'orzo sì mm'è arrecato,
 istietto istietto sì mme 'l mangio.
 E s'a pPalermo tu tte ne vai,
 racomandami alla madre mia, 30
 dille come veduto m'ài:
 istiavo preso in Barberia.

E sto ygnudo all'aqua e 'l vento,
 trassinato sono dal bastone,
 ch'io mi moro di dolore 35
 se dda Dio non sono atato.

E m' à preso e sì mmi tiene
 Yscherinci, corsale di mare:
 questo e peggio d'ora mi sta bene,
 ch'io non volsi mie padre ascoltare. 40

finis

7 *mavembro*. 12 *nenati*. 29 *ensa*.

1 Ipermetro. Si espunga *lo*. 3 Ipermetro. Si espunga *la*. 5 Ipermetro. Si legga *lo*. 6 Ipermetro. Si espunga *si*. *iscomnisse* rima con *mese* 8. 9 Ipermetro. Si espunga *noi* (e si legga in sinalefe con il v. precedente). 10, 30 40 Ipermetri irriducibili. 11 *fuste*: 'navi corsare'. 12 Ipermetro. Si legga *al*. 13 Ipermetro. Si espunga *ch'io ti*; oppure *ch'io e una*. *maraviglia*: 'avvenimento notevole'. 14 Ipermetro. Si legga *quei mori*, oppure *quei cani*. 16 Ipermetro. Si legga *davon* (e in sinalefe con il v. precedente). 18 *ynviti*: 'sgraditi'. 19 Ipermetro. Si legga *moravamo*. 21 Ipermetro. Si legga *son*. 22 Ipermetro. Si espunga *mi'*. 23 Ipermetro. Si espunga *vo'*. 24 (e 25) *posata*: 'posto apparecchiato per il pranzo'. 25 Ipermetro. Si espunga *m(i)*. 27 Ipermetro. Si legga *pan* e si espunga *si*. 28, 32 In sinalefe con il v. precedente. 28 *istietto*: 'asciutto', 'senza companatico', cfr. Rohlfs, *Dizionario*, s. v. (per l'alternanza *stietto / schietto* nell'ant. ital. cfr. DEI). 29 Ipermetro. Si espunga *tu* (e va letto in sinalefe con il v. precedente). 31 Ipermetro. Si legga *visto*. 32 *istiavo*: 'schiavo' (cfr. v. 28 *istietto*, anche per la prostesi di *i*). 34 Ipermetro. Si espunga *sono*. 36 *atato*: 'aiutato' (*ai > a* in prot.). 38 Ipermetro. Si legga *corsal* (e si legga il v. in sinalefe con il precedente). *Yscherinci*: non so individuare il personaggio. A questa forma sono da collegare i cognomi, oggi diffusi praticamente in tutta l'Italia meridionale (ma viventi anche a Firenze e Torino) *Scarinci*, *Scarinzi*, *Scaringi*. 39 Ipermetro. Si espunga *questo e*; oppure *e peggio*. 40 *volsi*: 'volli'.

6. Elenco dei manoscritti e sigle.

BARCELLONA

Biblioteca de l'Ateneu Barcelonès
 1, Cançoner de l'Ateneu (=B)

Fu compilato nella seconda metà del sec. XV probabilmente da Joan Fogassot, notaio e poeta barcellonese, vissuto a Napoli, alla corte di Alfonso I, intorno al 1453. Contiene 229 poesie. Bibliografia: Aramon i Serra, *Dues cançons*.

Da B traggio:

I) Oramay que ffora n' ço'.

FIRENZE

Biblioteca Mediceo-Laurenziana
 Fondo principale
 XLII, 38 (=L)

È cartaceo, della fine del sec. XIV (il Grion precisa: « scritto poco dopo il 1353 »); consta di 34 cc. (bianche la 1, la 2, la 25 v. e l'ultima) con duplice numerazione, di cui quella in alto inizia dalla prima c. effettivamente occupata (la 3),

mentre la seconda, qui seguita, numera tutti i fogli. Risulta dall'accostamento di due diverse sezioni, la prima delle quali (cc. 1-23) comprende *Dicerie, pistole et favole...*, la seconda (cc. 24-34) contiene a cc. 24-5 una corrispondenza tra Fazio degli Uberti e Tommaso di Giunta e da c. 26 in avanti *Canzoni di varie condizioni e modi*. Ognuna delle due sezioni è stata trascritta da una sola mano, sicuramente fiorentina. Nelle cc. 26-34 sono riportate rime popolareggianti databili tutte nel pieno Trecento, se si esclude il *Contrasto della Zerbitana retica* che, sia pure con espresse riserve, è inserito nella silloge di Contini, *Poeti*, I, pp. 919-21. Bibliografia: Bordini, *Catalogus*, pp. 198-202; *Mostra*, pp. 14-5; De Robertis, *Censimento (III)*, pp. 144-6; semplicemente per l'indicazione della data sopra riferita Grion, *Farmacoepa*, p. 181.

D L traggo:

I) Questo fu lo malo cristiano;

II) Bella, ch'ài lo viso chiaro.

Fondo Gaddiani reliqui

161 (=GR¹)

Fu compilato lungo l'arco di tempo compreso tra il 1459 e il 1480 (come prova la data di numerose annotazioni progressivamente disposte) ed è di 98 cc. con duplice numerazione, la più antica delle quali (cui si fa riferimento) arriva sino a 96 a causa di due salti. A connotarne subito il carattere commerciale e mercantile e il livello socio-culturale mediano è sufficiente, oltre al rapido corsivo della scrittura, il contenuto: brevi notule di conti e spese (cc. 29-30; 88-92; 95 r.), *incipit* di lettere (d'affari?) indirizzate a potenti del tempo (cc. 73 v. - 78 v.), rime popolareggianti cui è mescolato qualche componimento del Petrarca (cc. 31 v. - 37 v., 84-87; 95), il tutto alternato a numerose scritture latine per lo più d'argomento ecclesiastico. La c. 37 v. dà la prima e l'inizio della seconda stanza della « Canzone del basilico » (sullo scritto si notano ampi fregghi di cancellazione), mentre le cc. 94r.-v. ne offrono il testo per intero. Bibliografia: Zambrini, *Le opere*, pp. 25 e 161 dell'Appendice - Morpurgo, *Supplemento*, p. 81 n. 434; poco più che una semplice menzione in M. Barbi, *Poesia popolare italiana*, Firenze, 1939 (altra ediz., da cui si cita, Firenze, 1974), p. 15, passata poi in G. B. Bronzini, *Il mito della poesia popolare*, Roma, 1966, p. 63.

Da GR¹ traggo:

I) Chi guasta l'altrui cose fa villania.

198 (=GR²)

È membranaceo, della fine del sec. XIV o, più probabilmente, degli inizi del sec. XV e consta di 134 cc., munite di duplice numerazione (con uno sfasamento nelle cifre a partire dalla c. 4) in alto e in basso a destra di ogni carta (per l'ediz. mi rifaccio alla numeraz. in alto). Fu trascritto da una mano settentrionale, cui sono imputabili il frequente passaggio di *-n* ad *-m*, alcuni casi di apocope quali *mort'*, *volt'*, *set'*, *fort'* e altri tratti dialettali di minore rilevanza. Bibliografia: Bordini, *Bibliotheca*, coll. 189-94; De Robertis, *Censimento (III)*, p. 176; Maestro Antonio da Ferrara (Antonio Beccari), *Rime*, ediz. cit., p. XIII; Coluccia, *Un rimatore*, pp. 191-2.

A GR² si devono tutte le rime dei lirici di corte.

Biblioteca Nazionale Centrale
Fondo Magliabechiani
VII, 1040 (=MS)

È composito, risultante dall'unione di più frammenti cartacei dovuti a varie mani dei secc. XIV, XV e XVI. Consta di 57 cc. numerate modernamente, più due cc. anteriori non numerate e con le cc. 4, 24 e 34-7 lasciate bianche. È divisibile in più sezioni, delle quali qui interessa quella di cc. 48-57: si tratta di 10 cc. sciolte e ricomposte non nell'ordine originario, con una più antica numerazione che si affianca talvolta alla recenziore (cc. 48-50: 155-157; cc. 51-53: 159-161; c. 55: 158); la mano fondamentale è della fine del sec. XIV o, al più, degli inizi del XV; ad altra mano si devono le scritture di c. 54 v. e la poesia n. 53, mentre è incerta la paternità della trascrizione delle poesie 6, 13, 15-7, 53, 55, 56-8. In questa sezione sono trascritte, alternate le une alle altre e distinte da un numero d'ordine progressivo, rime popolari in franco-provenzale, probabilmente lionese, e rime popolari italiane, alcune delle quali di sicura provenienza meridionale. Alle poesie sono mescolate prose volgari (per lo più di carattere gnomico o moraleggiante) e versi latini, oltre che facili motti in inglese come *o lord god help me* (c. 49 r.) e *gold help* (c. 54 v., ripetuto tre volte): tale compresenza di tradizioni culturali e linguistiche diverse vale a caratterizzare il genere e la destinazione della raccolta, che appare davvero compilata ad uso di « uno di quei mercatanti e banchieri toscani che avevano commercio in Inghilterra » (secondo l'ipotesi già del Trucchi, *Poesie*, p. 48). Stante l'abitudine dei copisti di trascrivere, senza regola fissa, a riga piena oppure su due o tre colonne, nella mia edizione segnalo rispettivamente con un apice ', due " o tre "" posti in esponente all'indicazione di r. o v. di ciascuna carta, la collocazione, sul ms., delle poesie in prima, seconda o terza colonna. Restano infine da segnalare alcune caratteristiche grafiche di MS: † (*ringraña*, « D'un piacente soridere » 3) e *tz* (*solatzare*, « Sonno fu » 8; e *ispretzando* c. 49 r., n. 5 v. 15; *ratzi* c. 49 v., n. 11 v. 4; *vetzoso* c. 49 v., n. 13 v. 6 e 51 r., n. 21 v. 16; *vetzosa* c. 53 r., n. 44 v. 7; *s'apretzi* c. 54 r., n. 53 v. 6). Bibliografia: Morpurgo, *Supplemento*, p. 264; *Mostra*, p. 161; De Robertis, *Censimento (I)*, pp. 211-2; D. De Robertis, *Un codice di rime dantesche ora ricostituito*, in « SD », XXXVI, 1959, pp. 137-205, in part. le pp. 169 e 173 e sgg. Per le rime franco-provenzali, cfr. A. Stickney, *Chansons françaises tirées d'un ms. de Florence*, in « Romania », VIII, 1879, pp. 73-92; R. A. Meyer, *Französische Lieder aus der Florentiner Hs. Strozzi-Magliabechiana Cl. VII 1040: Versuch einer kritischen Ausgabe*, in « Beihefte zur ZRPh », VIII, 1907. Per le poesie italiane, v. le notizie fornite a proposito dei singoli componimenti.

Da MS traggio:

- I) D'un piacente soridere;
- II) Entrai allo giardino delle rose;
- III) Par che la vita mia;
- IV) Sonno fu che me rappe, donna mia;
- V) Lèvati dalla mia porta;
- VI) « Napolitana » composta da sei diversi componimenti.

MADRID

El Escorial

a. IV. 24 (=E)

È cartaceo, di 137 cc., compilato da una mano francese alla fine del sec. XV o agli inizi del sec. XVI. A canti francesi sono mescolate 29 canzoni italiane, adespote e anepigrafe. Bibliografia: J. RUGGIERI, *Manoscritti italiani nella biblioteca dell'Escuriale*, in « La Bibliofilia », XXXII, 1930, pp. 421-41, a p. 428.

Da E traggio:

- I) Horamay che fora son;
- II) Fate darera e non t'acostar in za.

MILANO

Biblioteca Ambrosiana

C 35 sup. (=Am)

È un ricchissimo zibaldone, varie volte utilizzato da studiosi ed editori di poesie quattrocentesche, compilato nel 1470 dal fiorentino Giovanni Scarlatti, con una giunta rimontante al 1473. Lo Scarlatti vi trascrisse numerose poesie e prose, copiate di seguito probabilmente senza un programma prestabilito. Nella prima e nell'ultima parte sono contenute varie rime tre-quattrocentesche, mentre il nucleo centrale è occupato prevalentemente da sacre rappresentazioni e dalla *Seconda Spagna*. Le poesie popolari che ne estraggo sono distribuite in due diverse sezioni del cod. Bibliografia: Morpurgo, *Supplemento*, p. 281; Levi, *Francesco di Vannozzo...* cit., p. 17; Fazio Degli Uberti, *Liriche edite ed inedite. Testo critico* a c. di R. Renier, Firenze 1883, *Introduzione*, p. CCCLXIII; M. Ferrara, *Il codice Venturi Ginori di rime antiche - Descrizione, notizie, indice dei capoversi e dei nomi*, in « La Bibliofilia », LII, 1950, pp. 41-102, a p. 43 e n. 3; D. De Robertis, *Un nuovo « ritmo nenciale » in un manoscritto fiorentino della prima età di Lorenzo*, in « SFI », XXI, 1963, pp. 201-15, a pp. 205-7 e n. 20; Pasquini, *Codice*, pp. 375-6 e n. 26. Lo studio del Pasquini è però specificamente dedicato all'esame del cod. Ginori Venturi Lisci, 3 (=GV) (v. anche, per uno studio su alcuni testi derivati dallo stesso GV, ancora del P., *Le varie redazioni della ballata « contro a le nuove fogge »*, in « SFI », XXIII, 1965, pp. 225-50), « gemello » rispetto ad Am, trascritto tra il 1470 e il 1480, probabilmente da 14 scribi diversi (ma di gran lunga prevalente fu l'opera di Filippo Scarlatti, fratello di Giovanni). Per la bibliografia su GV, oltre ai citt. lavori del Ferrara e del Pasquini, segnalo De Robertis, *Censimento (IV)*, pp. 448-51.

Da Am traggio:

- I) Quando sono in questa cittade;
- II) Oramai che fora sono;
- III) Fatti ynderiera, non t'acostare in zà;
- IV) Quando di Puglia e' mossimi;
- V) Chella passa e va in Cicilia;
- VI) Riccio, Riccio lo sfortunato.

PARIGI

Bibliothèque Nationale

Fondo italiano

1069 (=P)

È cartaceo, miscelaneo, di 152 cc., compilato per la maggior parte tra la fine del sec. XV e gli inizi del XVI. In esso si rintracciano più mani, delle quali la principale compilò le cc. 1-24 e 55-152, una seconda (probabilmente coeva) le

cc. 25-45, mentre per il resto (a parte le cc. 46 v., 47 r., 50 r., 52 r.-v., 53 r.v. bianche) si notano varie annotazioni posteriori relative a fatti di cronaca storica e ad eventi meteorologici (distribuite in un arco di tempo tra il 1523 e il 1561) o preghiere e invocazioni d'argomento religioso. Bibliografia: Ive, *Poesie popolari*, pp. 149-51 e n.

Da P traggo:

I) Oramay che fora son.

TREVISO

Biblioteca Comunale

43 (=T)

È un piccolo cod. miscellaneo, formato dalla fusione di otto diversi opuscoli, riuniti insieme dal legatore. La prima di queste sezioni, che qui interessa, contiene 23 componimenti trascritti da tre diversi copisti attivi in un arco cronologico compreso tra gli inizi e poco oltre la metà del sec. XV. Bibliografia: Cian, *Ballate*; appena un breve ricordo in G. Billanovich, *Per l'edizione critica delle canzonette di Leonardo Giustinian*, in «GSLI», LX, 1937, pp. 197-252, a p. 240.

Da T traggo:

I) Ziristù may in Calavria.

VENEZIA

Biblioteca Nazionale Marciana

IX Ital. 204 (=M)

È di 205 cc. (ma per vari errori la numerazione, opera di una mano del XVII sec., conta fino a 200), già appartenuto ad Apostolo Zeno (come prova il timbro apposto sull'interno del fodero), dovuto all'attività di 7 trascrittori principali, operanti nella II metà del sec. XV; praticamente coeve sono alcune giunte minori di mani diverse, mentre recenziatori sono varie postille (secc. XVIII-XIX) o frequenti rinvii, tracciati a margine di molti componimenti, ai repertori del Bilancioni, del Morpurgo o a numeri del «Giornale Storico...» (inizi di questo sec.). Sul r. del foglio di guardia la mano del Forcellini, segretario di Apostolo Zeno, ha vergato una sorta di indice, abbastanza veritiero, del contenuto del ms., il quale ci tramanda: una versione acefala del *Cantare di Amadio* (pure detto *La bella Camilla*); rime di vari autori, soprattutto d'intonazione religiosa o moraleggiante; un *Consiglio di non pigliar moglie*, in prosa; rime varie, adespote, e rime del Burchiello e di Burchielleschi; una ricetta medica e, capovolta, un'indicazione da cui si rilevano il nome dello scriba (frate Aurelio dell'ordine di Gerusalemme), il giorno e il mese in cui fu compiuta tale opera di trascrizione (XXVIII novembre), ma non l'anno che è illegibile; *orazioncelle* prosastiche indirizzate al Papa e dicerie adespote; altre rime adespote e un canto latino, preceduto da un'indicazione cronologica: Mcccc^olxxxij, a dì xvij marzo. Bibliografia: S. Morpurgo, *Epigrafi volgari in rima del «Trionfo della Morte», del «Giudizio universale e Inferno» e degli «Anacoreti» nel Camposanto di Pisa*, in «L'Arte», II, 1889, pp. 51-87; M. Messina, *Schede su manoscritti danteschi: due sonetti isolati*, in «SD», XXXIV, 1957, pp. 224; De Robertis, *Censimento (IV)*, pp. 479-80.

Da M traggo:

I) Oramai che fora so'.

ROSARIO COLUCCIA
Università di Lecce