

# Aevum

Rassegna di scienze storiche linguistiche e filologiche

A CURA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA  
DELL'UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

---

pubblicazione quadrimestrale

3

Anno LXIX settembre-dicembre 1995

CARLO PULSONI

SULLA MORFOLOGIA DEI CONGEDI DELLA SESTINA

ESTRATTO

CARLO PUISONI

## SULLA MORFOLOGIA DEI CONGEDI DELLA SESTINA

### 1. *Esame morfologico dei congedi delle sestine*

Pur nell'interesse che la sestina ha sempre suscitato tra gli studiosi, la critica non si è mai occupata in modo approfondito della disposizione delle parole in rima nei congedi di tale forma metrica: si è ritenuto infatti che esse non seguissero una norma nella loro collocazione, ma si potessero disporre liberamente, senza alcuna regola<sup>1</sup>. Eppure è probabile che anche nel congedo le parole in rima rispondano ad una norma ben precisa, dal momento che obbediscono ad essa lungo tutto l'arco del componimento.

Scopo quindi del presente contributo sarà quello di verificare se esista effettivamente una regola nell'ordine delle parole in rima nel congedo, tramite l'analisi del *corpus* finora noto delle sestine composte entro il XIV secolo. Si cercheranno al contempo eventuali convergenze tra i congedi, al fine di individuare relazioni fra i componimenti: la ripresa di una struttura rimica può rappresentare infatti non solo il peso della tradizione e della storia, ma anche l'esplicito riconoscimento di un debito nei confronti del modello imitato; a maggior ragione in una forma obbligata come la sestina, dove le uniche variazioni alla norma si concentrano nel congedo. Paradigmatico a tale proposito è il caso del poeta spagnolo Fernando de Herrera<sup>2</sup>: dopo aver imitato nella sestina *Un verde lauro en mi dichoso tiempo* quella petrarchesca *Giovene donna sotto un verde lauro* (Rvf 30), riprese da essa anche la struttura del congedo.

Come è noto, la prima sestina composta è *Lo fern voler qu'el cor m'intra*<sup>3</sup> (BdT 29, 14) di Arnaut Daniel, il cui congedo si struttura nel seguente modo (le lettere utilizzate in questo lavoro indicano sempre le parole in rima a partire dalla prima strofe):

B E  
D C  
F A

Questa disposizione segue le normali regole di versificazione in uso presso i provenzali relativamente alla canzone: le tre ultime parole in rima dell'ultima

<sup>1</sup> P. G. BERTRAM, *La metrica italiana*, Bologna 1992, 229; F. BAUSI - M. MARTELLI, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze 1993, 83-84; A. MENICHERTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia e ritmo*, Padova 1993, 581.

<sup>2</sup> Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, a. c. di C. CURVAS, Madrid 1985.

<sup>3</sup> M. FERDINAND, *Le canzoni di Arnaut Daniel*, II, Milano-Napoli 1978, 630; M. EUSEBI, *Arnaut Daniel. Il sirventese e le canzoni*, Milano 1984, 131.

strofe sono infatti poste alla fine del verso; mentre le altre tre (in questo consiste l'innovazione del congedo nella forma sestina), sempre nell'ordine della strofe precedente, all'interno del verso.

Le altre sestine provenzali, e cioè *Ben grans avolessa intra*<sup>4</sup> (*BdT* 233, 2) di Guilhem de S. Gregori e *En tal dezir mos cors intra*<sup>5</sup> (*BdT* 70, 4) di Bertolome Zorzi, in quanto *contrafacia* della sestina araldiana non sviluppano alcuna innovazione nel congedo, presentando la stessa struttura del modello<sup>6</sup>.

Mostra invece variazioni la *torrada* dell'ultimo esempio di sestina provenzale: *Quan pes qui sui fui so que' m'franh* (376, 2) di Pons Fabre d'Uzes<sup>7</sup>. L'autore riporta nel congedo solo quattro parole in rima, che dispone arbitrariamente: una parola in rima per ciascuno dei primi due versi e due parole in rima nell'ultimo. Ecco lo schema:

C  
D  
E A

F. Come si può notare restano escluse dalla ripresa finale le parole in rima B e

Dalla Provenza la sestina passa in Italia grazie a Dante, che nel *De Vulgari Eloquencia* (II, 10 e 13) proclama esplicitamente la derivazione della sua *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra* da Arnau Daniel, pur non indicando in maniera specifica da quale componimento araldiano<sup>8</sup>. Il congedo dantesco è tuttavia differente rispetto al modello provenzale, presentando la seguente struttura:

B A  
D F  
E C

Un'ipotesi teorica anche se poco economica è che l'autore della *Commedia* abbia desunto tale ordine dalla lettura di un codice provenzale in cui le parole in rima della *torrada* araldiana fossero incrociate in questo modo. Siffatto codice

<sup>4</sup> M. LOROKAKO, *Due poesie di Guilhem de Saint Gregori (BdT 233, 2 e 233, 3)*, «Medioevo romanzo», 15 (1990), 17-60, 22.

<sup>5</sup> E. LEVY, *Der Troubadour Bertolome Zorzi*, Halle 1883, 68.

<sup>6</sup> In realtà il congedo della sestina di Guilhem de S. Gregori è ricostruito in via congetturale proprio sulla base del congedo araldiano, mancando nei codici relativi del testo: *DaH* sono infatti privi della *torrada*, mentre in *a* sono presenti soltanto i primi due versi di essa, con il secondo incompleto.

<sup>7</sup> C. ARPER, *Provenzalische Liedlied aus Parisser Handschriften*, Leipzig 1890, 254. Dalla terza strofe in poi questa 'sestina' non rispetta più la permutazione canonica. Questa la progressione del componimento: ABCDEF < FAEBDC < CEAFBD < DAECFB < BDAFCE < EBFCD < C / D / EA. Va notato inoltre che l'autore di *BdT* 376, 2 privilegia l'isostilabismo (i versi sono tutti ottsillabici) in confronto all'ansimmetria del modello araldiano (epasillabi e decasillabi).

<sup>8</sup> Come è noto in DVE II, 13, Dante non cita l'incipit della sestina, ma quello d'un altro componimento araldiano, articolato sulla stessa tecnica compositiva a *cobhas dissolutas*, non per avvertita, come sostiene P. G. MENECARDO, *De Vulgari Eloquencia*, in *Opere minori di Dante*, Milano-Napoli 1979, 237, ma piuttosto perché egli aveva rivolto la propria attenzione «alla struttura della stanza in sé, non alla relazione tra le stanze nell'ambito della canzone» (F. GAVAZZENI, *Approssimazioni metriche sulla terza rima*, «Studi danteschi», 56, 1984, 1-82, 51). Sulle conoscenze trobadoriche di Dante si veda l'importante lavoro di M. PERUCCI, *Arnaut Daniel in Dante*, «Studi danteschi», 51 (1978), 59-152. Per quanto riguarda la sestina dantesca, cfr. la voce di I. BALDERRI, *Sestina, sestina doppia*, in *Enciclopedia dantesca*, V, Roma 1984, 193-95.

però non ci è giunto e molto probabilmente non è mai esistito: dall'esame della *varia lectio* di *BdT* 29, 14 si nota infatti soltanto un'inversione delle parole in rima nel primo verso del congedo, rispetto al testo della vulgata (*donde dongla*?). Tale ipotesi sarà comunque da scartare anche perché i versi del congedo araldiano sarebbero privi di significato, se le parole in rima fossero disposte secondo l'ordine che adatterà successivamente Dante.

La disposizione delle parole in rima nel congedo di *Al poco giorno* ha dato luogo a numerose interpretazioni: per Contini Dante struttura la *torrada* «sulle tre prime rime delle tre prime strofe (AFC); quelle delle ultime compaiono, a ritroso, nel corpo di essi versi (B), [D], [E]»<sup>9</sup>. Sulla scia del Contini, si situa l'ipotesi avanzata da Pulgè, secondo il quale Dante continuerebbe a rispettare anche nel congedo la permutazione canonica della sestina, basandola però sulla ripresa della prima parola in rima di ogni strofe<sup>10</sup>. Tale ipotesi, molto suggestiva ed intelligente, è stata recentemente avvalorata dallo studio di D. BILLY<sup>12</sup>. Questi sottolinea infatti che anche negli altri due componimenti basati sulla permutazione (*Amor tu vedi ben* che *questa donna* e la canzone plurilingue, pur di dubbia attribuzione, *Ai faux ris*<sup>13</sup>), Dante struttura il commiato sul verso iniziale delle strofe:

<i>Amor tu vedi ben</i>						
	I	II	III	IV	V	Commiato
a	donna	pietra	freddo	luce	tempo	donna
b	tempo	donna	pietra	freddo	luce	pietra
c	luce	tempo	donna	pietra	freddo	freddo
d	freddo	luce	tempo	donna	pietra	luce
e	pietra	freddo	luce	tempo	donna	tempo
<i>Ai faux ris</i>						
	I	II	III	Commiato		
a	F/elz	L/imo	I/accio	F/on		
b	L/eci	L/occhi	F/ors	L/ina		
c	L/ande	F/ei	L/cervo	I/enta		
d	L/atur	L/ulla	F/ai			
e	F/ura	L/sisto	L/egra			
f	L/erde	F/el	L/urat			

Pur non respingendo tale interpretazione, anche se diversamente da Billy penso che il commiato di *Ai faux ris* possa essere una sorta di re-inizializzazione del componimento sulla base della prima strofe (in entrambi i casi si ha infatti FLI/FLI<sup>14</sup>), vorrei proporre un'ipotesi alternativa per la spiegazione del conge-

<sup>9</sup> Quest'inversione è testimoniata da otto manoscritti: *ABHTKN<sup>2</sup>UVeA<sup>6</sup>*.

<sup>10</sup> Dante Alighieri, *Rime*, a c. di G. CONTINI, con un saggio di M. PERUCCI, Torino 1994, 157.

<sup>11</sup> A. PULGÈ, *Modelli trobadorici della sestina dantesca: esercizi di lettura*, «Aem», 30 (1977), 261-328, 282.

<sup>12</sup> D. BILLY, *La sestina à la lumière de sa préhistoire: genèse d'une forme, genèse d'un genre*, «Medioevo Romanico», 18 (1993), 207-39 e 371-402, 390-94.

<sup>13</sup> F. BRUNSONO, *Sulla canzone trilingue Ai faux ris attribuita a Dante*, in *Plurilinguismo e lirica medievale*, Roma 1983, 105-65.

<sup>14</sup> Devo il suggerimento a Paolo Canetti, che qui ringrazio.

do di *Al poco giorno*. Fermo restando, come ha notato giustamente Baldelli, che il poeta fiorentino colloca le parole in rima con l'obiettivo di far «rimare (con parola-rima) il primo verso della stanza breve con l'ultimo della precedente (*ombra-ombra*)»<sup>15</sup>, ritengo che Dante abbia disposto il congedo in maniera «meccanica»: egli mantiene infatti l'ordine delle parole in rima dell'ultima strofe, anticipando soltanto la parola in rima A al primo verso del congedo per farla rimare con l'ultimo verso della strofe precedente. Attraverso questo meccanismo, Dante vuole conservare anche nella *torpada* il legame interstrofico a *coblas caprifidas* che caratterizza la sesta<sup>16</sup>. Abbiamo quindi, per riassumere, le parole in rima D E, rispettivamente seconda e quarta dell'ultima strofe, come rime interne al verso, e F C come rime di fine verso.

Sembra avvalorare la disposizione meccanica qui proposta l'esame del congedo della sesta rinterzata *Amor tu vedi ben che questa donna*. Nel rilevare infatti la relazione già stabilita da Dante (DVE II, 13) fra questo componimento e la sesta canonica, noto che anche in *Amor tu vedi ben* il poeta apre il congedo con l'ultima parola in rima della strofe precedente (*donna*) per rispettare, così come nella sesta, il legame a *coblas caprifidas* su cui si struttura il componimento. Di seguito egli dispone in maniera meccanica le ultime parole in rima di ogni strofe, cioè quelle da cui parte la permutazione del testo<sup>17</sup>, a cominciare dalla prima<sup>18</sup>. La struttura d'arrivo è dunque la seguente:

a	donna
e	pietra
d	freddo
c	luce
b	tempo <sup>19</sup>

<sup>15</sup> BALDELLI, *Sestina*, 113.

<sup>16</sup> Evito volutamente di utilizzare la definizione, più consona per la sesta, di legame a *coblas capricadadas*, in quanto essa avrebbe creato dei problemi nella descrizione del congedo, quando, per esempio, le parole in rima sono all'interno del verso e non alla fine. Senza altro più vantaggioso per questa ragione è l'uso di connessione *caprifida* che permette anche di non travisare il meccanismo di progressione della sesta; nota infatti Frank che con *coblas caprifidas* «on appelle les strophes dont le dernier vers est lié au premier de la strophe suivante par une des artifices que voici: le dernier mot est repris sous une forme identique ou plus ou moins changée; il peut être placé au début, à l'inducteur ou à la fin du premier vers de la strophe suivante; le mot ainsi répété peut figurer à la fin, à l'inducteur ou au début du dernier vers» (I. FRANK, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris 1966<sup>2</sup>, XXXVIII).

<sup>17</sup> La permutazione del testo si ottiene, infatti, soltanto per lo spostamento dell'ultima parola in rima al primo posto della strofe successiva. È interessante notare che tale rotazione è presente anche in alcune sestine «anonime»: a titolo esemplificativo cito i casi di Alessandro Storza, Angelo Firanzola, Gutierre de Ceina, Martin Opitz, etc.

<sup>18</sup> Di diverso avviso è GAVAZZENI, *Approssimazioni metriche*, secondo il quale «Dante opera sulla quinta strofe per semplice retrogradatio, ottenendo col raddoppio di D, necessario onde raggiungere il sei proporzionale, AEDDCB» (64). Nota però BURY, *La sextine*, che la «retrogradatio procederà direttamente sur l'ordre de disparition des éléments permuts, non sur leur ordre d'apparition comme ce serait ici le cas dans l'hypothèse du critique italien» (391).

<sup>19</sup> Nelle contraffazioni di *Amor tu vedi ben* le parole in rima del congedo sono tuttavia disposte in maniera differente: in *Con si alto valor questa regina* di Franco Sacchetti viene anticipata la parola in rima B rispetto a quella C nel vv. 65-66. Le due sestine rinterzate di Cino Rinuccini, *Io sento si mancare omai la vita* (il testo è caratterizzato da una rotazione anomala nella quinta strofe: viene infatti anticipata al v. 50 la parola in rima C al posto della parola in rima D, posticipata al v. 53) e *Quando il rosario carro ascende al cielo*, presentano invece un congedo di cinque versi, contra-

imitano la sesta dantesca le probabilmente trecentesche *Amor mi mena tal fiata a l'ombra* e *Gran nobiltà mi par veder a l'ombra*<sup>20</sup>, entrambe con le stesse parole in rima di *Al poco giorno*. Tuttavia nel congedo esse presentano soltanto le tre parole in rima alla fine del verso (*ombra, donna, erba*), omettendo quindi di riportare quelle all'interno:

A  
F  
C

Questa anomalia può essere considerata come un ulteriore indizio del fatto che il poeta fiorentino «non può essere l'autore delle due brutte sestine controrverse»<sup>21</sup>.

L'esempio dantesco di sesta fu ben presto ripreso da F. Petrarca, al quale va il merito di aver canonizzato questa forma metrica, lanciandola come genere a sé stante, grazie alle nove attestazioni del suo *Canzoniere*<sup>22</sup>. Le prime quattro sestine, secondo la loro numerazione nei *Rvf*, e cioè 22, 30, 66 e 80, presentano una disposizione assai libera e variata delle parole in rima nel congedo. Dalla quinta in poi, Petrarca compie un'operazione automatica che «rivoluzionerà» però il modo di disporre le parole in rima nel congedo: egli le colloca infatti secondo il principio tradizionale della permutazione propria della sesta. Con questa ulteriore rotazione le parole in rima tornano allo schema iniziale della prima strofe: le parole in rima dei versi dispari ACE divengono pertanto le rime al centro, mentre quelle dei versi pari BDF le rime di fine verso:

A B  
C D  
E F

Cerchiamo di vedere più da vicino l'evoluzione del congedo petrarchesco: *Rvf 22, A qualunque animale alberga in terra*, riconducibile ai primi anni avignonesi<sup>23</sup>, presenta le parole in rima ordinate secondo la seguente disposizione:

A E  
C D  
B F

riante ai sei di quello dantesco: viene infatti evitata la rima bacata della parola in rima D. A giudicare da queste sporadiche imitazioni, la sesta rinterzata non ebbe lunga vita: imitata nel Trecento grazie alla prima fortuna di Dante, non si perpetuò, per quanto mi consta, nel corso dei secoli. Il suo congedo, inoltre, non fu mai ripreso integralmente: in un caso forse per un *lapsus* (Sacchetti), nell'altro per un preciso disegno di eliminazione della rima bacata.

<sup>20</sup> *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani*, Firenze, Giunti, 1527, ff. 131r-132r (ri st. anast. a c. di D. De ROBERTIS, II, Firenze 1977).

<sup>21</sup> E. LAMM, *Intorno alle due sestine pseudodantesche*, «Giornale dantesco», 21 (1913) 185-87, 187.

<sup>22</sup> Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a c. di G. CONTINI, Torino 1982<sup>2</sup>. Sulla codificazione del genere sesta si veda da ultimo G. FRASCA, *La furia della sintassi. La sesta in Italia*, Napoli 1992.

<sup>23</sup> Secondo Foresti, essa fu composta parecchi anni prima del 1343. Cfr. A. FORESTI, *Ch baciò Madonna Laura?*, in *Aneddoti della vita di Francesco Petrarca*, Nuova edizione corretta e ampliata dall'autore, a c. di A. TISSONI BENVENUTI, con una premessa di G. BILLANOVICH, Padoa 1977<sup>2</sup>, 86-93, 90.

C D  
F B

La seconda sestina, *Giovane donna sotto un verde lauro* (30)<sup>24</sup>, composta dal Petrarca in occasione del settimo anniversario del suo innamoramento (6 aprile 1334; cfr. vv. 28-30: *che s'al contar non erro, oggi a set'anni / che scoppiando vo di riva in riva / la notte e 'l giorno, al caldo ed a la neve*), ha un congedo differente:

A B  
D E  
C F

Rvf 66, *L'aere gravato et l'importuna nebbia*<sup>25</sup>, è situabile ai primi anni '40, grazie alla testimonianza di alcune possibili presenti nella tradizione indiretta degli abbozzi petrarcheschi<sup>26</sup>. Il suo congedo si discosta da quello delle due precedenti, avvicinandosi alla struttura 'retrogradata' delle sestine successive:

A B  
D C  
F E

Si può notare infatti che mentre nel primo verso del congedo si esplica il noto meccanismo di rotazione, nei due versi successivi l'ordine delle parole in rima, pur giustamente contigue, è invertito.

Infine la sestina 80, *Chi è fermato di menar sua vita*, secondo Foresti essa è coeva a Rvf 91, cioè al sonetto nel quale Petrarca consolerebbe il fratello per la morte della donna amata, a Rvf 81 e all'ultima epistola metrica del libro I, «composta nello stesso torno di tempo»<sup>27</sup>. Si parla insomma del periodo che va dal 1340 al 1343, anno nel quale il fratello Gherardo si fece monaco. Qui di seguito lo schema:

D A  
C B  
E F

<sup>24</sup> Cfr. W. KÖPPELERS, *Dantes «Al poco giorno» und Petrarca's «Giovane donna»*, *ein Interpretationsvergleich zweier Sestinen*, «Deutsches Dante-Jahrbuch», 44-45 (1967), 150-89. A. CARUTI BUNGIO, *Strutture simmetriche e amplificazione circolare nella sestina XXX del «Canzoniere»*, *Italistica*, 3 (1974), 351-56.

<sup>25</sup> L. BRASUCCI, *La sestina LXVI*, «Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti», 94 (1981-82), parte III, 411-30.

<sup>26</sup> Si tratta di alcune possibili, derivanti probabilmente dalla stessa fonte (il codice Obiciano<sup>28</sup>), relative all'anno in cui il Petrarca apportò alcune modifiche al v. 30 di questa sestina. I testimoni, e cioè British Library, Hartleiano 3264, B.L. Incunabolo IB 25926 (cfr. G. FASSO, *Studi su l'«Rerum vulgatum fragmenta» e i «Triumphus»*, I, *Federico Petrarca e Ludovico Beccadelli*, Padova 1983), Casanatense 924 e Vat. lat. 3197, riportano rispettivamente: 1334 i primi due, 1340 il terzo e 1344 l'ultimo.

Nelle sestine che abbiamo finora esaminato l'interesse del Petrarca è di far rimare il primo verso del congedo (indifferente la posizione della parola in rima, al centro oppure a fine verso) con l'ultimo verso della strofe precedente: nel compiere questa operazione egli si sarà sicuramente basato sull'esempio dantesco, nel quale, come si è visto, era già presente questa intenzione.

Ho concentrato l'interesse sulla cronologia di queste quattro sestine al fine di stabilire il periodo al quale risale l'evoluzione del congedo di Rvf 142. È noto, grazie agli studi di Wilkins<sup>29</sup>, che questa sestina doveva chiudere la sezione delle rime in vita nella 'terza forma' del *Canzoniere*, comunemente detta forma Correggio, dal nome della persona cui essa era diretta, Azzo da Correggio.

A Rvf 142 Petrarca affidava il ruolo di chiudere, come ha ben rilevato Antonelli, un ciclo sia personale che storico all'interno dei Rvf<sup>29</sup>. Senza entrare nel merito della cronologia relativa di questa sestina<sup>30</sup>, è probabile che essa sia successiva alla *mutatio animi* petrarchesca, dal momento che, come si è detto, contiene un bilancio di una fase storica ormai conclusa. In tal caso, se è lecito l'accostamento, alla *mutatio animi* corrisponderebbe anche una *mutatio formae*: da questa sestina in poi il poeta aretino strutturerà infatti le parole in rima del congedo soltanto per il tramite della permutazione canonica.

Questa nuova disposizione delle parole in rima nel congedo, che in seguito diverrà norma, non fu tuttavia recepita dagli altri autori trecenteschi di sestine.

F. Sacchetti modellò i congedi di *Per qual stagion più vaga fia che gli anni e di Quel spirito amoroso ch'ial cor luce*<sup>31</sup> sulla base di quello dantesco:

B A  
D C  
E F

Si tratta d'una imitazione evidente<sup>32</sup>, grazie alla quale si può intuire il grande amore che Sacchetti nutre per Dante e le sue liriche. D'altronde che l'autore della *Commedia* fosse un modello formale per Sacchetti si può anche evincere dal fatto che questi riprese in altri componimenti le strutture metriche di testi danteschi: in *Con si alto valor questa regina* egli riutilizza il metro della sesti-

<sup>28</sup> Cfr. E.H. WILKINS, *The making of the «Canzoniere» and other petrarchian studies*, Roma 1951, 93-106; ed anche G. GORNI, *Metrica ed analisi letteraria*, Bologna 1993, 171-82.

<sup>29</sup> R. ANTONELLI, *Rerum vulgatum fragmenta*, in A. ASOR ROSA (a cura di), *Le opere*, I, Torino 1992, 379-471, 388.

<sup>30</sup> Secondo M. SANTAGATA, *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna 1990, 196, l'occasione del testo sarebbe stato il viaggio a Roma compiuto da Petrarca nell'autunno del 1350, durante il Giubileo.

<sup>31</sup> Franco Sacchetti, *Il libro delle rime*, a c. di F. BRAMBILLA AGENO, Firenze 1990. Una probabile spiegazione per tale ripresa potrebbe essere data dal fatto che il Sacchetti conoscesse soltanto la sestina di Dante, ignorando quindi quelle del Petrarca. Certo è, comunque, che l'infusso del poeta aretino doveva essere assai modesto nel periodo in cui Sacchetti compose le proprie sestine (gli anni Cinquanta circa, a giudicare almeno dalla datazione di alcuni sonetti che seguono, nel ms. autografo Lauronziano Ash. 574; come è noto infatti, il codice è ordinato secondo un prevalente criterio cronologico; cfr. L. BATTAGLIA RICCI, *Tempi e modi di composizione del Libro delle Rime di Franco Sacchetti*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, *Atti del Convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1984*, Roma 1985, 425-50, 429).

<sup>32</sup> Per l'infusso di Dante sulle sestine del Sacchetti, cfr. V. PERRIGNONE, *Fra rime e novelle del*

na rinterzata *Amor tu vedi ben che questa donna*, in *Lasso che spenta non si è vertue* quello di *Donne ch'aveve intelletto d'amore*, in *Novel pensier d'amor lontan si mosse* quello di *Così nel mio parlar voglio esser aspro*.<sup>33</sup>

Abbastanza simile al caso di Sacchetti è quello di Cino Rinuccini, autore anche lui di sestine rinterzate alla maniera dantesca.<sup>34</sup> Nella sua sestina canonica, *Quando nel primo grado il chiaro sole*, totalmente priva d'una struttura portante nella progressione<sup>35</sup>, egli dispone nel congedo due parole in rima nel primo verso, tre nel secondo e soltanto una nel terzo, conservando comunque la rima fra l'ultimo verso dell'ultima strofa e il primo verso del congedo (*fronde-fronde*). Questo lo schema:

B C  
D F  
A

Anche la sestina di Giovanni da Prato, autore vissuto a cavallo fra XIV e XV secolo<sup>36</sup>, *Per volermi ritrar ragion di fiamma*, ha un congedo analogo a quello di Rinuccini: in esso si nota infatti una parola in rima nel primo verso, tre nel secondo e due nell'ultimo:

D E A  
B F C

Sono invece normalmente costruiti su due parole in rima per verso i congedi degli altri autori di sestine: in *Fra l'Ariete e 'l Tauro è giunto il giorno*<sup>37</sup>, Antonio degli Alberti<sup>38</sup> così dispone le parole in rima:

E B

<sup>33</sup> Lo schema metrico di *Così nel mio parlar voglio esser aspro* è il più diffuso nel Trecento: fu infatti usato da 15 poeti in ben 35 canzoni (cfr. A. Petrosi, *La canzone italiana del Trecento*, «*Merica*», 5, 1990, 3-162, 91).

<sup>34</sup> G. Corsi, *Rimatori del Trecento*, Torino 1969, 579; G. Baum, *Le canzoni cicliche di Cino Rinuccini (fra sperimentalismo metrico e ricerca di autonomia)*, «*Studi testuali*», 2 (1975), 11-27, 21-27. Anche la struttura metrica dell'unica canzone di Cino Rinuccini, *Tu vuoi ch'io parli Amor de la bellezza*, deriva dalla dantesca. *Tre donne intorno al cor mi son venute*.

<sup>35</sup> La progressione, priva di regolarità, della sestina è la seguente: ABCDEF < FABCED < DABCFE < EDRBCA < AEDFCB < BEDFAC < BC / EDF / A.

<sup>36</sup> Nacque infatti intorno al 1367 e morì non dopo il 1446. La sestina si può leggere in A. LANZA, *Lirici toscani del Quattrocento*, Roma 1973, 645.

<sup>37</sup> Corsi, *Rimatori*, 523. Nella quinta strofa del componimento si verifica una rotazione diftosa: viene infatti anticipata al terzo posto la parola in rima B che doveva invece chiudere la strofe: si ha insomma una progressione DEBACF e non DEACFB. Nella sesta strofe il poeta ristabilisce la rotazione tradizionale, basandosi però sull'ordine erroneo delle parole in rima della quinta strofe: lo schema risultante è pertanto il seguente: FDCBEA. Paragonando questa progressione allo schema già proposto del congedo EB / DA / CF, si può notare che anche in questo caso viene mantenuto il legame *cagnido* fra la parola in rima che chiude l'ultima strofe e il primo verso del congedo (*verde-verde*).

<sup>38</sup> Anche in questo caso, come in quello precedente di Giovanni da Prato, siamo in presenza di un autore a cavallo fra i due secoli: Antonio degli Alberti nacque infatti a Firenze intorno al 1360

D A  
C F

Il congedo della sestina di Alberto degli Albizzi, *Amor da poi che 'l cor la bella donna*<sup>39</sup>, presenta il seguente ordine:

D A  
C B  
E F

Questa disposizione corrisponde a quella di *Rvf* 80: non ci sono tuttavia dati sufficienti per valutare se siamo di fronte ad una ripresa volontaria oppure ad una semplice coincidenza, dal momento che questo componimento non condivide nessuna parola in rima con le sestine di Petrarca.

L'ultima sestina considerata da Riesz<sup>40</sup> come trecentesca, è quella politica di Bruscaccio da Roverzano, *Formato ch'ebbe Iddio i cieli e 'l mondo*<sup>41</sup>, la quale struttura il congedo in:

F A  
D C  
B E

Al *corpus* finora noto delle sestine trecentesche vanno forse aggiunti due nuovi testi: il primo scoperto da Italo Pantani<sup>42</sup>, il secondo da chi scrive (cfr. paragrafo 2). La prima sestina, *Eran cresciuti già chi aduce il sole*, fu composta probabilmente da uno dei corrispondenti di Petrarca, Niccolò Beccari, e presenta il seguente congedo:

A B  
D C  
F E

Come si può notare, esso combacia con quello di *Rvf* 66, di cui è probabilmente un'imitazione. Non si può essere tuttavia sicuri dell'intenzionalità di questa ripresa, in quanto il testo di Beccari riporta una rotazione diftosa alla terza strofe: viene anticipata in quarta sede la parola in rima B che doveva invece comparire al quinto posto. Nelle strofe successive il poeta ristabilisce la permutazione tradizionale, basandosi però sullo schema erroneo della terza strofe. Il congedo si sviluppa quindi da una disposizione differente delle parole in rima nell'ultima strofe rispetto al testo di Petrarca: non BDFECA ma ADFECB.

Anche la seconda sestina finora sconosciuta, *Io fuggii l'ombra che rimosse 'l sole*, opera di Lionardo Caviani da Prato, presenta una permutazione erronea

<sup>39</sup> G. Mari, *Due sestine del sec. XIV*, in *Nozze Crespi-Sessa*, Milano 1899, 5.

<sup>40</sup> J. Riesz, *Die Sestine. Ihre Stellung in der literarischen Kritik und ihre Geschichte des lyrischen Genus*, München 1971.

<sup>41</sup> Corsi, *Rimatori*, 548.

<sup>42</sup> I. PANTANI, *Un'inedita sestina del Trecento (tra le rime di Niccolò Beccari)*, «*Rivista di*

alla terza strofe, dove la parola in rima E precede in quinta posizione la parola in rima B. Il componimento prosegue nelle strofe successive senza ulteriori variazioni alla struttura tradizionale, e si conclude con il congedo disposto secondo la forma:

A E  
D C  
F B

Al lettore attento non sfuggirà che tale struttura richiama, pur con un'inversione delle parole in rima nel secondo verso, il congedo di *Rvf* 22, sestina con la quale *Io fuggii l'ombra* sembra peraltro legata per il fatto che condivide con essa due parole in rima, *sole* e *stella/stelle*, più una terza a livello di sinonimia, *bosco/selva*. Pur nella presenza di queste relazioni tra le parole in rima dei due componimenti, non va tuttavia trascurata la possibilità che il congedo della sestina di Caviani dipenda dall'erronea permutazione della terza strofe e non sia quindi una ripresa intenzionale, seppure imperfetta, di *Rvf* 22<sup>43</sup>.

Dagli schemi finora esaminati, non risulta che venga osservata una norma stabile nella disposizione delle parole in rima nel congedo, almeno per tutto il XIV secolo. L'unica regola cui i poeti si sentono vincolati è quella di riprendere la parola in rima che chiude l'ultima strofe nel primo verso del congedo, secondo il principio di *capfinitud* su cui si basa la sestina, anche se rimane del tutto indifferente la sua collocazione all'interno o alla fine del verso: si noti comunque che la seconda soluzione è quella preferita in assoluto, ad eccezione di Petrarca.

La sestina dantesca, cioè l'unica da cui è ripreso intenzionalmente l'ordine nella disposizione del congedo, non viene recepita come modello formale dagli autori trecenteschi, dal momento che la sua imitazione si limita alle sole sestine del Sacchetti. Lo stesso discorso vale per le sestine di Petrarca: pur considerando i componimenti di Alberto degli Albizi, Niccolò Beccari (?) e Lionardo Caviani come volentarie riprese da *Rvf*, si resta nell'ambito dell'occasionalità, dimostrando quindi, come già osservava il Balduino, la scarsa penetrazione della lirica petrarchesca nel Trecento<sup>44</sup>.

La tendenza a disporre nel congedo le parole in rima secondo il principio strutturante della rotazione canonica della sestina, di cui il poeta aretino fu il promotore, non trovò adepti nel corso del Trecento, ma verrà ripresa con una certa costanza nel secolo successivo dai primi poeti di gusto petrarchista quali Giusto de' Conti<sup>45</sup> o da sperimentalisti come Leon Battista Al-

<sup>43</sup> Si consideri, però, che in tal caso le due sestine avrebbero una permutazione differente tra l'ultima strofe ed il congedo.

<sup>44</sup> Cfr. A. Balduino, *Occasioni manente*, in *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze 1984, 301-30, 311.

<sup>45</sup> Giusto de' Conti, *Il Canzoniere*, a c. di L. Virelli, Laniano 1918. Solo la prima sestina di Giusto, *Chi è possente a riguardar negli occhi*, presenta una rotazione delle parole in rima del congedo non conforme alle regole: nel secondo verso infatti la rima D anticipa quella C. Nelle altre due sestine, *Dei torci gli occhi del soverchio lume* e *Quando è la notte oscura et quando è il sole*, la disposizione delle parole in rima è invece quella canonizzata da Petrarca.

berti<sup>46</sup>, fino a diventare una norma, con qualche rara eccezione, nel XVI secolo. Non a caso ne *L'arte poetica* (1564) il Minturno così descrive la collocazione delle parole in rima nel congedo:

E, benché nel ripeter l'ultime sei voci in lei non solo un modo si servi, pur il più usato è di quell'ordine obliquo, il qual mostraro v'habbiamo haver la stanza seguente con quella, che le va innanzi. Ma, per chiarezza di quel ch'io dico, non lascerò di significarvi con lettere i vari modi, che vi si tengono in ripigliarle. Sia per esempio l'ultima delle sei stanze a b c d e f. L'usato modo di ripeterle ne gli ultimi tre versi sarà questo: f a / e b / d c<sup>47</sup>.

Concludo citando un esempio di sestina cinquecentesca in cui l'artificiosità innovativa si esplica proprio nel congedo. Si tratta della sestina doppia di Luigi Groto *I peregrini augei fuggendo il ghiaccio*<sup>48</sup>, da cui riporto l'ultima strofe ed i congedi:

Piangon l'Alpi allhor, che quella neve  
ond'han gli homer carchi cede al sole,  
di verdi ornate poi ridono al caldo;  
ma io quando 'i ciel arde al si rio fuoco  
e quando gela da Chirone al freddo,  
vò piangendo e pregando un cor di ghiaccio.

Così al ghiaccio, misero, a la neve,  
e al freddo su dai ciel mi vede il sole,  
come del foco estivo al grave caldo.

Così son brina al caldo e ghiaccio al fuoco,  
son neve al Sole e pianta ignuda al freddo.

Prima che lieto il sia fian giunti a un loco  
freddo, caldo, sol, ghiaccio, neve e foco.

L'innovazione consiste nella presenza di tre congedi: il primo composto secondo la tradizione, di tre versi, il secondo e il terzo di due. Nel secondo congedo Groto inserisce tre parole in rima per ogni verso, e nell'ultimo le colloca tutte insieme nel secondo facendo rimare l'ultima parola con il verso precedente, dove utilizza un rimate che non fa parte delle parole in rima del testo (*oco-foco*). In tutti e tre i congedi, e questo è l'aspetto più interessante del discorso fin qui svolto, l'autore riesce sempre a disporre le parole in rima se-

dalla sestina 142 in poi. Che Giusto abbia preso come modello metrico il Petrarca, si può evincere anche dagli altri componimenti presenti nel suo *Canzoniere*, comunemente detto *Bella mano*: egli infatti riprende la struttura metrica di *Rvf* 126 e 23 rispettivamente in *Amor quando mi viene e Chi da rai agli occhi miei si larga vena*. Gorni, *Metrica ed analisi*, 60, rileva inoltre che anche due "strazaganti" di Giusto, *L'aspra piaga mortai* e *O vedovati e lacrimabili* versi, combaciano perfettamente con gli schemi di *Rvf* 264 e 29.

<sup>46</sup> Leon Battista Alberti, *Rime e versioni poetiche*, a c. di G. Gorni, Milano-Napoli 1975. Dalle cinque sestine composte dall'Alberti, soltanto la prima riporta le parole in rima del congedo disposte secondo il principio della permutazione canonica.

<sup>47</sup> A. Minturno, *L'arte poetica*, Venetia, A. Valvasori, 1564 (rist. anast. München 1971).

<sup>48</sup> *Delle rime di Luigi Groto, cteco d'Hadria*, Venezia, Zoppi, 1595, 47. Sulla fortuna e questo componimento: P. Casertani - C. Pulsoni - E. Scors, *Fra teoria e prassi: innovazioni strutturali della sestina nella pensola liberata*, «Il confronto letterario», 12 (1995), in stampa.

guendo il principio della permutazione canonica, perfino nell'ultimo verso del congedo, formato dalle sole parole in rima del componimento.

## 2. Una nuova sestina trecentesca?

Il Vaticano lat. 3213 è, come è noto, una silloge di rime ideata e diretta nei primi decenni del secolo XVI da Antonio Lelli<sup>49</sup>. Nel confezionare il codice, questi fece disporre i poeti in ordine cronologico, lasciando copiare «le rime secondo l'ordine delle fonti, senza alcuna alterazione»<sup>50</sup>.

Tra gli autori presenti nel manoscritto va annoverato un poeta di cui non ci è rimasta altra traccia: Lionardo Caviani da Prato. Collocato fra Coluccio Salutati e Buonaccorso da Montemagno, egli doveva risultare ignoto agli stessi compilatori della silloge, tanto che essi aggiunsero alla rubrica la seguente precisazione: «dicesi fosse al tempo del Petrarca».

I testi di Lionardo Caviani da Prato vanno da f. 460r a 462v; non deve trarre in inganno il fatto che l'esemplatore di questa sezione trascrisse il nome del poeta toscano fino a f. 469r: egli usava infatti dedicare dieci fogli a ciascun poeta — come dimostrano le sezioni precedenti di Coluccio Salutati, del Conte Riccardo, o successive tipo quella di Messer Buonaccorso da Montemagno — anche se i testi a lui noti avrebbero potuto occupare pochi fogli.

Nella piccola sezione di Lionardo Caviani (3 componimenti), va osservata con estremo interesse la presenza di una sestina, *Io fuggii l'ombra che remove 'l sole*. Il numero esiguo di sestine trecentesche finora note, mi spinge dunque alla pubblicazione di questo testo<sup>51</sup>:

Lionardo Caviani da Prato (dicesi fosse al tempo del Petrarca)

Io fuggii l'ombra che remove 'l sole  
per amor d'una vegha et cruda stela  
che fin qua giù m'accende del suo fuoco,  
et suspirando giunsi a mezzo un bosco  
d'un lauretto con le frondi d'oro  
tal che i bei rami mi scampar da morte.

In questi <rami> mai non pote morte  
tanto benigno li coperse il sole  
quando ad Pheonte scorse il Carro d'oro,  
poi corsi al lume de la bella stella  
che pauroso mi conduce al bosco  
che Apollo accese d'uno amaro fuoco.  
Prometheo salse al cielo et furò 'l fuoco  
che fu cagion de la sua cruda morte

<sup>49</sup> Cfr. l'importante studio di G. FRASSO - D. GRAFFIGNA, *Per l'ordinatore del Vaticano Lat. 3213*, «Studi petrarcheschi», 5 (1988), 155-289.

<sup>50</sup> M. BARRI, *Studi sul Canzoniere di Dante, con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampa di antiche rime italiane*, Firenze 1965, 270.

<sup>51</sup> Ho rispettato la grafia del codice, ma ho introdotto i segni diacritici e la punteggiatura, ho distinto le *u* dalle *v*, ho normalizzato l'uso di minuscole e minuscole ed infine ho sciolto le rare abbreviazioni. Nel pubblicare questa sestina, desidero esprimere la mia gratitudine ai prof. Giuseppe Frasso, il quale, pur occupandosi del Vaticano lat. 3213, ha generosamente accolto la mia richiesta di lavorare sui Caviani. Il testo era stato edito da A. LAZZA, *Lirici toscani del Quattrocento*, I, Roma 1973, 155, in base al Laur. XL1, 34, dove è attribuito a Bernardo Aliverti (cfr. Appendice).

et a lui amando fur conversi in bosco,  
et io traggio la morte da quel sole  
che Giove fè cader in pioggia d'oro  
per tor di terra una benigna stella.

O sacrata Cyrygna, o santa stella,  
concedi al messo tuo le forge e 'l fuoco  
et l'arco et la faretra et lo stral d'oro,  
et fersca colei che mi dà morte  
ad ciò che con le luci del suo sole  
esca col sol del amoroso bosco.

Satyri, nimphe, et bei fanni del bosco,  
voi vi gioite con la vostra stella  
sotto i bui rami alla spera del sole,  
et la Phenice arcendo in mezzo 'l fuoco  
si fa più bella et io trovo la morte  
specchiandomi al bel viso et capo d'oro.

Viene l'aurora, il ciel rosseggia in oro  
et la bianca pruina copre il bosco,  
allhor mi sveglio et cerco de la morte  
che vien pe' raggi de la forte stella,  
poi così, lasso, mi consuma 'l fuoco  
che le faville sue se fanno un sole.

Scoprite il sol le chionne e i raggi d'oro  
sopra del bosco un amoroso fuoco  
che mi dà morte al seren de la stella.

(f. 460rv)

Ms.: v. 7) In questi mai non pote morte

Come si è già detto, questa sestina presenta una permutazione erronea nella terza strofe, dove la parola in rima E precede, invece di seguire, in quinta posizione la parola in rima B. Nelle strofe successive viene ristabilita la rotazione canonica, sulla base, però, della disposizione erronea delle parole in rima rilevata.

Per quanto riguarda la struttura del congedo, pur essendo molto vicina a *Rvf 22*, non si ritrova in nessun'altra sestina trecentesca. Malgrado ciò, è assai probabile che questo componimento possa iscriversi fra le prime imitazioni della lirica petrarchesca; induce a pensarlo il fatto che esso presenta quattro parole in rima già utilizzate da Petrarca proprio nelle sestine: *sole*, *stella/stelle* in *Rvf 22*, *bosco* in *Rvf 214* ed infine *morte*, per di più nella stessa posizione all'interno della I strofe, in *Rvf 332*<sup>52</sup>. Che *Rvf 22* sia il modello ispiratore di Caviani è inoltre dimostrato dall'esame d'una altra sua lirica presente nel Vaticano lat.

<sup>52</sup> Non mi sembra che sia mai stata rilevata la funzione allusiva della posizione della parola in rima *morte* di *Rvf 332*: oltre a chiudere la strofe iniziale (*collar vita mi fanno et bramar morte*), e l'intero componimento (*prego che 'l pianto mio finisca morte*), essa sancisce anche la fine del genere sestina nel *Canzoniere*. *Rvf 332* come rappresentazione globale della vita che termina nella morte quindi, ed anche ideale *perdanti* a *Rvf 80*, dove la parola in rima *vita* apre non a caso la sestina (*Chi è fermato di menar sua vita*) e ovviamente il primo verso del congedo (*Signor de la mia fine è de la vita*). Per tornare al testo dei Caviani, è interessante notare che le due parole in rima non attestate nelle sestine del Petrarca, *oro* e *fuoco*, sono reperibili nel componimento di un corrispondente del poeta aretino, Niccolò Beccari.

3213: nella IV e V strofe della canzone *Lasso quando per forza amor da prima*, Caviani istituisce un paragone fra il proprio vivere e quello degli animali:

Et pure in terra ogni animal che vive,  
dopo la sua fatica,  
usa quanto di gratia il ciel n'infonde:  
chi verso 'l sol, chi nell'amate rive  
nella stagione apprica  
suonan dolci concenti tralle fronde,  
altri le più gioconde  
selve circunda e con più dolce sempre  
le rive e' boschi e' rivestiti colli  
di fior leggiadri e molli  
trepidi lustran per maggior vaghezza  
come natura sempre  
ciascuna al suo disir traendo avezza.

'Ma io, da poi che l'Arctic torna  
il sol nell'equinoio  
et che Zephro spira più soave,  
ogni bel colle ogni campagna adorna  
ogni sol lento et oio  
fior fronde e selve ogni ruscel m'è grave,  
et le più oscure e prave  
speltonche cerco d'uno in altro scoglio  
ov'io canto 'l mio mal converso in cygno,  
quivi non dio benigno  
non pensier dolci o più tranquilla sorte  
chiamo nel mio cordoglio  
ma sol la cruda mia fortuna e morte.

Evidenti le allusioni alle prime due strofe di *Rvf* 22:

A qualunque animale alberga in terra,  
se non se alquanti ch'hanno in odio il sole,  
tempo da travagliare è quanto è 'l giorno;  
ma poi che 'l ciel accende le sue stelle,  
qual torna a casa et qual s'anida in selva  
per aver posa almeno infin a l'alba.

Et io, da che comincia la bella alba  
a scuoler l'ombra intorno de la terra  
svegliando gli animali in ogni selva,  
non è mai triegua di sospir<sup>5</sup> col sole;  
poi quand'io veggio fiammeggiar le stelle  
vo lagrimando, et distando il giorno.

A ulteriore conferma dell'origine petrarchesca della sesina di Caviani si notino i seguenti termini e sintagmi ivi presenti: *lauretto*, *fiondi d'oro*, *amoroso foco*, etc. Un Caviani 'petrarchista' *ante-litteram*, dunque, come dimostrano anche altri lacerti presenti in altri suoi componimenti: nella canzone già ricordata, il verso *chi di suo vita a me lascia la scorza* richiama *Rvf* 23, 20 *che ten di me quel d'entro et io la scorza*; *fior fronde e selve ogni ruscel m'è grave* *Rvf* 305, 5 *fior' frondi herbe ombre antri onde aure soavi*, etc.

Nell'importante saggio *Occasioni mancate*, Balduino sottolineava la scarsa penetrazione della lirica petrarchesca tra i poeti del XIV secolo: «Anche su frondi assai meno impegnativi, e già nel Trecento più agevolmente praticabili, la penetrazione della lirica petrarchesca si rivela del resto largamente inferiore all'attesa, o quanto meno a quelle che, teoricamente, potevano ben esserne le enormi possibilità di suggestione, se non di condizionamento primario. Come subito può indicare qualche sondaggio effettuato sul versante delle forme metriche, scarsamente incisivo e in larghe zone del tutto ininfluyente risulta anzi il suo stesso magistero tecnico»<sup>51</sup>. Non si possono non sottoscrivere le parole di Balduino, anche in relazione alla, finora trascurata, produzione lirica del Caviani, che viene dunque ad essere uno dei primi, e per il momento rari, imitatori (forse) trecenteschi della lirica petrarchesca.

#### Appendice

A seguito di uno spoglio eseguito in alcune biblioteche italiane, ho accertato che la sesina *Io fuggii l'ombra* è tradita da altri due testimoni oltre a Vat. lat. 3213: il Laurenziano XLI.34, f. 28r (forse *descriptus* del cod. 820 della Biblioteca Capitolare di Verona; cfr. Babi, *Studi sul Canzoniere*, 327-38; D. De Robertis, *Editti e rari. Studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*, Milano 1978, 196; ma si veda anche R. Spognano, *La Rima dei due Buoncorso da Montemagno*, Bologna 1970, LXXV-LXXVIII) e, a giudicare da F. Fiammi (*La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magliificio*, Pisa 1891, 637), il Magliabechiano Il.11.109 (si tratta dell'autografo delle *Notizie di varia letteratura* di Antonio Magliabechi: all'interno di quest'opera non ho potuto tuttavia reperire traccia della sesina), dove risulta attribuita a Bernardo Alroviti, poeta cortigiano di Lorenzo de' Medici. Una divergenza attribuitiva analogica contraddistingue anche la canzone *Lasso quando per forza*: è infatti riportata dal ms. Magliabechiano VII.1137, f. 22r, ascritta a Bernardo Pulci, poeta vicino, così come l'Alroviti, al Magliificio, da cui fu nominato dapprima canterario del contado del Mugello e poi provveditore delle Università di Firenze e Pisa. Con queste attribuzioni, e senza tener conto della testimonianza di Vat. lat. 3213 (V<sup>2</sup>), i due componimenti sono stati editi da LANZA, *Lirici toscani*, I, 155 e II, 332. Prescindendo per il momento dalla discussione attributiva, argomento mai affrontato prima d'ora e sul quale mi propongo di tornare in altra sede, rilevo che se da un lato l'attribuzione dei testi ai due poeti toscani sembrerebbe ineccepibile (a maggior ragione per il Pulci se è fondata l'ipotesi di M. MARTELLI, 72 *restauri preliminari* (+)) al *testo del Canzoniere laurentiano*, «interpres», I, 1991, 182-294, 291, secondo cui il Magliabechiano VII.1137 dovrebbe essere parzialmente autografo del poeta; a tale proposito si può notare che una rubrica a margine di *Lasso quando per forza* recita: *Cangona facta in Mugello nel 1468 ove son figurate 4 stagioni dell'anno*, dall'altro resta incomprensibile il motivo per cui la Raccolta Aragonesa (Ar), cioè la probabile fonte della sezione del Caviani in V<sup>2</sup> (ammesso che essa non derivi dal caposipite che accompagna V<sup>2</sup> al Chigiano M.VII.142 [C<sup>2</sup>] della Bibl. Vaticana e al Riccardiano 1118 [R] di Firenze, oppure da ulteriori fonti ignote), non abbia attribuito i componimenti in questione ai due poeti toscani, visto che facevano parte dell'*entourage* nel quale Ar fu allestita, assegnandoli invece ad un autore del tutto sconosciuto come Lionardo Caviani. A costui, del resto, viene ascritto in V<sup>2</sup> un terzo componimento (senza divergenze attributive): si tratta del sonetto *Tanti varij sospir dolci et accoriti*, il quale presenta a sua volta alcune affinità con i *Rvf*

<sup>51</sup> Balduino, *Occasioni mancate*, 311.

(cfr. vv. 3, 5, etc.), analoghe a quelle che abbiamo già riscontrato per i due testi esaminati nell'articolo. Come si può notare la questione attributiva non è di facile soluzione, e merita quindi di essere approfondita alla luce anche d'un riesame globale delle relazioni fra codici dipendenti da Ar, soprattutto per quanto riguarda gli autori minori. Scriveva infatti il Barbi, riferendosi alla costellazione formata da V<sup>2</sup>C<sup>2</sup>R, che nessuno di essi «ha fatto una trascrizione compiuta dell'originale, ma che ciascuno ha preso ciò che gli piaceva, e così, dunque anche per la raccolta del Magnifico dobbiamo credere che ciascuno abbia preso dal suo originale quello che giudicò opportuno» (*Sindi sul Canzoniere*, 283).