

53, Nuova Serie
gennaio-giugno 2019
anno LX

L'ALIGHIERI

Rassegna dantesca

Direttori: †Saverio Bellomo, Stefano Carrai, Giuseppe Ledda



Angelo Longo Editore
Ravenna

53, Nuova Serie
gennaio-giugno 2019
anno LX

L'ALIGHIERI

Rassegna dantesca

fondata da Luigi Pietrobono

e diretta da †Saverio Bellomo, Stefano Carrai e Giuseppe Ledda

SAGGI

- | | | |
|------------------------|----|--|
| Federico Ruggiero | 5 | Le ballate di Dante: aspetti innovativi e osservazioni sulla tradizione manoscritta |
| Anna Gabriella Chisena | 25 | L'astronomia di Dante prima dell'esilio: gli anni della <i>Vita nova</i> (con un'appendice sul <i>Convivio</i>) |
| Leyla Livraghi | 53 | Dal <i>Convivio</i> alla <i>Monarchia</i> : quale Livio per Dante? |
| Veronica Albi | 77 | Echi danteschi in Pirandello poeta e narratore |

LECTURAE

- | | | |
|------------------|----|------------------------------------|
| Peter S. Hawkins | 99 | <i>Paradiso</i> x: "Dentro al sol" |
|------------------|----|------------------------------------|

NOTE

- | | | |
|-----------------|-----|--|
| Silvia Argurio | 115 | Passione terrena e miracolo celeste: i fiumi a ritroso fra sestina e <i>Commedia</i> |
| Enrico Rebuffat | 123 | Dentro la cruna (<i>Purg.</i> x, 7-16) |
| Adriano Giuffrè | 139 | Il cielo di Giove: l'Impero e la salvezza dei pagani |

RECENSIONI

- | | | |
|-------------------------|-----|--|
| Calogero Giorgio Priolo | 155 | Rec. a Lodovico Castelvetro, <i>Spositione a XXIX canti dell'«Inferno»</i> , a c. di Vera Ribaudò |
| Filippo Zanini | 158 | Rec. a M. Ballarini, G. Frasso e F. Spera, <i>Peccato, penitenza e santità nella «Commedia»</i> |
| Sara Granzarolo | 161 | Rec. a Giuseppe A. Camerino, <i>Con più arte la rincalzo. Percorsi compositivi nella «Commedia» di Dante</i> |

«L'Alighieri»
Rassegna dantesca

53 - Nuova Serie
2019

Direzione

†Saverio Bellomo, Stefano Carrai, Giuseppe Ledda

Redazione

Anna G. Chisena, Luca Lombardo, Nicolò Maldina, Monica Marchi, Anna Pegoretti,
Vera Ribaudò, Gaia Tomazzoli, Filippo Zanini

Comitato d'onore

Robert Hollander, John Freccero,
Bodo Guttmüller, Emilio Pasquini, Karlheinz Stierle

Comitato scientifico

Albert R. Ascoli, Zygmunt G. Barański, Johannes Bartuschat, Lucia Battaglia Ricci,
Sergio Cristaldi, Simon A. Gilson, Giorgio Inglese,
Ronald L. Martinez, Lino Pertile, Jeffrey T. Schnapp, Luigi Scorrano,
John Scott, Claudia Villa, Tiziano Zanato

I collaboratori sono pregati di inviare copia del loro contributo
(sia per attachment che per posta) al seguente indirizzo:

Giuseppe Ledda - Università di Bologna
Dipartimento di Filologia classica e Italianistica
Via Zamboni 32 - 40126 Bologna - Italia (e-mail: giuseppe.ledda@unibo.it)

I volumi per eventuali recensioni debbono essere inviati a
Giuseppe Ledda, vedi indirizzo sopra

Abbonamenti e amministrazione: A. Longo Editore - Via Paolo Costa 33 - 48121 Ravenna
Tel. 0544.217026 Fax 0544.217554 www.longo-editore.it e-mail: longo@longo-editore.it

Abbonamenti

Abbonamento 2019 Italia (due fascicoli annui):

CARTA € 50,00 ONLINE € 75,00 CARTA + ONLINE € 80,00

Abbonamento 2019 estero (due fascicoli annui):

CARTA € 70,00 ONLINE € 75,00 CARTA + ONLINE € 100,00

I pagamenti vanno effettuati *anticipatamente* con bonifico bancario
o con versamento sul ccp 14226484

oppure con carta di credito (solo Visa o Mastercard) e intestati a Longo Editore - Ravenna

I contributi pubblicati su «L'Alighieri» sono soggetti al processo di **peer review**. Ogni contributo ricevuto per la pubblicazione viene sottoposto, in forma rigorosamente anonima, alla lettura e valutazione di due esperti internazionali, esterni alla direzione della rivista.

ISBN 978-88-9350-029-6

© Copyright 2019 A. Longo Editore snc
All rights reserved
Printed in Italy

FEDERICO RUGGIERO
(Università di Napoli Federico II)

LE BALLATE DI DANTE: ASPETTI INNOVATIVI
E OSSERVAZIONI SULLA TRADIZIONE MANOSCRITTA

ABSTRACT

Il contributo si propone di riconsiderare il peso e la funzione delle ballate di Dante nell'economia delle rime e della *Vita nova*: i dati che emergono dai lavori di commento più recenti evidenziano come anche per quanto riguarda questa forma metrica Dante ha svolto un ruolo decisivo, spesso marginalizzato dall'evidente preferenza per canzoni e sonetti. La seconda parte dell'articolo si concentra invece sulla tradizione manoscritta di queste ballate, analizzandone le caratteristiche principali e verificando, nel caso di quelle a più strofe, la sussistenza di legami formali o tematici con il blocco delle quindici canzoni.

The paper aims to rethink Dante's ballads importance in the whole of his poetry and *Vita nova*. Recent studies highlights the crucial role Dante had concerning this metre, often diminished due to the preference for other, most famous, metres. The second part of the paper focuses on the ballads' tradition, analysing the main traits and verifying, in the case of ballads that have several stanzas, the presence of stylistic or thematic connections with the group of Dante's fifteen canzoni.

1. *Il ruolo dello Stilnovo*

Alla luce dei dati disponibili, è difficile non condividere le parole di Agostino Casu, che ha definito la ballata non solo come la «forma “sintomatica” della cultura poetica più antica», ma anche – e più puntualmente – come il «genere eponimo dello Stilnovo»¹. Se sulla sua sopravvivenza oltre il sec. XIV si può richiedere qualche precisazione², sul successo stilnovista non occorrono prove ulteriori: le

¹ A. CASU, *Strategie attributive e canone della tradizione: per l'edizione delle ballate di Cino da Pistoia*, in *Percorsi incrociati. Studi di letteratura e linguistica italiana*. Atti del Dies Romanicus Turicensis, a c. di F. Broggi, G. Nicoli, L. Pesca e T. Stein, Leonforte, Insula, 2004, pp. 11-31, a p. 11.

² Se un controllo sull'*Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a c. di A. Comboni e T. Zanato, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, dà conferma di una marginalizzazione della forma dai primi del sec. XV (pp. XIV-XVII), è nel Cinquecento che si verifica una vera e propria obliterazione del metro. Ragionevole è l'ipotesi che i motivi di tale svalutazione siano da rintracciare nella selezione operata da Petrarca, che della ballata avrebbe «deplorato le compromissioni popolari e le ipoteche laudistiche»: tale è il parere di G. GORNI, *Note sulla ballata*, in «Metrica», 1 (1978), pp. 219-24, riedito come *Ballata e madrigale*, in Id., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 85-93, a p. 85; ma cfr. anche E. BIGI, *Le ballate del Petrarca*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLI (1974), pp. 481-93, convinto che le ballate rispondano a una volontà reliquiaria ed emulativa nei confronti della tradizione. È bene tener conto anche di G. CAPOVILLA, *Le ballate del Petrarca e il co-*

apparizioni cronologicamente precedenti sono poche e facilmente isolabili nella tradizione, a conferma di un accoglimento episodico all'interno dei grandi canzonieri antichi. I duecentisti che si sono cimentati con la ballata d'arte profana, sempre pluristrofica nelle sue primissime apparizioni, trovano quasi tutti posto nel fascicolo IX di P ad essa dedicato (P 105-127, cc. 63r-70v)³. Fatta eccezione per Bonagiunta, che è autore di cinque ballate (delle quali due, però, di contenuto morale), per Cavalcanti, che vi figura tacitamente dal momento che P assegna *Fresca rosa novella* a Dante (P 126), e per Onesto, con le due attestazioni dell'unica sua ballata, cioè *La partenza che fo dolorosa* (P 125 e 127), la seconda volta tradita anepigrafa e con aggiunta di una stanza, i nomi che compaiono – quando compaiono, dati gli otto esemplari adespoti – sono tutti minori: Saladino, Monaldo da Sofena, Ser Pace, Albertuccio dalla Viola e Ricuccio da Firenze, cui s'aggiunge il Pucciadone di *Tuctora agio*, posizionata per errore tra le canzoni (P 083).

Al di fuori di tale fascicolo le apparizioni sono limitate e disorganiche: c'è *Non si poria contare* del guittoniano Giovanni dall'Orto, eccezionalmente attestata dai cinquecenteschi V² e Bart (rispettivamente 58 e 286); c'è l'anonima *Molto à ch'io non cantai*, di origine incerta, proveniente dalla coperta pergamenacea di un *Liber reformationum et consiliarium* del 1300 vergato a San Gimignano e oggi all'Archivio di Stato di Firenze (Comune di San Gimignano, 213)⁴; ci sono le tre ballate tradite dal ms. Magliabechiano IV 63 della Biblioteca Nazionale di Firenze⁵ e quella

dice metrico due-trecentesco. Casi di connessioni interne e di monostrofismo nella ballata italiana "antica", in «Giornale storico della letteratura italiana», CLIV (1977), pp. 238-60, nonché di ID., *Note sulla tecnica della ballata trecentesca*, in *L'Ars nova italiana del Trecento*. Atti del terzo Congresso internazionale di Siena-Certaldo, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars nova italiana, 1978, pp. 107-47, e di D. CHECCHI, *I versi della musica: il problema dell'autorialità letteraria nel repertorio dell'"Ars nova" italiana*, in *Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell'"Ars nova"*, a c. di A. Calvia e M.S. Lannutti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 19-43, che evidenzia la precoce specializzazione del tipo monostrofico in ambito musicale. In ragione di ciò, non sembra casuale che, oltre alle poche apparizioni della pluristrofica nei canzonieri di Bembo, Bandello e Tasso, il solo revival del tipo a più stanze si debba a un appassionato di poesia duecentesca come Trissino (cfr. GIAN GIORGIO TRISSINO, *Rime 1529*, a c. di A. QUONDAM, Vicenza, Neri Pozza, 1981).

³ Un resoconto dettagliato con mappatura degli autori è in L. PAGNOTTA, *Repertorio metrico della ballata italiana. Secoli XIII e XIV*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995, da integrare con M. BERISSO, *I fascicoli IX-X dell'ex-Palatino 418: gli autori, la metrica, l'ambiente culturale*, in «Medioevo Letterario d'Italia», IX (2012), pp. 19-33, in particolare pp. 28-30, sulle caratteristiche metriche della sezione delle ballate. Cfr. anche D. OGNO, *Il IX fascicolo dell'ex-Palatino 418: l'esordio della ballata come genere letterario*, in *I cantieri dell'Italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del diciassettesimo Congresso dell'ADI, a c. di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi, Roma, Adì Editore, 2014, pp. 1-12.

⁴ Il registro è del 1300 ma la ballata, se effettivamente siciliana, potrebbe essere più antica: per il testo critico e l'analisi dei tratti metrico-linguistici salienti cfr. P. LARSON, *Ancora sulla ballata «Molto à ch'io non cantai»*, in «Medioevo letterario d'Italia», I (2004), pp. 51-72, utile anche per la panoramica bibliografica.

⁵ Nella sezione conclusiva, dopo un volgarizzamento pisano acefalo e mutilo del *Bestiaire d'Amours* di Richard de Fournival e il *Libro di costumanza*, alle cc. 49v-53v, troviamo sette testi evidentemente duecenteschi, cui fanno séguito altri versi dei quali è difficile fornire la scansione metrica in virtù del pessimo stato di conservazione delle carte relative e dello scolorimento dell'inchiostro. Tra i sette testi si contano le ballate *Molto si fa blasmare* di Bonagiunta e l'anonima *La mia gravosa pena*, più un esemplare di lauda-ballata, della quale è però illeggibile il refrain. Una descrizione del codice è in *I manoscritti della letteratura italiana delle origini*. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale,

anonima, di origine umbra, trasmessa con due sonetti probabilmente dello stesso autore dal ms. Chigiano M v 104 della Biblioteca Apostolica Vaticana⁶; ci sarebbero le ballate profane di Guittone, di cui però non rimangono che gli *incipit* tràditi dalla *Poetica* trissiniana⁷. Altro discorso, poi, va fatto per quella quindicina di esemplari (tra adespoti e frammentari) tràditi dai Memoriali, giacché non si può essere sempre certi della loro anteriorità all'esperienza stilnovista⁸. E lo stesso dicasi per alcuni testi vergati dalle mani recenziori intervenute su V, ovvero le tre ballate del *corpus* di Ciuccio da Perugia e le due pluristrofiche in tenzone fittizia *Et donali conforto* e *Mia nova dança* (c. 101v): se una eventuale origine siciliana di queste ultime giustifica il sospetto di antichità⁹, per quanto concerne Ciuccio è ben possibile che la sua predisposizione per la ballata derivi da un precoce contatto con la cerchia, già costituitasi, di Dante e sodali¹⁰. Insomma, considerando l'abbondanza degli altri metri, non si può certo dire che si tratti di una grande mole di reperti, specie se si decide di non accogliere tra i predanteschi poeti cronologicamente – e biograficamente – vicini agli stilnovisti, quali Dante da Maiano (autore di cinque ballate, tràdite come la gran parte delle sue rime solo da Giunt) e Guido Orlandi (cui V² assegna tre ballate)¹¹. Ancor meno significative, almeno

a c. di S. Bertelli, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2002, p. 123 (che però cataloga come ballate anche i tre sonetti, le *coblas* di sei versi di *Per lung'adimorare mi spavento* e i versi finali); ma cfr. anche R. CRESPO, *Una versione pisana inedita del «Bestiaire d'Amours»*, Leiden, Universitaire Press, 1972, pp. 12-15 e BONAGIUNTA ORBICCIANI, *Rime*, a c. di A. MENICETTI, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, p. XLI. Una edizione del manipolo di rime è stata fornita da F. PELLEGRINI, *Alcune rime inedite del secolo XIII*, in *Miscellanea nuziale Rossi-Teiss*, Bergamo, tip. dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1897, pp. 421-46.

⁶ Su questi testi cfr. I. BALDELLI, *Rime siculo-umbre del Duecento*, in ID., *Medioevo volgare da Montecassino all'Umbria*, Bari, Adriatica, 1971, pp. 255-305; in versione più breve e col titolo *Testi poco noti in volgare mediano dei secoli XII e XIII*, in «Studi di filologia italiana», XVIII (1960), pp. 7-17.

⁷ Si tratta di *Amor; ti priego, che sia sofferenza; Hoimè, donna amorosa; Bène novellamente m'have Amore*, più un esemplare forse ascrivibile alla tradizione comica, cioè *Vèckia vezata*. Dal momento che è nota la consultazione da parte di Trissino di antiche fonti di tradizione settentrionale, la notizia sarà da ritenere affidabile (cfr. M. BARBI, *Una ballata da restituirsi a Dante*, in ID., *Studi sul canzoniere di Dante, con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampa di antiche rime italiane*, Firenze, Sansoni, 1915, pp. 90-93).

⁸ Tutti in *Rime due e trecentesche tratte dall'Archivio di Stato di Bologna*, a c. di S. ORLANDO, consulenza archivistica di G. Marcon, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2005; la tavola alle pp. 255-57.

⁹ Di diverso avviso s'è detto BALDELLI, *Rime siculo-umbre* cit., pp. 286-93, convinto dell'origine umbra del testo: sconsigliano la proposta, però, sia il fatto che la forma linguistica probante per dimostrare la non-sicilianità sia una forma non attestata ma ricostruita per via congetturale, sia la scelta di non considerare il dimostrativo *quillo* come saliente, nonostante la sua occorrenza anche nelle carte Barbieri.

¹⁰ Per le due ballate cfr. G. FOLENA, *Cultura e poesia dei Siciliani*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. da E. Cecchi e N. Sapegno, vol. 1, *Le origini e il Duecento*, Milano, Garzanti, 1965, pp. 273-372, a p. 343, n. 1, poi in ID., *Textus testis. Lingua e cultura poetica delle origini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, pp. 81-158, a p. 126, n. 84; per quanto concerne la posteriorità di Ciuccio, essa si suppone sulla base dell'identificazione con un Ciuccio di Monaldo da Perugia trasferitosi a Firenze prima del 1295 per prender moglie; cfr. M. SALEM ELSHEIK, *Il caso Ciuccio*, in «Studi di filologia italiana», XXXVIII (1980), pp. 11-32.

¹¹ Tradizionalmente annoverato tra i predanteschi, per Dante da Maiano non è da escludere una data di nascita più bassa, come osserva P. STOPPELLI, *Dante da Maiano*, in *Dizionario Biografico*

sotto il profilo quantitativo, sono inoltre le ballate duecentesche di tema non amoroso: le quattro ballate guitoniane di argomento religioso sono gli unici testi a trovare ancora posto in una silloge, nella fattispecie L, tra le canzoni morali (L 11-14; cc. 49-51)¹², essendo in linea col percorso di redenzione morale e letteraria del poeta. Per il resto l'antica ballata politica *Sovrana ballata placente*¹³, scritta per annunciare a Pisa la discesa di Corradino affinché gli offra sostegno, è un caso quasi isolato, come testimoniano da un lato la sua tradizione unitestimoniale ed estravagante (è relata da un foglio membranaceo anticamente posto a copertina del ms. Lat. XIV 271 della Biblioteca Marciana di Venezia), sia in ragione dello scarso successo di questa forma per quel tema specifico, almeno fino al pieno Trecento. Tra la stesura di *Sovrana ballata placente*, ascrivibile al 1267, e gli altri esemplari pieno-trecenteschi, perlopiù anonimi ma tra i quali figurano anche autori quali il Pucci o il Beccari, esiste solo un'altra ballata di tema politico, *Kavalier messer Lapo*, databile al 1293¹⁴.

Ben diverse sono le percentuali per il sodalizio stilnovista. Prescindendo dalla fortuna del sonetto – che è la forma maggiormente registrata, vista anche la sua vocazione dialogica – e limitando il calcolo alla sola produzione stilnovista di

degli Italiani, XXXII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1986, pp. 655-57, a p. 656: i reiterati scambi poetici con l'Alighieri non consentono di considerarlo un prestilnovista a tutti gli effetti, motivo per cui lo si è a lungo ritenuto «un ritardatario del post-guittonismo fiorentino» (etichetta tratta da *Poeti del Duecento*, 2 tomi, a c. di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, t. I, pp. 477-82, e ripresa poi nell'introduzione all'ed. critica DANTE DA MAIANO, *Rime*, a c. di R. BETTARINI, Firenze, Le Monnier, 1969); utile per l'inquadramento bibliografico è P. STOPPELLI, *Per un nuovo profilo di Dante da Maiano*, in *La poesia in Italia prima di Dante*. Atti del Colloquio Internazionale di Italianistica, a c. di F. Suintner, Ravenna, Longo, 2016, pp. 65-74, in particolare pp. 66-70. Per ciò che pertiene all'Orlandi, la sua collocazione è difficoltosa non dalla cronologia, trattandosi di un contemporaneo di Dante, ma da una certa aderenza sia ai motivi e alle forme dello Stilnovo, sia alla poesia precedente: cfr. M. GRIMALDI, *Orlandi, Guido*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013, p. 516-18; più esplicitamente C. GIUNTA, *La poesia italiana nell'età di Dante. La linea Bonagiunta-Guinizzelli*, Bologna, Il Mulino, 1998, pp. 31-32, propone di considerarlo un fiancheggiatore dello Stilnovo a tutti gli effetti.

¹² Tali ballate (nn. XXXV-XXXVIII in GUITTONE D'AREZZO, *Le rime*, a c. di F. Egidi, Bari, Laterza, 1940, pp. 96-107, dedicate rispettivamente a Gesù, alla Vergine e ai santi Domenico e Francesco) esulano però dal nostro campo d'indagine, oltre che per ragioni tematiche, anche per tipicità formali che le avvicinano alla lauda. Sulle comunanze formali cfr. A. RONCAGLIA, *Nella preistoria della lauda: ballata e strofa zagialesca*, in *Il movimento dei Disciplinati nel settimo centenario dal suo inizio*. Atti del Convegno Internazionale di Perugia, Perugia, Deputazione di Storia Patria per l'Umbria, 1962, pp. 460-75, oltre che a P.G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 2011⁵, pp. 284-85; l'ipotesi di comune derivazione è anche in M. CAPALDO, *La strofe zagialesca nella lirica profana romanza delle Origini*, Tesi di dottorato, Università di Siena, a.a. 2009-2010.

¹³ Sul testo cfr. P. LARSON, *Primordi della ballata politica italiana*, in *Comunicazione e propaganda nei secoli XII e XIII*. Atti del Convegno internazionale di Messina, a c. di R. Castano, F. Latella e T. Sorrenti, Roma, Viella, 2007, pp. 413-29, in particolare alle pp. 418-27. La prima edizione è in E. RIVALTA, *Una ballata politica del sec. XIII, con la riproduzione fototipica del testo*, Bologna, Romagnoli, 1904, da integrare con G. LEGA, *Una ballata politica del sec. XIII*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XLVI (1905), pp. 92-99. Un quadro di massima sul momento storico è offerto da V. DI BENEDETTO, *Contributi allo studio della poesia storico-politica delle origini. Due poesie per la discesa di Corradino di Svevia: «Sovrana ballata placente» e «Alegramente e con grande baldanza»*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», LXXII (1956), pp. 195-218.

¹⁴ Un censimento delle ballate politiche è stato fornito ancora da LARSON, *Primordi cit.*, pp. 413-15.

Dante, già diversi anni fa Marti osservava come il numero di ballate superasse quello delle canzoni: trentanove contro trentaquattro, con gli unici silenzi di Guinizzelli e Frescobaldi¹⁵. Lasciando per il momento da parte Cino, cui spettano – entro un *corpus* però assai più esteso di quello dei colleghi – addirittura quindici ballate sicure, quasi equamente suddivise tra mono e pluristrofiche, osserviamo subito che Cavalcanti è senz'altro, per ragioni di preminenza e *varietas*, il principale responsabile del suo rilancio: le undici ballate a lui ascrivibili testimoniano di una evidente predilezione per il metro, scelto quale marca distintiva forse non tanto a causa dello scarso successo fin lì riscontrato¹⁶, quanto piuttosto in ragione dell'influsso non mediato della cultura letteraria francese e occitanica, dove la ballata è appunto genere aperto a un più ampio ventaglio tematico, tra cui anche la narrazione in versi¹⁷: se per Guido sonetto e canzone rappresentano rispettivamente la forma del dialogo – reale o fittizio – e dell'enunciazione teorica (come dimostrano *Donna me prega* e *Io non pensava*), la ballata si direbbe quasi la forma dell'escursione tonale e tematica¹⁸. E un discorso quantitativamente simile si può fare anche per alcuni comprimari: Lapo Gianni è anch'egli autore di undici ballate, per giunta a fronte di un *corpus* di soli diciassette testi sicuri (alcune delle quali forse costituenti un ciclo, coonestato da una serie di rimandi intertestuali e da una seriazione compatta in entrambi i rami della tradizione); Gianni Alfani è il vero e proprio ballatista del gruppo, constando il suo manipolo di rime di un sonetto per Guido Cavalcanti e di ben sei ballate che, escludendo l'ipotesi inversa di un Guido "alfaniano", si dimostrano tutte più o meno prossime per temi e per soluzioni formali a quelle di Cavalcanti¹⁹.

¹⁵ M. MARTI, *Storia dello Stil nuovo*, 2 voll., Lecce, Milella, 1973, vol. I, pp. 292-93. Rimane, certo, opinabile la scelta di limitare il conteggio al Dante stilnovista, i cui confini non sono nettamente tracciabili né sotto il profilo cronologico né tantomeno sotto quello tematico.

¹⁶ Questa è la tesi di A. AFRIBO, *La metrica dell'uno e dell'altro Guido*, in «Chroniques italiennes. Série web», xxxii/1 (2017), pp. 72-101, in particolare alle pp. 87-88. Di recente però N. PREMI, *Riflessioni intorno alle ballate di ser Pace*, in «Studi di filologia italiana», LXXI (2016), pp. 5-31, ha avanzato l'ipotesi che il primato cavalcantiano contragga un debito importante nei confronti dei due esemplari attribuibili al notaio Pace da Firenze, anch'egli come l'Orlandi non estraneo a qualche tesera stilnovista *ante litteram*.

¹⁷ Si veda quanto scritto da L. FORMISANO, *Cavalcanti e la pastorella*, in «Critica del testo», IV/1 (2001), pp. 245-62, in particolare alle pp. 248-57, sui diversi punti di contatto tra *In un boschetto ed Era in penser* con la tradizione oitanica. Per i contatti con la lirica trobadorica cfr. invece P. ALLEGRETTI, *La pastorella e le foresette di Guido Cavalcanti*, in *Carmina semper et citharae cordi. Études de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti*, éd. par di M.-C. Gérard-Zai, P. Gresti, P. Ver-nay, S. Perrin, M. Zenari, Genève, Slatkine, 2000, pp. 247-59.

¹⁸ Per un quadro sulle peculiarità della ballata di Cavalcanti si rinvia, oltre che a PAGNOTTA, *Repertorio metrico* cit., pp. XLVI-LI e AFRIBO, *La metrica* cit., pp. 87-96, anche a F. RUGGIERO, *La ballata nello Stilnovo*, in *Stilnovo e dintorni*, a c. di M. Grimaldi e F. Ruggiero, Roma, Aracne, 2017, pp. 133-58. Interessante, nel caso di Cavalcanti, è il fatto che si potrebbe inscrivere la sua intera carriera nel segno della ballata: ciò non tanto superando i pochi dubbi attributivi che ancora aleggiano su *Fresca rosa* (della cui antichità fanno fede la struttura e l'inclusione in P) ma ascrivendo *Perch' i' no spero* al periodo dell'esilio, come fa C. GIUNTA, «*Perch' io no spero di tornar giammai*» di *Guido Cavalcanti*, in «Per leggere», II/2 (2002), pp. 5-16, diversamente dai commentatori recenti (De Robertis, Cassata, Rea), che ritengono il riferimento iniziale variazione sul *topos* della lontananza.

¹⁹ Una panoramica sulle ballate di Lapo e dell'Alfani è in PAGNOTTA, *Repertorio metrico* cit., pp.

I due grandi nomi del canone degli stilnovisti “della prima ora” che rimangono indifferenti alla ballata sono dunque Guido Guinizzelli e Dino Frescobaldi. Spiegare il disinteresse del primo nei riguardi della forma è sicuramente più agevole, essendo sufficiente far ricorso ai dati cronologici e geografici disponibili²⁰: benché innovativa sotto molteplici aspetti²¹, si tratta pur sempre di una voce di molto anteriore allo Stilnovo e di origine bolognese, per la quale non si fa grande fatica a immaginare un legame ancora solido nei confronti della tradizione pregressa – senz’altro più solido di quello manifestato dai suoi più attardati ammiratori toscani²². Non stride, dunque, rispetto a ciò che sappiamo della sua biografia e a quel pochissimo che conosciamo della lirica bolognese del periodo, la sua scarsa inclinazione verso talune novità formali (tra cui, appunto, il rilancio della ballata nell’ambito della poesia profana) che saranno espressione di poeti di altra origine e di altra generazione. Diversamente, in assenza di considerazioni organiche sulla questione delle preferenze metriche che ne caratterizzano il *corpus*, non è altrettanto semplice motivare la refrattarietà dimostrata da Dino Frescobaldi nei confronti della forma-ballata. L’unica, cursoria notazione che fin qui si ha sulla questione avanza l’ipotesi che, «lungi dall’essere un accidente della trasmissione manoscritta [...]», l’assenza della ballata potrebbe «riflettere una tendenza già avvertibile in Dante»²³. Si tratta di un’ipotesi che è bene approfondire, specie alla luce di quelli che sono gli scopi di queste pagine.

LIII-LV e RUGGIERO, *La ballata* cit., pp. 134-44. Spunti interessanti sono anche in R. REA, “*D’amor far sembante*”? *Appunti sullo stilnovismo di Lapo Gianni*, in *Stilnovo e dintorni* cit., pp. 199-221, alle pp. 204-08.

²⁰ Fa il punto sulle notizie note e sulle sue stesse acquisizioni precedenti il contributo di A. ANTONELLI, *Nuovi documenti sulla famiglia Guinizzelli*, in *Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento*. Atti del Convegno di Studi di Padova-Monselice, a c. di F. Brugnolo e G. Peron, Padova, Il Poligrafo, 2004, pp. 59-107, cui si rinvia anche per le indicazioni bibliografiche.

²¹ Muovendo dalle capitali tenzoni con Guittone e Bonagiunta, una lettura complessiva della novità tematiche apportate da Guinizzelli è stata recentemente offerta da P. BORSA, *La nuova poesia di Guido Guinizzelli*, Fiesole, Cadmo, 2007, in particolare alle pp. 13-145. Cfr. anche il capitolo su Guinizzelli in MARTI, *Storia dello Stil nuovo* cit., vol. II, pp. 349-76, e P. PELOSI, *Guido Guinizzelli: stilnovo inquieto*, Napoli, Liguori, 2000, in particolare alle pp. 5-48.

²² Un resoconto sui debiti contratti da Guinizzelli con la tradizione, italiana e non, è in R. ANTONELLI, *Dal Notaro a Guinizzelli*, in *Da Guido Guinizzelli a Dante* cit., pp. 107-46, con relativa bibliografia. Per ciò che concerne le scelte metriche, tendenzialmente conservative, cfr. G. GORNI, *Guido Guinizzelli e la nuova “mainera”*, in **Per Guido Guinizzelli. Il comune di Monselice (1276-1976)*, Padova, Antenore, 1980, pp. 37-52, in particolare alle pp. 39-44, che approfondisce le poche annotazioni di I. BERTELLI, *Poeti del Dolce stil novo. Guido Guinizzelli e Lapo Gianni*, Pisa, Nistri-Lischi, 1963, pp. 18-21. Meritevole della massima attenzione è la ragionevole proposta di GIUNTA, *La poesia italiana nell’età di Dante* cit., pp. 135-43, che ritiene i quattro versi del frammento *Donna, il cantar soave* come la ripresa di una ballata (comunque di dubbia attribuzione). Se l’ipotesi fosse veritiera, non solo il canone guinizzelliano verrebbe ad arricchirsi di una nuova forma metrica ma si getterebbe anche un ponte anche verso il Bonagiunta ballatista e lo Stilnovo.

²³ Così Furio Brugnolo nell’introduzione a DINO FRESCOBALDI, *Canzoni e sonetti*, a c. di F. Brugnolo, Torino, Einaudi, 1984, p. XIII.

2. La bocciatura della ballata

Riprendendo proprio dall'eventuale epigonismo metrico di Frescobaldi, diciamo subito che è effettivamente possibile che l'assenza di ballate nel suo *corpus* sia indice di una maggiore predisposizione verso altri e più abbondanti versanti formali della produzione lirica di Dante. Lungi dal voler proporre, all'interno del ristretto gruppo degli stilnovisti "della prima ora", una distinzione fra estimatori e detrattori del metro, la proposta di Brugnolo invita semmai a ragionare su quella che è in fondo la pietra angolare di tutti gli studi dedicati alla ballata dantesca, a cominciare da quello di Ignazio Baldelli, che quasi cinquant'anni fa ne affermava lo statuto minoritario, inaugurando una posizione destinata a duraturo successo²⁴. Similmente orientate si sono infatti dimostrate anche le più recenti osservazioni di Guglielmo Gorni, che, chiosando l'unica notazione sulla ballata rinvenibile nel *De vulgari* («cum nemo dubitet quin ballate sonitus nobilitate modi excellant»; *Dve* II.iii, 5), ne mette in dubbio la sincerità, giudicandola «stima di convenienza, più solenne che sincera» e chiedendosi provocatoriamente «quale situazione [le] corrisponda nel libro delle rime»²⁵. A conclusioni simili è pervenuta anche Linda Pagnotta, che in accordo con la bibliografia progressiva ha sottolineato «la scarsa inclinazione di Dante per la ballata, anteposta sì al sonetto nella prospettiva gerarchizzante del *De vulgari eloquentia*, ma adibita nella prassi poetica ad esercitazioni di limitato impegno stilistico e soprattutto poco innovative», limitandosi a riconoscere «un certo interesse sperimentalistico [...] alle due ballate *Per una ghirlandetta* e *Deh, Violetta*»²⁶. Infine, l'ultimo momento di questo filone è costituito da un recentissimo contributo di Andrea Afribo, che, indagando le preferenze metriche di Cavalcanti, ha parlato esplicitamente di «bocciatura dantesca» della ballata²⁷. Al di là del dato numerico (tra le rime certe di Dante si contano ventuno canzoni e appena sei ballate), è opinione di Afribo che il disinteresse si palesi anche nei contenuti. Tre sono i punti salienti del suo discorso: 1) nessuna delle cinque estravaganti ha come soggetto o dedicataria Beatrice, il che equivarrebbe ad «attestato di marginalità spirituale e intellettuale»²⁸; 2) l'unica ballata inclusa nella *Vita nova*, cioè *Ballata, i' vo'* – questa esplicitamente per Beatrice –, si colloca nella sezione anteriore alla svolta di *Donne ch'avete*, che ospita temi e forme "sbagliati" perché ancorati a un codice fallace²⁹ (riprende quasi del tutto lo schema della cavalcantiana *Quando di morte*: XYYX AbCAbC CDDX per la prima, XyyX AbCAbC CDDX

²⁴ Cfr. I. BALDELLI, *Ballata*, in *Enciclopedia dantesca*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-78, vol. I (1970), pp. 502-03, a p. 502.

²⁵ Cito da G. GORNI, *Le ballate di Dante e del Petrarca*, in ID., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 219-49 (la citazione a p. 219), ma il saggio era già apparso in rivista col titolo *Altre note sulla ballata*, in «Metrica», II (1981), pp. 83-102.

²⁶ PAGNOTTA, *Repertorio metrico* cit., p. LII.

²⁷ AFRIBO, *La metrica* cit., pp. 96-99, la citazione proviene da p. 96. Dedicato solo a Dante, ma non alle ballate, è ID., *Aspetti della metrica di Dante*, in *Dante fra il settecentocinquantesimo dalla nascita (2015) e il settecentenario della morte (2021)*. Atti delle Celebrazioni in Senato, del Forum e del Convegno Internazionale di Roma, 2 tomi, a c. di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, t. II, pp. 559-75.

²⁸ AFRIBO, *La metrica* cit., p. 97.

²⁹ Ivi, pp. 97-98.

per la seconda); 3) le ballate estravaganti denuncerebbero un disimpegno reso mediante stilemi precisi, tra cui il largo uso di diminutivi, riconducibili a quel passo del libello in cui l'autore racconta di aver scritto «certe cosette per rima» per la prima donna-schermo (*VN* v, 4, secondo la paragrafatura Barbi): testi quali *Per una ghirlandetta* e *Deh, Violetta*, ben «lontani dai canoni tragici e illustri» per l'uso eccezionale della rima tronca, l'estraneità all'endecasillabo e la resistenza del novenario (liquidato in *Dve* II.v, 6), denuncerebbero la poca stima nei confronti del metro³⁰.

Diciamo subito che buona parte delle osservazioni di Afribo sono del tutto condivisibili: è un fatto che i testi antecedenti *Donne ch'avete* siano stilisticamente compatti e che i rituali cortesi ad essi soggiacenti si rivelino, narrativamente parlando, inconcludenti. Ciò che ci si chiede, tuttavia, è se tutto questo necessariamente implichi il discredito della ballata *tout court*, o se sia un dato effettivamente significativo che nemmeno una delle estravaganti fosse in origine pensata per Beatrice (ammesso che sia poi effettivamente così): a rigore non si può nemmeno asserire che *Per una ghirlandetta* e *Deh, Violetta* siano effettivamente le suddette «cosette per rima». Ma più in generale, anche volendo prescindere da tali questioni, non è inopportuno chiedersi se l'ipotesi della bocciatura non derivi piuttosto da un difetto di prospettiva: se cioè il ragionamento non sia condizionato dal confronto con la produzione dei sodali o con la produzione dantesca nel complesso. L'opportunità di una riconsiderazione della questione sembra tanto più opportuna ora, alla luce delle novità apportate dai recenti lavori di commento.

Ballata i' vo' – nota ancora Afribo – mette in scena un comportamento fallimentare: Beatrice nega il saluto a Dante e questi, seguendo le istruzioni di Amore, reagisce inviandole un componimento di scuse che non riesce nell'intento; di qui la psicomachia descritta in *Tutti li miei penser'* e nei paragrafi che antecedono (*VN* XIII), a rappresentare, oltre la *fictio* narrativa, «un atto [...] di censura contro la forma ballata *tout court* e contro chi (Cavalcanti) ne voleva fare l'alternativa alla canzone»³¹. Ora, se anche è vero che «quello che interessa al poeta è [...] la drammatizzazione delle casistiche e dei rituali cortesi»³², ciò di fatto non elimina alcune soluzioni innovative. Oltre a essere il primo componimento per Beatrice, infatti, *Ballata i' vo'* è anche la lirica che meglio anticipa, prima del *Purgatorio*, l'immagine di Amore *dictator* (*VN* XII, 7-8). A ciò si aggiunga poi che è costruita – come *Perch'io no spero*, che potrebbe essere successiva – su una soluzione retorica inconsueta come l'anticipo della prosopopea in *incipit*, cosicché «le parole [...] con le quali [il poeta] si rivolge alla ballata costituiscono la ballata stessa»³³, secondo un procedimento che avrà poi successo anche presso Lapo (*Ballata, poi che ti compuose*), l'Alfani (*Ballatetta dolente*) e Lupo degli Uberti (*Movo canto amoroso*). Inoltre, il testo rappresenta almeno in parte il primo esempio di *escondit* italiano: questa corrispondenza è in verità tenue, e sostanzialmente relativa al solo motivo

³⁰ Ivi, p. 98, da cui provengono le citazioni.

³¹ AFRIBO, *La metrica* cit., p. 97.

³² F. BRUGNOLO, *Esercizi di commento al Dante lirico: «Ballata i' vòl che tu ritrovi Amore» («Vita nuova», XII [5]) e «Tutti li miei penser' parlan d'Amore» («Vita nuova» XIII [6])*, in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a c. di P. Canettieri e A. Punzi, Roma, Viella, 2014, pp. 307-30.

³³ DANTE ALIGHIERI, *Vita nuova*, a c. di D. De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980, p. 82.

dell'*excusatio*, giacché manca nel testo sia la formularità tipica del genere (contrariamente a *RVF* CCVI)³⁴, sia il riferimento alle disavventure che possono colpire colui che si rende colpevole di spergiuo³⁵.

Ma oltre i confini della *Vita nova* le estravaganti fanno ancor più manifestamente mostra di elementi di originalità. Basti pensare all'immagine dell'auto-contemplazione della donna, forse allegoria della Filosofia³⁶, declinata mediante un «feticismo degli occhi [...] tale da non avere paragoni nella lirica antica»³⁷ in *Voi che savete* 17-20 («E certo i' credo che così li [*sc.* guardi] / per vederli per sé quando le piace, / a quella guisa retta donna face / quando si mira per volere onore»). Non è senza significato che essa venga ripescata due volte in altrettanti luoghi-chiave delle opere seriori: prima in *Le dolci rime* 18-20 («E cominciando, chiamo quel signore / ch'alla mia donna negli occhi dimora, / per ch'ella di se stessa s'innamora») e nell'autocommento relativo, dove si specifica che l'anima filosofante contempla nel medesimo tempo sia la verità, sia sé stessa (*Conv.* IV.ii, 18), poi in *Purg.* XXVII, 104-08, dove Lia espone la differenza tra vita attiva e vita contemplativa parlando di sé e Rachele («ma mia suora Rachel mai non si smaga / dal suo miraglio, e siede tutto giorno. // Ell'è d'i suoi belli occhi veder vaga / com'io de l'addornarmi con le mani; / lei lo vedere e me l'ovrare appaga»). E ancor più innovativa, quanto a struttura retorica, è la pluristrofica *I'mi son pargoletta*. Il *refrain* e le prime due stanze contengono una lunga *sermocinatio*, nella quale il poeta dà voce alla pargoletta dell'*incipit*, rendendo conto delle parole autocelebrative che la protagonista fa mostra di voler pronunciare tramite il proprio atteggiamento; la stanza conclusiva contiene invece la didascalia necessaria a spiegare il discorso riportato precedente. Si tratta di una trovata rara nel panorama lirico due-trecentesco, fatta eccezione per due testi di Giovanni Quirini: il sonetto *Io sum regina in l'amoroso regno* e, sul versante sacro, del capitolo *Io sum regina e madre del verace*³⁸. A ciò si aggiungano due ulteriori singolarità, tra loro correlate: la prima – meno palese – sta nel fatto che la voce non è quella del poeta, ma appartiene a un personaggio non assimilabile alle consuete maschere femminili che nella

³⁴ Cfr. M. PERUGI, *L'"escondit" di Petrarca (Rime CCVI)*, in *«Lectura Petrarce»*, IX-X (1990-91), pp. 201-28.

³⁵ Sulla superficialità del rapporto cfr. BRUGNOLO, *Esercizi di commento* cit., pp. 307-08. Cfr. ora anche DANTE ALIGHIERI, *Vita nuova. Rime*, a c. di D. Pirovano e M. Grimaldi, 2 voll., 2015- (il II in preparazione), Roma, Salerno Editrice, vol. I, pp. 373-74, dove Grimaldi, oltre a mettere bene in luce l'importanza di questa ballata nell'economia della *Vita nuova*, discute l'ipotesi di un'aderenza solo parziale al genere dell'*escondit*, immaginando una tarda canonizzazione del genere che potrebbe essere testimoniata dalle episodiche apparizioni nel panorama romanzo.

³⁶ L'eventualità che si tratti di un testo allegorico proviene dal suo essere citata con ogni probabilità in *Amor che nella mente*, che è testo cui lo stesso Dante applica una lettura di questo tipo. Sulla non-necessità di tale estensione anche a *Voi che savete* si sono espressi Giunta (in DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a c. di C. Giunta, Milano, Mondadori, 2014², p. 296) e Grimaldi (DANTE ALIGHIERI, *Vita nuova. Rime* cit., vol. II, in preparazione).

³⁷ Così Giunta nel cappello al testo in DANTE ALIGHIERI, *Rime* cit., p. 296.

³⁸ Ivi, pp. 294-97, dove si rintracciano, al di fuori dell'ambito lirico, interessanti precedenti nella tradizione classica e mediolatina. All'interno della tradizione italiana, nel piccolo manipolo di testi accomunati da tale meccanismo Grimaldi fa rientrare anche il sonetto di Cino *Omo smarruto che pensoso vai*, dove a parlare per tredici versi è la «pietosa gente», come si dice in clausola (cfr. DANTE ALIGHIERI, *Vita nuova. Rime* cit., vol. II).

lirica prendono parola; la seconda consiste nel fatto che una tecnica di tal genere risulterà – anche in questo caso – funzionale per la produzione futura, come negli esordi di alcuni canti della *Commedia* (*Inf.* III, per citare l'es. più noto, ma anche *Par.* V, VI, VII)³⁹. D'altronde, ancora sotto il profilo delle scelte retoriche, in relazione al genere non è in fondo così ovvio nemmeno il sapore gnomico – talvolta correlato ad un abbassamento stilistico – caratterizzanti le clausole di *Deh, Violetta*, 12-14 («ma drizza gli occhi al gran disio che m'arde, / ché mille donne già, per essere tarde, / sentit'han pena dell'altrui dolore») ⁴⁰ e, soprattutto, di *Perché ti vedi*, 9-10 («non hai rispetto alcun del mi' dolore. / Possi tu spermentar lo suo valore!»).

Per ciò che riguarda le novità metriche – e non soltanto quelle –, il caso più interessante è sicuramente rappresentato da *Per una ghirlandetta* (ballata di tre stanze con ripresa xyz di settenari e stanze di novenari e settenari ABAB byz), che fino ai recenti lavori di commento non era stata oggetto di soddisfacente contestualizzazione. Piuttosto che etichettarla come «poesia lievemente barocca»⁴¹, affiancandola, in ragione del motivo floreale e dell'utilizzo di versi brevi, a *Fresca rosa novella* di Cavalcanti⁴², Giunta ha preferito porre l'accento sulle strette corrispondenze sussistenti tra *Per una ghirlandetta* e alcune prescrizioni rintracciabili nelle *Leys d'Amors*: il numero di strofe, la similarità tra ripresa e sirma, il numero di rime caratterizzante ogni stanza e la misura versale massima (il novenario, riproposizione dell'*octosyllabes*) trovano corrispondenza nelle prescrizioni che le *Leys* forniscono sulle *dansas* provenzali⁴³.

3. Tradizioni indipendenti

È opinione condivisa che l'invenzione della ballata monostrofica sia da attribuire a Cino. Anche questa proposta è venuta da Casu, che aveva già in precedenza osservato come la trasmissione delle ballate del pistoiese fosse «affidata a due tradizioni ben distinte e [...] reciprocamente esclusive su base metrica»⁴⁴. La divaricazione oppone infatti per Cino la rigorosa isometria di E (e dei suoi affini

³⁹ Ivi, p. 296.

⁴⁰ Sulla diffusione del motivo della donna punita e sulle sue varie declinazioni nei generi (anche non “alti”) romanzati, cfr. il cappello di Grimaldi in DANTE ALIGHIERI, *Vita nuova. Rime cit.*, vol. I, pp. 701-03.

⁴¹ Così Contini nel cappello al testo (DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a c. di G. Contini, Torino, Einaudi, 1995², p. 37).

⁴² Cfr. *Ibidem*. Anche più risolutamente a favore dell'ispirazione cavalcantiana è il cappello di De Robertis (DANTE ALIGHIERI, *Rime*, ed. commentata a c. di D. De Robertis, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2005, p. 267): «Se *Fresca rosa novella*, che qui fa da “introibo” e come da autorizzazione [...], costituisce una sorta di proclamazione generale [...], questa ballata, che esteriormente e subordinatamente le si assimila [...] è tutt'un promettere di dire e un'aspettativa e sollecitazione di dire in prima persona».

⁴³ Cfr. i cappelli di Giunta (DANTE ALIGHIERI, *Rime cit.*, pp. 99-103) e Grimaldi (DANTE ALIGHIERI, *Vita nuova. Rime cit.*, vol. I, pp. 687-90). Sulle prescrizioni delle *Leys* e sulle deviazioni nella prassi cfr. A. RADAELLI, “*Dansas*” provenzali del XIII secolo. *Appunti sul genere ed edizione critica*, Firenze, Alinea, 2004, pp. 27-35.

⁴⁴ CASU, *Strategie attributive e canone della tradizione cit.*, pp. 11 e ss.

setentrionali), che accoglie alle cc. 74-81 i soli esemplari monostrofici (oltre a Cino, vi compaiono i toscani Girardo da Castelfiorentino, Giovanni di Senno degli Ubaldini e Nuccio Piacente, affiancati dall'emiliano Botrigo da Reggio e dal romagnolo Guido Novello), a quella dei codici toscani, che tendono al contrario a rifiutare tale variante, preferendo i testi pluristrofici: sono accolti due soli esemplari monostrofici nella sezione miscelanea di ballate fiorentine di C¹ (cc. 63v-70r), cioè *Nel vostro viso angelico* di Lapo (l'unica su stanza singola), e *Quanto più mi disdegni più mi piaci* dell'Alfani (uno dei due esemplari monostrofici, di fianco a *Se quella donna ched i' tegno a mente*, che ha però la replicazione)⁴⁵.

Benché con minore evidenza, la medesima situazione sembra caratterizzare anche la tradizione delle ballate di Dante⁴⁶. Se si guarda esclusivamente alle rime certe, la tradizione gli attribuisce due soli esemplari monostrofici, vale a dire *Deh, Violetta* e *Perché ti vedi*. La tradizione manoscritta di *Perché ti vedi* presenta caratteri del tutto singolari all'interno del panorama delle rime, e in definitiva solo tangenzialmente funzionali ai fini del nostro discorso: ne tramandano infatti il testo due soli testimoni, cioè R50 (per la precisione nella sezione trascritta da Antonio Pucci, alle cc. 1-86) e il suo *descriptus* ms. 22 dell'Accademia della Crusca. Tradizionalmente accolta tra le rime sicure in ragione dell'unica testimonianza utile alla costituzione del testo e di alcune comunanze formali e tematiche – mai però decisive – con altre ballate di Dante e Guido⁴⁷, la questione della paternità è stata recentemente rimessa in discussione da Grimaldi, che ha a buon diritto posto l'accento su due elementi a sfavore dell'attribuibilità quali sono la scarsa affidabilità di R50 per ciò che concerne le assegnazioni a Dante e la controvertibilità del dato

⁴⁵ Unico testo comune alle due tradizioni – nonché prova tangibile della divaricazione – è la ballata *Guato una donna dov'io la scontrai*, monostrofica e attribuita a Giovanni degli Ubaldini in E, pluristrofica e assegnata all'Alfani in C¹, tanto che si è voluto pensare a una possibile collaborazione tra i due autori, o quantomeno a un'operazione di ampliamento seriore, sulla scia di G. GORNI, *Lippo amico*, in «Studi di filologia italiana», XXIV (1976), pp. 27-44, poi con lo stesso titolo in ID., *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981, pp. 71-98, da cui cito, alle pp. 83-84.

⁴⁶ La notazione è in parte già in CASU, *Strategie attributive e canone della tradizione* cit., p. 14, che nota come la sezione ascrivibile alla mano b di E rifletta il carattere organico della raccolta, da intendere come la rassegna «di un genere letterario in statu nascendi» (p. 15). La mano che designiamo b equivale a g per Casu, che si rifà a D. DE ROBERTIS, *Il canzoniere escorialense e la tradizione "veneziana" delle rime dello Stil Novo*, Torino, Loescher-Chiantore, 1954 [«Giornale storico della letteratura italiana»; suppl. 27]. L'assegnazione delle due sezioni precedenti a una medesima mano a che trascrive in momenti differenti (a¹ e a²), proposta da R. CAPELLI, *Sull'escorialense (lat. e.iii.23). Problemi e proposte di edizione*, Verona, Fiorini, 2006, pp. 11-57, e confermata da T. DE ROBERTIS, *Descrizione e storia del canzoniere Escorialense*, in *Il canzoniere Escorialense e il frammento Marciano dello Stilnovo (Real Biblioteca de El Escorial, e.iii.23; Biblioteca Nazionale Marciana It. IX. 529)*, a c. di S. Carrai e G. Marrani, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2009, pp. 11-48 (in particolare pp. 27-38), motiva lo slittamento e dunque la non-corrispondenza nella bibliografia.

⁴⁷ Nessuna indicazione in merito alla questione si trova nei commenti di Contini (DANTE ALIGHIERI, *Rime* cit., pp. 117-19) e Giunta (DANTE ALIGHIERI, *Rime* cit., pp. 302-05). Più approfondita è la discussione fornita nell'edizione critica di De Robertis, che adduce in favore dell'attribuzione a Dante alcuni elementi di natura tematico-formale (DANTE ALIGHIERI, *Rime*, ed. critica a c. di D. DE ROBERTIS, 3 voll., 5 tomi, Firenze, Le Lettere, 2002, vol. II, t. II, pp. 958-59), alcuni dei quali messi già in evidenza dal commento di Barbi-Pernicone (DANTE ALIGHIERI, *Rime della maturità e dell'esilio*, a c. di M. Barbi e V. Pernicone, Firenze, Le Monnier, pp. 477-78).

riguardante la presenza di stilemi danteschi, che è appunto leggibile tanto come elemento che avvalora la proprietà dantesca quanto come indizio ad essa contrario⁴⁸. Come che sia – si diceva –, la tradizione di *Perché ti vedi* risulta solo tangente al nostro discorso, essendo R50 un codice di malagevole collocazione, ascrivibile a uno dei gruppi di provenienza toscana rintracciati da De Robertis solo per un numero limitato di canzoni, vale a dire XI-XV, nonché per alcuni versi della VI: per questi testi – ma non per quelli che li precedono – R50 si denuncia quale esponente dell'ampia famiglia b, entro cui si localizzano i famosi tre autografi boccacciani (To C² e R35); per il resto rimane invece da collocare nell'area di non-b.

Viceversa, molto più indicativo ai fini del nostro discorso è il caso dell'altra ballata monostrofica, *Deh, Violetta*, che presenta una tradizione (manoscritta e a stampa) tutta settentrionale, cui non contravviene neppure la sua inclusione (c. 126r) nella terza sezione del codice R118 (cc. 125v-164r), che per buona parte appartiene a quella medesima tradizione settentrionale ed è dunque del tutto affine degli altri testimoni di questa ballata (Mc¹ Br e Ven), ma che pure presenta occasionali punti di contatto – anche se non per *Deh, Violetta* – con i rappresentanti del gruppo N&c, notoriamente ascritto alla costellazione toscana che si forma attorno alla tradizione aragonese (Ar)⁴⁹: la conformazione della sua tradizione è dunque del tutto simile a quella delle ballate di Cino, non trovando posto la monostrofica in alcun esponente estraneo alla tradizione rimontante a E o ai suoi perduti collaterali (inscrivendosi all'interno di questa anche i testimoni episodici Mc¹³ Pd² Ro⁴, il leggermente più cospicuo V⁵, latore anche di una decina di sonetti di o per Dante, e infine U², almeno per ciò che pertiene ai testi danteschi che non sono canzoni o che non fanno parte delle serie minori ad esse correlate). Come controprova di un andamento parallelo delle rispettive tradizioni si può osservare – invertendo la direzione delle riflessioni – come nessuna delle pluristrofiche dantesche trovi accoglimento in E e affini, e come dunque manchi di attestazioni nel canale settentrionale: se infatti *Per una ghirlandetta* ci è trasmessa solo da manoscritti di tradizione toscana (senza contare i *descripti*, si tratta di Bart¹, C¹, V², cui si aggiunge C⁹, di tradizione mista per quanto riguarda il blocco dantesco, tendenzialmente compenetrando la lezione della famiglia b con regolare intrusione di varianti caratteristiche del gruppo a, persino all'interno del medesimo testo)⁵⁰, anche le più largamente attestate *Voi che savete* e *I' mi son pargoletta* non oltrepassano questi medesimi confini. La prima è infatti trådita dai due testimoni costituenti per le canzoni il sottogruppo c' (C¹ e T¹)⁵¹, da alcuni dei sottogruppi della famiglia b

⁴⁸ Cfr. il cappello al testo di Grimaldi, che si chiede in chiusura se non sia appunto più appropriato spostare *Perché ti vedi* tra le dubbie (DANTE ALIGHIERI, *Vita nuova. Rime* cit., vol. II). Una rassegna di quanti hanno – con maggiore veemenza – avanzato dubbi sull'autenticità è nel cappello anteposto alla ballata in DANTE ALIGHIERI, *Rime della maturità* cit., pp. 477-78.

⁴⁹ La convergenza, nelle tre sezioni di cui si compone R118, sia della tradizione settentrionale collaterale ad E, sia della tradizione aragonese attraverso la mediazione del gruppo N&c è stata discussa per la prima volta da BARBI, *Studi* cit., pp. 55-63 e 232-47.

⁵⁰ Circa la collocazione di C⁹ si vedano le considerazioni – inevitabilmente sparse data la natura del teste – che De Robertis fornisce nell'ed. critica (DANTE ALIGHIERI, *Rime* 2002 cit., vol. II, t. I, pp. 301-07, 406-08, 719-21).

⁵¹ All'interno del gruppo c (C¹ T¹ e Bart³, cui si legano per una minima sequenza di testi Cast e Ox²), il sottogruppo c' si definisce anzitutto per ragioni di contenuto: la serie tradizionale delle quindici

(segnatamente b^2 e b^3), nonché dal più ricco rappresentante del gruppo z, cioè McZ, cui si vanno ad aggiungere alcuni testimoni di problematica collocazione quale appunto il già citato C⁹, di tradizione mista, R29b, Pal², avente spiccate comunanze di seriazione con c'⁵², e infine Vr¹, anch'esso testimone separato per le canzoni ma ascrivibile alla famiglia b per ballate e sonetti⁵³; la seconda – assai più testimoniata – figura anch'essa in c' e V², in buona parte di b (b^1 , b^2 b^4 e h), data l'inclusione nella cosiddetta appendice A, nel sottogruppo z'' (cioè NA2 e R29a) e in McZ, che pure appartiene a z ma si oppone a z' (As⁵ NA² R29a), in Pal², solidale di c' per ballate e sonetti ma teste separato per le canzoni, con occasionali incursioni anche in sillogi di tradizione mista come C⁹ e Pal⁸.

La sovrapposibilità delle tradizioni delle ballate di Dante e Cino si fa ancor più evidente qualora si sia disposti a estendere il discorso anche ai testi d'incerta paternità: va da sé che, trattandosi per l'appunto di rime per cui non è lecita un'inclusione pacifica nel novero delle sicure, le considerazioni a seguire andranno pertanto prese quali semplici annotazioni d'ordine statistico. Delle tre ballate incluse nella sezione delle dubbie sono monostrofiche sia *In abito di saggia messaggiera* sia *Donne, i' non so di che mi preghi Amore*, mentre pluristrofica e dotata di replicazione si presenta *Io non domando, Amore* (attestata dalle due stampe Giunt e Triss, l'una per Dante l'altra per Cino). Per quanto riguarda *In abito di saggia messaggiera*, anche questa parrebbe riconfermare la divaricazione su base metrica, presentando una tradizione sostanzialmente identica a quella di *Deh, Violetta*, ma limitata ai codici più autorevoli: la si legge infatti soltanto nelle sillogi di tradizione settentrionale E Mc¹ Mc², nella terza sezione di R118 (cc. 125v-126r) e nella stampa primo-cinquecentesca siglata Ven. Se la si accogliesse come cosa dantesca, ci troveremmo di fronte a un secondo caso di attestazione eminentemente settentrionale per una monostrofica⁵⁴. Una situazione testuale che caratterizza, con dif-

canzoni, caratterizzante anche – ma secondo differente seriazione – la grande famiglia b, è in c' mancante di *Doglia mi reca*, compensata però sia dalla presenza delle quattro ballate pluristrofiche, sia da quella delle canzoni della *Vita nuova*. Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Rime* 2002 cit., vol. II, t. I, pp. 31-54.

⁵² Sulle rime sparse trådite da Pal² cfr. ivi, vol. II, t. II, pp. 845-46.

⁵³ Sulle rime sparse trådite da Vr¹ cfr. ivi, vol. II, t. II, pp. 846-49.

⁵⁴ La questione attributiva è intricata. Nel primo degli *Studi* Barbi restituiva la ballata a Dante sulla base delle esplicite indicazioni fornite dai collaterali cinquecenteschi Mc¹ Mc² e R118 – per lui discendenti da un comune capostipite e –, tutti più credibili rispetto all'assegnazione singolare a Nuccio (Ruccio) Piacente di Ven (BARBI, *Una ballata da restituirsi a Dante*, in ID., *Studi* cit., pp. 1-96). In séguito alla scoperta della *vetustior* E, che tramanda *In abito di saggia messaggiera* anepigrafa, Barbi rivide le proprie posizioni: riconoscendo in E il possibile capostipite di Mc¹ Mc² R118 e Ven (la cosiddetta famiglia Mc¹-Triss) e ipotizzando che i primi tre avessero assegnato a Dante il testo perché posto a ridosso di un altro testo dato esplicitamente all'Alighieri da E (ossia l'altra ballata dubbia *Donne, i' non so*), Barbi considerò la possibilità che Mc¹ Mc² e R118 avessero attribuito a Dante un testo anonimo in ragione del suo posizionamento, contemplando l'evenienza che l'attribuzione a Dante non fosse, nei fatti, mai esistita (cfr. M. BARBI, *Un nuovo codice di rime antiche molto importante*, in ID., *Studi* cit., pp. 511-27). Sulla questione è ritornato De Robertis, il quale, pur ammettendo la possibilità che in E sia da riconoscere il capostipite di Mc¹-Triss, ha dovuto riconoscere che il testo di questa ballata e delle altre dantesche o pseudo-tali trasmesse da E non offre prove circa una derivazione di Mc¹ e Mc² – rimontanti a una comune fonte m – da quello, essendo il grosso delle prove della derivazione di Mc¹ Mc² e Ven da E postulabile sulla *recensio* dei testi di altri rimatori occorrenti nei suddetti codici, vale a dire Guido Novello, Girardo da Castelfiorentino e Botrigo da Reggio (cfr.

ferenze non troppo significative, anche la ballata *Donne, i' non so*, sul cui monostrofismo occorre però fare qualche precisazione, presentandosi il componimento in due codici seriori senz'altro apparentati (Pal¹² e R317, recanti un volgarizzamento del *De amore*) adespoto e corredato di due stanze aggiuntive cui s'intercala una *razo*: parlando, a proposito delle aggiunte versali, di «ricucinatura ormai fuori registro di abbastanza correnti situazioni», De Robertis ne deduce condivisibilmente «che tutto ciò che non è vv. 1-12 [*sc.* ripresa e prima strofa]» debba essere «una superfetazione d'altra (anche se non distantissima) età e d'altra destinazione, come risulta dallo stesso contenuto dei due codici»⁵⁵. Limitandosi perciò alle sole attestazioni *breuiore*s, non si potrà che rilevare anche in questo caso la quasi complessiva iscrizione di *Donne, i' non so* nell'alveo della tradizione settentrionale: al fianco di E Mc¹ Mc² figurano anche i testimoni Mc¹⁰ (che la reca adespota), Pd² (dove una mano seriore la dà a Dante) Mc¹³ e Mg²², tutti latori occasionali di rime dantesche e sicuri affini dei primi tre. Unica testimonianza che esula da questa costellazione è quella di Mm³, databile al 1310, che però, oltre a non presentare attinenza nemmeno con la tradizione toscana, potrebbe con buone ragioni esser fatta risalire a una trascrizione a memoria, come fanno pensare, oltre al salto del v. 6, «l'aver fatto tutt'uno [...] dei vv. 8-9» e simili casi di trivializzazione⁵⁶.

A fronte di quanto osservato, se da un lato la necessità di esercitare il ragionamento per buona parte sulle rime dubbie non rende del tutto lecito asserire che «la tradizione delle ballate monostrofiche di Dante conferma senza eccezioni quanto osservato per Cino»⁵⁷, dall'altro rimane però vero che anche la tradizione tutta toscana delle pluristrofiche sembra indirettamente avvalorare la divaricazione. Ciò ovviamente non implica la necessità di togliere a Cino un primato che gli spetta di diritto: egli rimane il primo poeta in assoluto a fare un uso maggioritario della variante monostrofica rispetto a quella pluristrofica, giacché, conteggiando le quindici ballate a lui ascrivibili, se ne oppongono sette monostrofiche a sei pluristrofiche,

DE ROBERTIS, *Il canzoniere escorialense* cit., pp. 167-83). In accordo con quanto evidenziato da Grimaldi nel cappello al testo (DANTE ALIGHIERI, *Vita nuova. Rime* cit., vol. II) sono a favore di Dante almeno due indizi: 1) l'inaffidabilità delle attribuzioni di Ven in quanto ai testi assegnati a Nuccio Piacente (per cui cfr. BARBI, *Un nuovo codice* cit., pp. 525-27; 2) la possibilità – sottolineata già da De Robertis – che almeno Mc¹ abbia attinto a un collaterale vicinissimo a E ma più antico e ampio (cfr. DANTE ALIGHIERI, *Rime* 2002 cit., vol. II, t. II, pp. 811-14). Cfr. anche l'esame stilistico tentato da C. CALENDÀ, *Nuovi accertamenti su "una ballata da restituirsi a Dante"*, in ID., *Appartenenze metriche ed esegesi*, Napoli, Bibliopolis, 1995, pp. 41-60, favorevole alla paternità dantesca contro Contini, per cui la ballata sarebbe invece un «cibreo di frasi fatte» (DANTE ALIGHIERI, *Rime* cit., p. 232).

⁵⁵ Così De Robertis in DANTE ALIGHIERI, *Rime* 2002 cit., vol. III, pp. 501-02, ma cfr. anche vol. II, t. II, p. 997, per la possibilità che nella sua versione monostrofica *Donne, i' non so* sia attribuibile a Dante. Imprescindibile in merito è il ricorso a G. MARRANI, *Amoroso galateo dantesco. La ballata «Donne, io non so» e la fortuna trecentesca della «Vita nova»*, in *Le rime di Dante*. Atti del Convegno di Gargnano del Garda, a c. di C. Berra e P. Borsa, Milano, Cisalpino, 2010, pp. 59-82, in particolare pp. 65-78.

⁵⁶ De Robertis in DANTE ALIGHIERI, *Rime* 2002 cit., vol. III, p. 502. Di parere diverso si è detto P. STOPPELLI, *Le opere di dubbia attribuzione*, in *Dante fra il settecentocinquantesimo* cit., t. II, pp. 421-39, in particolare alle pp. 425-30, convinto che il componimento, anche nella versione monostrofica, sia da collocare tra le rime spurie in virtù di un ragionamento inerente a una lezione che oppone i manoscritti E e Mm³ ai vv. 8-9.

⁵⁷ CASU, *Strategie attributive* cit., p. 14.

con una situazione ancor più sbilanciata a favore delle prime se ci si limita alle sole rime certe, escludendo dal computo le due pluristrofiche *Io non domando, Amore* (contesa tra Cino e Dante) e *Io son chiamata nova ballatella* (tràdita adespota dall'intera tradizione ma di norma assegnata a Cino per un possibile gioco di *interpretatio nominis* riguardante Selvaggia al v. 33).

4. Le pluristrofiche tra le canzoni

È noto che per le ballate – come per i sonetti – la tradizione manoscritta delle rime dantesche non reca traccia di serie testuali costanti. Tale constatazione, tuttavia, non esclude *a priori* la possibilità che alcune ballate (nella fattispecie le due pluristrofiche *Voi che savete* e *I' mi son pargoletta*) possano far sistema con altri testi danteschi, come del resto sembra confermare il loro venirsi a trovare, in taluni settori della tradizione non dipendenti l'uno dall'altro, intercalate al canone delle canzoni o vicine ad esse.

Non sussistono ragioni stringenti per dubitare del fatto che sia proprio *Voi che savete* il componimento cui Dante fa riferimento nel congedo di *Amor che nella mente*, 73-76 laddove, rivolgendosi al proprio testo, si giustifica per aver scritto prima della canzone un componimento ad essa contrario nei termini («Canzone, e' par che tu parli contraro / al dir d'una sorella che tu hai; / che questa donna, che tanto umil fai, / ella la chiama fera e disdegnosa»). Nella prosa di commento, prima di spiegare perché sia lecito etichettare tale componimento come «sorella» della canzone, Dante dà qualche informazione di contesto in più: «E questo che io parlo [è che], prima che a la sua composizione venisse, parendo a me questa donna fatta contr'a me fiera e superba alquanto, feci una ballatetta ne la quale chiamai questa donna orgogliosa e dispietata» (*Conv.* III. ix, 1). L'evidenza del meccanismo della ritrattazione, che è una costante della poetica dantesca a diversi livelli e che dunque caratterizza anche altre rime sorte contestualmente alle canzoni entrate nel *Convivio*⁵⁸, ha indotto Domenico De Robertis a supporre che è proprio per questa ragione che *Voi che savete* si presenta intercalata alle canzoni nei codici costituenti il sottogruppo c' (C¹ e T¹, proprio a séguito di *Amor che nella mente*), in coda ad esse nei testimoni separati C⁹ e Vr¹, e ancora in coda nel mezzo della serie minore C che all'interno della famiglia b (qui nella fattispecie b² e b³) accompagna le quindici, recando in blocco testi a queste più o meno esplicitamente complementari, come sono appunto *Voi che savete* o i sonetti legati a *Voi che 'ntendendo* (di cui alla nota 59). De Robertis ne deduce così la sussistenza di «relazioni meno formali» (meno, s'intende, del ragionare dei due *incipit* e delle altre corrispondenze puntuali), che tradirebbero «una più complessa storia»⁵⁹, rimontante a una sistemazione precedente a quanto la tradizione superstite consente di risalire.

⁵⁸ Così accade, per citare il caso più noto ed evidente – oltre che prossimo a quello di *Voi che savete* per contenuti –, per i sonetti che nell'ed. De Robertis seguono *Voi che savete* [19], vale a dire *Parole mie, che per lo mondo siete* [20], in cui Dante parla del fallo d'amore commesso in *Voi che 'ntendendo* [2] (con citazione esplicita dell'*incipit*) e *O dolci rime, che parlando andate* [21], che è «smentita della smentita» (DANTE ALIGHIERI, *Rime* 2005 cit., p. 233).

⁵⁹ *Ibidem*.

È interessante osservare come una proposta simile De Robertis la avanzi anche per l'altra pluristrofica, *I' mi son pargoletta*, avente tradizione manoscritta più abbondante rispetto a *Voi che savete*, seconda per quantità solo ai testi facenti parte del canone delle quindici e ad *Ai faus ris*. Proprio la canzone trilingue, del resto, cooccorre con la ballata in ben quarantaquattro dei sessanta testimoni censiti, venendo con essa a costituire la serie minore A, intercalata alle quindici in buona parte della famiglia b (qui nella fattispecie b¹, b², b³, h, più altri testimoni estranei a tali sottogruppi e nei quali l'ordine di apparizione di *I' mi son pargoletta* e *Ai faus ris* varia, talvolta con inserzioni tra le due)⁶⁰. Ebbene anche in questo secondo caso, come accaduto per *Voi che savete*, il sottogruppo c' (C¹ e T¹) costituisce per De Robertis il luogo della tradizione in cui si renderebbero manifesti «gli indizi di una storia precedente ogni sistemazione»⁶¹, trovandosi *I' mi son pargoletta* tra le petrose *Al poco giorno* e *I' son venuto*. Scrive De Robertis:

Il dato unitivo sarebbe questa volta la “pargoletta” di cui questa ballata si fa interprete, una “giovinetta”, come la chiama la ballata che qui [nell'edizione, non in c'] segue [sc. *Perché ti vedi*], “pargoletta” di nuovo nel sonetto successivo [sc. *Chi guarderà giammai*], che rappresenta evidentemente una nuova attrattiva d'amore, così designata anche in chiusa della citata canz. 9 [sc. *Io son venuto*], seducente e al tempo stesso “cuor di marmo” (la ballata seguente parla di durezza nel cuore)⁶².

In altri termini: le prossimità lessicali e tematiche rintracciabili tra *Io son venuto* e *I' mi son pargoletta*, oltre a motivare l'inserimento in c' di quest'ultima tra le petrose (dopo *Al poco giorno* e prima di *Io son venuto* e *Amor, tu vedi ben*), giustificerebbe di riflesso in sede di edizione – giusta la volontà di conservare intatta la successione delle quindici –, la sua collocazione in apertura del cosiddetto “ciclo della pargoletta”, a ridosso della serie, cioè prima di *Perché ti vedi* e di *Chi guarderà giammai* [22-24], nelle quali si fa ancora riferimento a una giovinetta. Al di là della *vexata quaestio* dell'ordinamento, che non mette conto discutere qui⁶³, è sostenibile l'ipotesi secondo cui l'assimilazione delle ballate alle canzoni in c' e in altri settori della tradizione sia espressione di un antico criterio ordinativo su base tematica?

Se ci atteniamo alle evidenze di contenuto, l'ipotesi che in c' e b la posizione di *Voi che savete* trovi origine in un momento anteriore alla tradizione superstite può essere senz'altro ricevibile, a patto di fare però una precisazione. Dati il differente posizionamento delle due ballate rispetto al blocco delle canzoni e l'indi-

⁶⁰ Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Rime* 2002 cit., vol. II, t. 1, pp. 238, e t. II, pp. 868-73. Per la sua individuazione cfr. già D. DE ROBERTIS, *Dati sull'attribuzione a Dante del discordo trilingue «Ai faus ris»*, in **Studi di filologia medievale offerti a d'Arco Silvio Avalle*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1996, pp. 125-45. Fatta eccezione per il sottogruppo z" (R29a e NA²), che conserva unita la coppia, al di fuori di b la serie non si ripresenta, come conferma l'occorrenza della sola ballata in C⁹, Pal⁸ e V² (peraltro in assenza delle quindici), e di entrambe, ma a notevole distanza, in McZ e Pal².

⁶¹ DANTE ALIGHIERI, *Rime* 2005 cit., p. 238.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Una recentissima disamina della questione si ritrova in M. BERISSO, *Il Dante di De Robertis e il «Libro delle canzoni»*, in *Dante a Verona (2015-2021)*, a c. di E. Ferrarini, P. Pellegrini e S. Pregonolato, Ravenna, Longo, 2018, pp. 247-66, cui si rinvia anche per la bibliografia.

sponibilità di indizi ulteriori, la «più complessa storia» cui De Robertis allude implicherà solo l'eventualità che sin dalle origini il blocco delle canzoni viaggiasse avendo in calce anche quelle rime sparse ad esse affini per contenuti: il diverso comportamento dei due gruppi in fatto di seriazione potrebbe dipendere dal diverso comportamento tenuto dai copisti di fronte a tale *corpus*. Tale ipotesi, per quanto suggestiva, risulta però indebolita da almeno due dati che vale la pena segnalare: 1) i sonetti *Parole mie* e *O dolci rime*, anche più esplicitamente legati a *Voi che 'ntendendo* di quanto non sia *Voi che savete ad Amor che nella mente*, non compaiono in c' né intercalati alle canzoni né a ridosso di essa: si trovano, viceversa a distanza (a c. 60r-v), dopo l'ultimo capitolo della corrispondenza fra Dante e Cino (*I' mi credea e Poi ch'io fui, Dante*), il sonetto della Garisenda e il sonetto dubbio *Bernardo, io veggio*, collocati peraltro in posizione inversa rispetto all'ordine ipotetico di stesura⁶⁴; 2) in c', intercalata alle canzoni, si ritrova, oltre a *Voi che savete* e *I' mi son pargoletta*, anche *Per una ghirlandetta*, localizzata tra due canzoni con le quali non si danno legami formali o tematici, vale a dire *La dispietata mente* e *Tre donne*.

La situazione non è molto diversa per *I' mi son pargoletta*, che in taluni settori di b tende a situarsi variamente in prossimità delle quindici e che in c' viene invece a fraporsi tra *Al poco giorno* e *Io son venuto*. In questo secondo caso, l'ipotesi che la ballata si trovi lì «a loro integrazione»⁶⁵ – e che dunque lasci intravedere «una storia precedente ogni sistemazione» – sembra reggere meno anzitutto per la labilità dei legami formali e tematici rintracciabili tra le canzoni e la ballata stessa, limitati essenzialmente alla presenza di una «pargoletta» che potrebbe ricordare la pargoletta dal cuore di marmo della clausola di *Io son venuto* 72 («se 'n pargoletta fia per cuore un marmo»)⁶⁶. Molto più consistenti, ancora una volta, sono gli elementi a sfavore dell'ipotesi: su tutti la collocazione del sonetto *Chi guarderà giammai*, altro membro sicuro del medesimo “ciclo della pargoletta”, che si presenta anch'esso scorporato dalla coppia *Al poco giorno* e *Io son venuto*, trovandosi inframezzato peraltro alla coppia *O dolci rime* e *Parole mie* sia in C¹ (c. 60v) che in T¹ (cc. 42v-43r).

Insomma, il riesame della tradizione delle pluristrofiche di Dante, pur restituendo l'impressione di un antico progetto d'assimilazione alle canzoni evidente

⁶⁴ Come sottolinea De Robertis (DANTE ALIGHIERI, *Rime* 2002, cit., vol. II, t. I, p. 591), il copista del testimone Add², importantissimo esponente di tradizione non-b ma ugualmente recante l'ordinamento “puro” delle quindici, introducendo i sonetti *Parole mie* e *O dolci rime*, afferma: «Queste ij stançe che seguitano truovo poste sotto quella cançone che comincia *Voi che 'ntendendo il terço cielo*». La notizia è di considerevole rilevanza, tenuto conto che la collocazione alta di Add² potrebbe garantire anche di uno stadio molto antico della seriazione testuale.

⁶⁵ DANTE ALIGHIERI, *Rime* 2005 cit., p. 238.

⁶⁶ Né la particolare strategia retorica messa bene in luce da Giunta nel suo commento (DANTE ALIGHIERI, *Rime* cit., pp. 295-97), né tantomeno l'argomento – l'alterigia auto-apologetica caratterizzante la donna – giustificerebbero un'assimilazione di *I' mi son pargoletta* al ciclo delle petrose. Tra l'altro, come segnalava già Contini, più che *I' mi son pargoletta* è *Perché ti vedi*, tra le ballate, quella che più esplicitamente potrebbe legarsi, dato l'esplicito riferimento alla durezza della donna («pres'hai orgoglio e durezza nel core»; v. 3), tale da indurre il commentatore a leggermi, appunto, «il germe pallido d'una petrosa» (DANTE ALIGHIERI, *Rime* cit., p. 117), ma cfr. anche la discussione in merito di Barbi-Pernicone (DANTE ALIGHIERI, *Rime della maturità* cit., pp. 479-80).

sia in c' che in b, non sembra tuttavia sempre in grado di legittimare l'ipotesi che tale assimilazione sia dovuta a ragioni di prossimità tematica. Tale proposta, se anche può funzionare per i manifesti rimandi che legano *Voi che savete* e *Amor che nella mente* (ma non per quelli ancor più evidenti che uniscono *Voi che 'ntendendo* e i due sonetti *Parole mie* e *O dolci rime*), non regge altrettanto bene né per *I' mi son pargoletta*, che non sembra del tutto lecito ascrivere all'esperienza delle petrose, né tantomeno per un testo quale *Per una ghirlandetta*, anch'essa in c' assimilata al blocco delle canzoni benché in quasi totale assenza di legami di natura formale o tematica con i testi che la incorniciano. In virtù di ciò ci si chiede, dunque, se non sia più economico pensare che tale processo di assimilazione, senz'altro antico come già supposto da De Robertis, non sia stato motivato, almeno nel sottogruppo c', da ragioni di similarità morfologica. Ipotizzando cioè che, secondo la prassi canonica, i metri lunghi – dunque anche le ballate pluristrofiche – siano stati assimilati ad altri metri lunghi, come solitamente avviene nell'allestimento delle sillogi tardo-duecentesche e primo-trecentesche (e si vedano i casi di *Tuctora agio* di Pucciadone in P o delle laude-ballate di Guittone in L), e come a maggior ragione sarà avvenuto anche per il pieno-trecentesco C¹, che, nel suo disordine di assemblaggio⁶⁷, si manifesta per criteri ordinativi e finalità del tutto in linea con le raccolte antologiche d'inizio secolo⁶⁸. Del resto, la tradizione delle ballate duecentesche, come ha ben osservato Giunta, ha già dato prova, quando non proprio di estraneità, almeno di marginalità rispetto alle grandi sillogi manoscritte di fine Duecento e primo Trecento, luoghi in cui «la specificità metrica del genere non viene percepita, e le ballate si disperdono senza metodo nel settore delle canzoni»⁶⁹.

ELENCO DEI TESTIMONI CITATI IN FORMA ABBREVIATA

Add ²	London, British Library, Additional 26772
As ⁵	Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 1258
Bart ¹	Firenze, Biblioteca dell'Accademia della Crusca, 53 (testo Beccadelli)
Br	Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG XI 5
C ¹	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiano L VIII 305
C ²	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiano L V 176
C ⁹	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiano L VI 219
Cast	Mantova, Biblioteca dei Conti Castiglioni, cod. di rime antiche
E	El Escorial, Biblioteca de San Lorenzo, e III 23

⁶⁷ Sul disordine di C¹ (e del suo collaterale T¹) si espresse per primo B. PANVINI, *Studio sui manoscritti dell'antica lirica italiana*, in «Studi di filologia italiana», XI (1953), pp. 5-135, soprattutto alle pp. 42-54, che avanzò l'ipotesi che la raccolta derivasse da uno o, più probabilmente, due esemplari sfasciolati. Tale proposta non è stata però confermata da G. BORRIERO, «Intavolare». *Tavole di canzonieri romanz. III. Canzonieri italiani. I. Biblioteca Apostolica Vaticana. Ch (Chig. L. VIII. 305)*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2006, pp. 176-90.

⁶⁸ Sulla strutturazione su base metrica di tali sillogi sono ancora valide le considerazioni di F. BRUGNOLO, *Il libro di poesia nel Trecento*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a c. di M. Santagata e A. Quondam, Modena, Edizioni Panini, 1989, pp. 9-23, soprattutto alle pp. 10-11 e 15-17.

⁶⁹ GIUNTA, *La poesia italiana* cit., p. 291.

- Giunt *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani*, Firenze, Giunti, 1527
- L Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 9
- Mc¹ Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, it. IX 191
- Mc² Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, it. IX 364
- Mc¹⁰ Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, it. IV 1795-1798
- Mc¹³ Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, it. IX 213
- McZ Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, it. Z 63
- Mg²² Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII 640
- Mm³ Bologna, Archivio di Stato, Memoriale Notarile 120
- NA² Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Nuovi Acquisti 482
- Ox² Oxford, Bodleian Library, Canoniciano it. 81
- P Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 217 (ex Palatino 418)
- Pal² Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 180
- Pal⁸ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 315
- Pal¹² Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 613
- Pd² Padova, Biblioteca del Seminario, 163
- R29 a/b Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1029
- R35 Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1035
- R50 Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1050
- R118 Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1118
- R 317 Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2317
- Ro⁴ Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, S. Onofrio 129
- T¹ Milano, Biblioteca Trivulziana, 1058
- To Toledo, Biblioteca Capitular, Zelada 104 6
- Triss G.G. Trissino, *La poetica*, Vicenza, Tolomeo Ianiculo, 1529
- U² Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urbinate lat. 687
- V Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano lat. 3793
- V² Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano lat. 3214
- V⁵ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano lat. 5225
- Ven *Canzoni di Dante ecc.*, Venezia, Guglielmo da Monferrato, 1518
- Vr¹ Verona, Biblioteca Capitolare, 445