

*Nuova
Rivista
di
Letteratura Italiana*

diretta da
Annalisa Andreoni, Pietro G. Beltrami,
Luca Curti, Claudio Giunta,
Marco Santagata, Mirko Tavoni

XXIII, 1
2020

EDIZIONI ETS



Nuova Rivista di Letteratura Italiana

Nuova Rivista di Letteratura Italiana

Direzione

Annalisa Andreoni, Pietro G. Beltrami, Luca Curti,
Claudio Giunta, Marco Santagata, Mirko Tavoni

Comitato scientifico internazionale

Simone Albonico (Université de Lausanne),
Theodore J. Cachey, Jr (University of Notre Dame),
Jean-Louis Fournel (Université Paris VIII), Klaus W. Hempfer (Freie Universität Berlin),
María Hernández Esteban (Universidad Complutense de Madrid),
Manfred Hinz (Universität Passau), Dilwyn Knox (University College London),
Rita Marnoto (Universidade de Coimbra),
Domenico Pietropaolo (St Michael's College at the University of Toronto),
Matteo Residori (Université Sorbonne Nouvelle - Paris III),
David Robey (University of Oxford), Piotr Salwa (Accademia Polacca di Roma),
Dirk Vanden Berghe (Vrije Universiteit Brussel), Kazuaki Ura (Università di Tokyo),
Jean-Claude Zancarini (École Normale Supérieure de Lyon)

Redazione

Luca D'Onghia, Vinicio Pacca, Marina Riccucci,
Chiara Tognarelli, Antonio Zollino

Direttore responsabile

Pietro G. Beltrami

La «Nuova Rivista di Letteratura Italiana» si avvale della consulenza di revisori anonimi per la valutazione degli articoli proposti per la pubblicazione. «Nuova Rivista di Letteratura Italiana» is a double-blind peer reviewed journal.

Gli articoli possono essere proposti per la pubblicazione tramite il sito

riviste.edizioniets.com/nrli

periodico semestrale

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 15 del 1998

ISSN 1590-7929

abbonamento individuale: Italia € 48,00, estero € 60,00, pdf € 36,60

abbonamento istituzionale: Italia € 60,00, estero € 70,00, pdf € 60,00

bonifico bancario intestato a Edizioni ETS

Intesa San Paolo

IBAN IT 21 U 03069 14010 100000001781

BIC BCITITMM

causale: abbonamento NRLI 2020

*Nuova
Rivista
di
Letteratura Italiana*

*XXIII, 1
2020*



Edizioni ETS

INDICE

SAGGI

- FEDERICO RUGGIERO, *Un sonetto da restitursi a Cino?*
Io mi son tutto dato a trager oro 11
- DAVIDE PETTINARI, *Una canzone sulla povertà attribuibile
a Fazio degli Uberti* 33
- DIEGO PEROTTI, *Un nuovo autografo tassiano*
(*Madrid, Real Biblioteca, ms. II/3281*) 73
- EMILIO TORCHIO, *Su Figura di Auerbach* 93

TESTI E DOCUMENTI

- CRISTIANA BRUNELLI, *Luigi Carrer e Firenze.*
I rapporti con Vieusseux e Le Monnier 137

FEDERICO RUGGIERO

UN SONETTO DA RESTITURSI A CINO?
IO MI SON TUTTO DATO A TRAGER ORO

RIASSUNTO. Il sonetto *Io mi son tutto dato a trager oro*, incluso tra le rime certe di Cino da Pistoia fino all'edizione critica di Guido Zaccagnini (1925), è scomparso definitivamente dal corpus del pistoiese dopo le proposte avanzate da Luigi di Benedetto in vista della sua antologia di *Rimatori del dolce stil novo* (1939): estromesso anche dalla sezione delle rime dubbie, il componimento non è più rientrato tra le rime ciniane, pur in assenza di ragioni stringenti che ne giustificassero l'esclusione. L'articolo intende portare all'attenzione gli indizi filologici, formali e contenutistici che invitano ad assegnarlo a Cino.

PAROLE CHIAVE. Cino da Pistoia; Stilnovo; filologia attributiva; sonetto rinterzato.

TITLE. A sonnet to be re-attributed to Cino?

ABSTRACT. The sonnet *Io mi son tutto dato a trager oro*, included among Cino's poems until the critical edition edited by Guido Zaccagnini (1925), was definitively expelled from the lyrical corpus thanks to Luigi Di Benedetto, who excluded it from his anthology *Rimatori del dolce stil novo* (1939). Despite the lack of strong arguments for its exclusion, the poem does not appear in subsequent anthologies of Cino's work, not even in section dedicated to texts of uncertain attribution. This article examines the stylistic, philological and thematic reasons that suggest that Cino was, after all, the author of this text.

KEYWORDS. Cino da Pistoia; Stilnovo; attributive philology; sonnet.

CORRESPONDING AUTHOR. Federico Ruggiero, Università degli Studi di Napoli «Federico II», Dipartimento di Studi Umanistici, Via Porta di Massa 1, 80133 Napoli, Italy. Email: federico.ruggiero.fr@gmail.com

1. La paternità del sonetto *Io mi son tutto dato a trager oro* è contesa nella tradizione tra i nomi di Cino da Pistoia, cui l'assegna la maggioranza numerica dei testimoni conservati, e Guido Guinizzelli, cui di contro l'attribuisce un solo manoscritto, peraltro secondo modalità piuttosto inconsuete, e dunque meritevoli di essere ulteriormente indagate. Nonostante lo squilibrio testimoniale sia tutto a favore di Cino, l'ultima apparizione del testo all'interno del corpus delle rime del pistoiese risale al 1925, anno di pubblicazione dell'edizione critica curata da Guido Zaccagnini, che lo incluse tra le rime di

paternità indiscutibile¹. Appena quindici anni dopo la pubblicazione, operando una significativa ristrutturazione del canone proposto da Zaccagnini, Luigi Di Benedetto preferì infatti escluderlo dai suoi *Rimatori del dolce stil novo* (1939), sancendone così definitivamente l'apocrifia². La decisione di Di Benedetto era in realtà maturata oltre quindici anni prima: della definizione del corpus egli si era infatti occupato già prima della pubblicazione dell'edizione a cura di Zaccagnini, in uno studio specificamente dedicato alla delimitazione delle inclusioni e alle questioni d'autenticità. Per ciò che riguarda *Io mi son tutto dato*, ipotizzando la sussistenza di un errore nella rubrica anteposta al sonetto nel ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica, Chigiano L VIII 305 («Messer Cino a Terrino»), Di Benedetto propose l'attribuzione non a Cino ma al destinatario, supponendo così che l'antigrafo del canzoniere recasse in origine la lezione «Messer Cino o Terrino». Di conseguenza ipotizzò – senza effettivamente peritarsi di verificare la proposta sulla base della lezione fornita dalle altre testimonianze – che l'incertezza potesse venire da un banale equivoco paleografico tra i nomi dei due. In altri termini: non essendo in grado di sciogliere il nodo, l'estensore del capostipite del Chigiano avrebbe sospeso il giudizio riportando in rubrica i nomi di entrambi gli autori; di qui si sarebbe generato l'errore commesso dall'estensore del Chigiano, il quale avrebbe sostituito la congiunzione *o* alla preposizione³.

Dal momento che la raccolta curata da Di Benedetto ha costituito per molti anni la vulgata delle rime dello Stilnovo, dal 1939 a oggi la situazione non è variata in modo sostanziale. Per quanto riguarda specificamente Cino, il cui canzoniere in assenza di una moderna edizione rimane ancora – per usare una formula di Barbi divenuta celebre – «il più disgraziato fra i disgraziati canzonieri antichi», il testo di riferimento continua ad essere quello proposto nei *Poeti del Dolce stil nuovo* di Mario Marti (1969), che a sua volta derivava in parte dal lavoro di De Robertis per la selezione di quarantasei testi accolti nei *Poeti del Duecento* a cura di Contini (1960), e in altra – che è poi la maggior parte –, per i testi rimanenti, proprio dalla vulgata di Di Benedetto, occasionalmente perfezionata dall'ausilio di qualche fonte aggiuntiva di volta in volta indicata nella bibliografia⁴. A quella medesima raccolta si è recentemente atte-

¹ GUIDO ZACCAGNINI, *Le rime di Cino da Pistoia*, Genève, Olschki 1925; il sonetto si legge alle pp. 83-84. Per completezza, va detto che lo stesso corpus fu riproposto da Zaccagnini anche nell'*editio minor* (CINO DA PISTOIA, *Le rime*, introduzione e commento a c. di GUIDO ZACCAGNINI, Pistoia, Tariffi 1937).

² Così in *Rimatori del dolce stil novo*, a c. di LUIGI DI BENEDETTO, Bari, Laterza 1939, p. 246: «molti e gravi difetti ha [...] l'edizione curata da G[uido] Zacc[agnini] [...], che dopo gli studi del Barbi, del Nottola, del De Geronimo e miei poteva e doveva far meglio».

³ LUIGI DI BENEDETTO, *Studi sulle rime di Cino da Pistoia (con appendici su G. Cavalcanti e D. Frescobaldi)*, Chieti, tip. D'Inzi 1923, pp. 8-9.

⁴ Scrive in proposito Marti: «Ciò ha portato a un certo disaccordo tra i modi filologici del Contini e quelli del Di Benedetto [...]. Abbiamo cercato di ovviare nei limiti del possibile a

nuto per i suoi *Poeti del Dolce stil novo* anche Donato Pirovano (2012), che in virtù della detta assenza di edizione ha preferito non promuovere da dubbia ad autentica nessuna delle rime del canone stabilito da Marti, evitando così di apportare modifiche persino al cospetto di quei testi «che alla luce delle attuali ricerche sembrano ormai di sicura paternità ciniana»⁵. L'unica ma significativa deroga rispetto al testo ereditato da Marti ha riguardato il reintegro di alcune dubbie precedentemente escluse dal novero: ciò ha significato l'innalzamento del numero delle stesse da ventuno a ventinove, con l'inclusione di testi capitali quali *Li più belli occhi che lucesser mai* e *Naturalmente chere ogni amadore*, sulla cui paternità si potrà (come è stato fatto) ancora discutere, ma che per ragioni di storia della tradizione e vicissitudini editoriali meritano senz'altro di figurare tra le dubbie del pistoiese⁶. L'inclusione – s'intende – non ha riguardato il nostro *Io mi son tutto dato*, sul cui statuto di rima perlomeno incerta converrebbe invece ritornare a interrogarsi.

2. La rubrica che anticipa il testo nel ms. Chigiano L VIII 305 – si diceva – ci comunica che *Io mi son tutto dato* sarebbe stato un testo di corrispondenza: «Messer Cino» lo avrebbe inviato a un non meglio individuato «Terrino», per la cui identificazione si è pensato, in assenza di candidature concorrenti, di chiamare in causa il rimatore tardo-duecentesco Terino da Castelfiorentino, con il quale peraltro Cino si contende proprio la paternità di *Naturalmente chere*, responsivo al primo sonetto della *Vita nova*. La notizia non trova conferma né all'interno del testo (che manca di qualsiasi marcatore dialogico), né tantomeno nel resto della tradizione, che si compone – includendo il Chigiano – di dieci testimoni fra integrali e parziali, di cui nove manoscritti e una stampa: di essi soltanto sette si rivelano utili per la

quest'inconveniente, avvicinando i modi del secondo a quelli del primo, senza tuttavia oltrepassare quei limiti, di là dai quali sta la sostanza filologica della lezione» (cfr. *Poeti del Dolce stil nuovo*, a c. di MARIO MARTI, Firenze, Le Monnier 1969, pp. 31-32; la citazione è a p. 32).

⁵ Così in *Poeti del Dolce stil novo*, a c. di DONATO PIROVANO, Roma, Salerno Editrice 2012, p. 765.

⁶ Sulla questione, particolarmente complessa per la natura degli indizi disponibili oltre che per le implicazioni storico-letterarie che ne conseguono, si rinvia a FEDERICO RUGGIERO, *Per la paternità di Naturalmente chere: questioni antiche e nuovi rilievi*, «Carte romanze», 4/1 (2016), pp. 181-208, dove, sulla base dei dati documentari, si sostiene la maggiore credibilità dell'assegnazione a Terino. Di diverso avviso si sono detti RAFFAELE PINTO, *Naturalmente chere ogni amadore e il dialogo fra Cino, Dante e Guido*, in *Cino da Pistoia nella storia della poesia italiana*. Atti del Convegno Internazionale di Barcellona (2-3 ottobre 2014), a c. di ROSSEND ARQUÉS COROMINAS-SILVIA TRANFAGLIA, Firenze, Cesati 2016, pp. 61-74, e PAOLO RIGO, *Il sonetto conteso: la storia di Naturalmente chere* *tra testo, contesto e finzione*, «Cuadernos de filología italiana», 24 (2017), pp. 115-30, ma si tratta in ambedue i casi di proposte non comprovabili: nel primo caso si dà per scontato il carattere fittizio dell'unico appiglio cronologico disponibile per la datazione del sonetto (1283); nel secondo si considerano alcune peculiarità stilistiche che però non si direbbero comunque probanti ai fini della questione attributiva.

costituzione del testo. Li si elenca di séguito, riportandoli secondo l'ordine alfabetico delle città in cui sono custoditi e indicando la sigla d'ora in avanti adoperata per designarli⁷:

- 1) Bologna, Archivio di Stato, vol. 375, anno 1300, copertina posteriore *recto* (= Mm⁵)
- 2) Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica, Chigiano L VIII 305, c. 41v (= C¹)
- 3) Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica, Vaticano lat. 3213, c. 250v (= V³)
- 4) Firenze, Biblioteca dell'Accademia della Crusca, 53, c. 213v (= Bart¹)
- 5) Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, plut. 90 inf. 37, c. 81v (= L37)
- 6) Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 204, c. 112v (= Pal¹)
- 7) Paris, Bibliothèque Nationale de France, It. 554, c. 80v (= Par³)

Gli altri tre testimoni censiti sono per ragioni diverse meno utili sotto il profilo ecdotico: in un caso su tre a limitare il valore testimoniale è la parzialità della lezione tràdita, relativa al solo incipit; negli altri due l'irrelevanza testimoniale è data dallo statuto comprovato di *codices descripti*. Si tratta dei seguenti testimoni, che si riportano in elenco proseguendo la numerazione precedente ma disponendoli stavolta per cronologia d'allestimento:

- 8) G.G. Trissino, *La Poetica*, Vicenza, Tolomeo Ianiculo, 1529, c. 41r (= Triss)
- 9) Bologna, Biblioteca Universitaria, 2448, c. 28r (= Bo⁸)
- 10) Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 292, p. 23 (= Mc⁹)

Per quanto riguarda Bo⁸, non c'è ragione di dubitare che si tratti di descritto: già Barbi lo dimostrò derivato diretto di Bart¹, ascrivendolo alla mano del letterato Antonio Giganti da Fossombrone (1535-1598), responsabile nel medesimo giro d'anni anche della realizzazione di alcune sezioni del più noto ms. Bologna, Biblioteca Universitaria, 1289. Ne conferma lo statuto di copia di Bart¹ la nota trascritta alla c. 1v, che offre preziose informazioni a proposito dell'antigrafo utilizzato⁸. Identico è lo statuto di Mc⁹, anch'esso

⁷ Per questione di uniformità con la bibliografia pregressa si adoperano le medesime sigle utilizzate in DANTE ALIGHIERI, *Rime*, ed. critica a c. di DOMENICO DE ROBERTIS, Firenze, Le Lettere 2002 (d'ora in poi DANTE, *Rime* 2002).

⁸ Sulla figura del Giganti e sulle ragioni della sua reiterata attività di copista cfr. MICHELE BARBI, *Studi sul canzoniere di Dante, con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampa di antiche rime antiche*, Firenze, Sansoni 1915, pp. 213-14. Il contenuto della nota si legge nella descrizione materiale di Bo⁸ fornita da De Robertis (DANTE, *Rime* 2002, vol. I, pp. 56-58: 56): «Rime antiche di diuersi authori copiate con diligenza da un lib.^o scritto di mano dell'Abate ms Lorenzo Bartholini hauuto in fiorenza da ms [] Bartholinj suo Nipote. Di xbre MDLiiij». L'importanza della suddetta nota, oltre che per l'*eliminatio* di Bo⁸, è data dalle informazioni fornite a proposito del suo antigrafo Bart¹, che non reca al suo interno alcun indizio funzionale a identificarne l'estensore: che si tratti proprio del Bartolini lo sappiamo appunto da Bo⁸ e da altre tracce esterne al codice, per le quali cfr. ancora BARBI, *Studi sul canzoniere di Dante...*, pp. 123-24, n. 1. Che infine la fonte di Bo⁸ sia proprio Bart¹ e non un suo affine lo si deduce dalla corrispondenza tra l'indice che introduce Bo⁸ (c. 2r) e la tavola di Bart¹ che si legge ivi, pp. 8-18.

ascrivibile alla tradizione di Bart¹ e forse copia proprio di Bo⁸, di cui riproduce i medesimi componimenti, compreso l'elenco di rime non trascritte in Bart¹ e qui registrate su foglio sciolto⁹. Ben diverso è invece il caso di Triss: sebbene limitata al solo verso d'esordio e dunque inutilizzabile per la costituzione del testo, la sua testimonianza continua ad avere enorme rilievo per ciò che riguarda il versante della storia della tradizione, fornendoci indizi primari sia a proposito della questione attributiva, sia a proposito di un'altra serie di aspetti formali su cui si ritornerà. È infatti noto che, nel redigere la sua *Poetica*, Trissino ebbe modo di leggere i componimenti duecenteschi ivi citati da uno o più codici antichi di tradizione settentrionale: a sostegno di tale proposta Barbi, che per primo si era impegnato a rintracciarne le fonti, esibiva dati importanti quali la presenza in Triss sia di testi aventi tradizione esclusivamente settentrionale, sia di varianti caratterizzanti quella specifica area del testimoniale. In aggiunta, la sua sostanziale affidabilità esplicitava l'affinità della fonte di Triss con i codici più rappresentativi della tradizione veneziana, quali appunto il ms. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 191 (= Mc¹), le sezioni I^a (cc. 1r-40v, latrice della *Vita nova*) e III^a (cc. 125v-164r, latrice di rime varie) del ms. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1118 (= R118) e, infine, il ms. Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG XI 5 (= Br)¹⁰.

Una tradizione di tal genere ci consente di fare qualche riflessione preliminare. Escludendo dal ragionamento i *descripti* Bo⁸ e Mc⁹, che sono privi tanto di autonomia testimoniale quanto di indizi utili per l'attribuzione, si può anzitutto notare – lo si è anticipato – come il sonetto sia dato a Cino dalla maggioranza numerica dei manoscritti. Lo assegnano al pistoiese sei testimoni su otto: C¹, Bart¹, Triss e i tre derivati diretti della Raccolta Aragonesa (= Ar), vale a dire L37 Pal¹ Par³. Il settimo testimone, il *vetustior* Mm⁵, lo tramanda adespoto, così come anche V³, il quale però, pur recandolo effettivamente privo di didascalia introduttiva all'interno di una cospicua serie ciniana, riporta sul margine interno, in corrispondenza del testo, una chiosa spettante ancora alla mano principale, la quale recita: «Alcuni attribuiscono questa C ad Guido Guinizelli». Sorvolando per il momento sulla dicitura «questa C», ci basti ora riflettere su un punto: se è vero che la maggioranza numerica non costituisce elemento decisivo per l'attribuzione

⁹ Per la descrizione del testimone offerta da De Robertis cfr. DANTE, *Rime* 2002, vol. I, p. 803; per la classificazione invece cfr. ivi, vol. II, p. 1226.

¹⁰ BARBI, *Studi sul canzoniere di Dante...*, pp. 90-93. In ragione della sua limitata utilità per ciò che concerne la *constitutio textus* delle rime dantesche, in sede di edizione De Robertis ha prestato un'attenzione relativamente scarsa a Triss (cfr. DANTE, *Rime* 2002, vol. II, pp. 1001-3 e soprattutto pp. 1076-77), ma i suoi studi precedenti sulla tradizione settentrionale tendono a confermare quanto proposto da Barbi (cfr. DOMENICO DE ROBERTIS, *Il canzoniere escorialense e la tradizione «veneziana» delle rime dello stil novo*, Torino, Loescher-Chiantore 1954 [suppl. 27 al «Giornale storico della letteratura italiana»], pp. 139-42 e 164-65).

a Cino, rimane però significativo il fatto che la suddetta assegnazione trovi riscontro in ambedue i rami della tradizione della lirica stilnovista, sia toscana (C₁ L37 Pal¹ Par³ Bart¹) sia settentrionale (Triss), essendo di fatto smentita da un solo testimone, ossia V³, che è anch'esso ascrivibile per il blocco degli stilnovisti alla tradizione aragonese, della quale però riproduce una lezione significativamente diversa rispetto ai suddetti derivati diretti di Ar (L37 Pal¹ Par³), probabilmente per influsso congiunto di un derivato di Ar differente da quello adoperato dagli altri manoscritti della costellazione e di un florilegio corrotto della medesima raccolta¹¹. Dunque l'attribuzione di V³ è considerabile alla stregua di una lezione singolare, priva in quanto tale di peso stemmatico. A questo dato, già di per sé rilevante, si aggiunga poi la questione dell'eventuale derivazione di Ar e dei suoi derivati diretti (L37 Pal¹ Par³) da C¹, su cui non esiste accordo pieno: benché non si tratti di elemento decisivo per la questione attributiva dal momento che C¹ e Ar appartengono alla medesima costellazione, rimane però importante osservare che, se effettivamente Ar è predicabile non quale derivato di C¹ ma quale derivato di un suo collaterale perduto α , ciò costituirebbe un ulteriore elemento a favore della paternità ciniana, che si troverebbe attestata in ambedue i capostipiti della sottofamiglia C¹- α ¹².

¹¹ Sull'appartenenza solo parziale di V³, della II^a sezione di R118 (cc. 40r-125v) e del loro affine Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiano M VII 142 (= C³) alla tradizione aragonese cfr. ancora BARBI, *Studi sul canzoniere di Dante...*, pp. 247-84. Sono specificamente dedicati all'analisi di V³ e del suo estensore Antonio Lelli due interventi apparsi congiunti nella medesima sede: GIUSEPPE FRASSO, *Per l'ordinatore del Vaticano lat. 3213*, «Studi petrarcheschi», n.s. 5 (1988), pp. 155-95, e DANIELA GRAFFIGNA, *Il ms. Vaticano lat. 3213*, ivi, pp. 196-289.

¹² Sulla base di diversi elementi (identità nella seriazione dei testi; accoglimento in Ar di alcune correzioni apportate su C¹; condivisione di una lacuna caratterizzante il testo della ciniana *La dolce vista*, trascritta su C¹ da mano recenziere) BARBI, *Studi sul canzoniere di Dante...* pp. 308-26 ipotizzò che C¹ fosse la fonte di Ar. L'ipotesi trovò solo parziale riscontro nelle indagini di Favati (GUIDO CAVALCANTI, *Rime*, ed. critica a c. di GUIDO FAVATI, Milano-Napoli, Ricciardi 1957, pp. 25-38), che suppose la derivazione di Ar non da C¹ ma da un suo affine α , ipotizzando poi ricollocazione dello stesso Ar su C¹. Prescindendo da alcune obiezioni puntuali circa la significatività dei dati addotti, l'ipotesi è stata confermata dalle indagini di D'ARCO SILVIO AVALLE, *Nota sull'edizione critica delle Rime di Guido Cavalcanti a cura di Guido Favati*, «Giornale storico della letteratura italiana», 135 (1958), pp. 319-62: 328-29 (poi riedito con il titolo *Per l'edizione critica delle Rime di Guido Cavalcanti*, in ID., *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria del Medioevo romanzo*, Firenze, Edizioni del Galluzzo 2002, pp. 77-123): sulla base di un errore disgiuntivo caratterizzante il testo di C¹ ma non quello di Ar (al v. 59 di *Donna me prega*, confortato da altre lezioni deteriori meno macroscopiche) Avalle confermò, almeno per ciò che concerne la tradizione delle rime di Guido, come il secondo non derivasse da C¹ ma da un suo collaterale. Le proposte di Avalle sono state implicitamente rifiutate da Orlando (*Rime tratte dall'Archivio di Stato*, ed. critica a c. di SANDRO ORLANDO, con la consulenza archivistica di GIORGIO MARCON, Bologna, Commissione per i testi di lingua 2005, p. 184), che continua a considerare Ar quale *descriptus* di C¹. Una soluzione diversa è venuta da GIULIANO TANTURLI, *Filologia cavalcantiana fra Antonio Manetti e Raccolta Aragonese*, in *Sotto il segno di Dante. Scritti in onore di Francesco Mazzoni*, a c. di LEONELLA COGLIEVINA-DOMENICO DE ROBERTIS, Firenze, Le Lettere 1998, pp. 311-20, che, oltre

3. Prima di procedere all'illustrazione del particolare schema metrico e alla valutazione degli indizi (sia esterni sia interni) utili in sede attributiva, gioverà rileggere il componimento: se ne fornisce pertanto di séguito un nuovo testo critico. A differenza dell'edizione fornita pochi anni fa da Sandro Orlando nella sua raccolta di *Rime tratte dall'Archivio di Stato di Bologna* (2005)¹³, a séguito del componimento trova qui posto un apparato critico che, oltre a rendere conto dello stato di Mm⁵ e degli interventi editoriali apportati su di esso, documenta tutte le varianti di sostanza tràdite dai *codices reliqui*. Benché i rapporti genealogici tra le sillogi siano stati in buona parte chiariti dalla bibliografia pregressa, l'opportunità di questa operazione rimane per più ragioni ancora manifesta. In primo luogo perché la valutazione dei dati emersi dall'analisi della *varia lectio* offre ulteriore conferma tanto dell'indipendenza della lezione di Mm⁵, quanto, contestualmente, della solidità del ramo toscano (C¹ V³ Bart¹ L37 Pal¹ Par³), la cui esistenza risulta provata per questo testo, oltre che dall'omissione dei vv. 17-20¹⁴, anche da una nutrita serie di lezioni caratterizzanti (vv. 2, 5, 6, 7, 10, 11, 13, 14; di cui particolarmente significative quelle ai vv. 5, 6, 10, 11, 13). In secondo luogo – ed è il dato forse più interessante – perché la medesima analisi porta alla luce due errori singolari di C¹ (le ipometrie ai vv. 4 e 11) che, se intesi come separativi, conforterebbero l'ipotesi secondo cui la tradizione toscana recenziere deriverebbe non da C¹ ma da un suo collaterale (per tutta la questione si rinvia al § 2). A fronte di tale situazione, in linea con Orlando la scelta del manoscritto-base è ricaduta di necessità sul *vetustior* Mm⁵¹⁵, il cui testo è qui riprodotto fedelmente. Gli unici interventi editoriali apportati sul manoscritto-base hanno riguardato la separazione delle parole, l'introduzione dei segni interpuntivi secondo l'uso moderno e l'eliminazione di *h* all'interno dei nessi già velari:

a rifiutare la possibilità che Ar derivasse da un interposto rimontante a C¹, ha negato l'esistenza di α , ritenendo più economico ipotizzare contatto orizzontale tra Ar e il collaterale ms. Verona, Biblioteca Capitolare, 820 (= Vr²): uno dei due avrebbe ricorretto la propria lezione servendosi dell'altro, senza possibilità di stabilire la direzione del processo.

¹³ *Rime tratte dall'Archivio di Stato...*, pp. 183-84. Il testo non presenta discrepanze di rilievo rispetto a quello stabilito in *Rime dei Memoriali bolognesi (1279-1300)*, a c. di SANDRO ORLANDO, Torino, Einaudi 1981, pp. 106-7.

¹⁴ L'ipotesi che la lezione dei vv. 17-20 non sia frutto d'interpolazione del copista di Mm⁵ (o di un suo eventuale antografo) si direbbe confortata da almeno due evidenze: in primo luogo l'antichità della testimonianza e la sua presumibile prossimità cronologica all'originale, tale per cui bisognerebbe intenderla come un'inserzione allotria molto precoce; in secondo luogo la ridondanza, in regime di poliptoto, del verbo *trarre*, che è vero e proprio denominatore comune dell'intero componimento (vv. 1, 5, 11, 15, 17, 19).

¹⁵ Proprio in virtù della correttezza della sua lezione, per quanto riguarda il versante testuale sono minime le modifiche rispetto al testo edito in *Rime tratte dall'Archivio di Stato...*, pp. 183-84, tutte limitate a minimi interventi editoriali consistenti nella soppressione delle vocali soprannumerarie (1 *sono* > *son*; 10 *pare* > *par*) e in una singola modifica interpuntiva (17 *pene*, > *pene*).

Io mi son tucto dato a trager oro
 a poco a poco dal fiume che 'l mena,
 pensando m'aricchire.
 E credone amassar più che 'l re Poro,
 tragendol sotilmente della rena, 5
 unde io spero gioire.

E penso tanto in questo meo lavoro
 che, s'io trovasse d'ariento véna,
 non mi poria gradire:
 perciò che no mi par che sia tesoro 10
 se non s'è quel che trage 'l cor di pena
 e contenta 'l disire.

Però io mi contento pur d'amare
 voi, gentil donna, per cui mi convene
 più sotilmente la speranza trarre 15
 che l'oro di quel fiume.

Di ciò ch'un altro amante trarria pene
 spesse fiata mi fa ralegrare;
 ch'i' m'asotiglio di traer del mal bene
 e de lo scuro lume. 20

2 dal fiume] del fiume C¹ V³ Bart¹ L37 Pal¹ Par³ 3 pensando m'aricchire] pensandone aricchire C¹ V³ L37 Par³ 4 E credone] Credone C¹ – amassar] amassare Pal¹ – Poro] Porro (*biff.* r1) C¹ 5 della rena] tra larena C¹ Bart¹ L37 Pal¹ Par³ entro larena V³ 6 spero] potrei C¹ V³ Bart¹ L37 Pal¹ Par³ 7 tanto] tanto (*cass.* o) V³ – in questo] a questo C¹ V³ Bart¹ L37 Pal¹ Par³ 10 perciò] pero C¹ V³ Bart¹ L37 Pal¹ Par³ – no mi par che sia] none mai maggior C¹ V³ Bart¹ L37 Pal¹ Par³ – tesoro] tesoro thesoro (*biff.* tesoro) Pal¹ 11 se non s'è quel che trage 'l cor] senon quel chetragge il cor C¹ Che quel chelo cor tragge for V³ Bart¹ (*corr. a marg.* se non quello che traggel cor) L37 Par³ Che quello che lo cor tragge fuor di pena Pal¹ 13 io mi contento pur d'amare] contento son pur adamare C¹ V³ Bart¹ L37 Par³ contento sono pure ad amare Pal¹ 14 per cui] da cui C¹ V³ Bart¹ L37 Pal¹ Par³ 17-20 *om.* C¹ V³ Bart¹ L37 Pal¹ Par³

Formalmente – si diceva – *Io mi son tutto dato* è un sonetto: per la precisione un sonetto doppio e non, come pure si legge nella minima bibliografia specifica, un sonetto rinterzato. Per quanto prossime sotto il profilo strutturale e forse contigue per origine, le due forme possono proficuamente mantenersi distinte in ragione di alcune differenze d'ordine formale. Se il sonetto rinterzato d'ispirazione guittoniana è perlopiù costruito sullo schema ABA-BABAB CDCDCD (eventualmente variabile nel sestetto negli assetti CDE CDE, CDC DCD, BCB CBC), e prevede l'innesto di settenari baciati dopo ogni verso dispari dell'ottetto e dopo primo e secondo verso del sestetto (per un totale di otto rinterzi, che ne elevano l'estensione da 14 a 22 versi)¹⁶, il

¹⁶ Che si tratti di forma guittoniana lo conferma un controllo su GUITTONE D'AREZZO, *Le rime*, a c. di FRANCESCO EGIDI, Bari, Laterza 1940. I sonetti rinterzati si collocano tutti nella sezione *Sonetti ascetici e morali*: si tratta dei nn. 139-156 (gli ultimi tre in tenzone); del n. 157, che

sonetto doppio – probabile variazione del modulo rinterzato, ben accolto da Dante, stando all'utilizzo fattone in due esemplari della *Vita nova* (*O voi che per la via e Morte villana*) e in *Se Lippo amico*¹⁷ – prescrive, oltre alla duplice possibilità per lo schema dell'ottetto (ABAB e ABBA), l'inserzione di due soli settenari nel sestetto, dopo il verso intermedio di ogni terzina e in rima baciata con esso (per un totale di sei rinterzi, che elevano la forma-base a 20 versi)¹⁸.

Ora, benché le dimensioni di *Io mi son tutto dato* siano quelle canoniche, la struttura metrica presenta caratteristiche talmente insolite da non risultare nemmeno inventariata nell'insostituibile repertorio di Biadene¹⁹: pur non basandosi su un censimento sistematico, è significativo che fra le tipologie "ibride" qui elencate non sia menzionata nessuna delle anomalie formali caratterizzanti il nostro sonetto. Lo schema metrico è infatti ABcABc ABcABc DEDf EDEf, con legame capfinido tra fronte e sirma, ulteriormente perfezionabile, conteggiando anche le rime interne, in ABc(d)ABc ABc(d)

è sì rinterzato ma presenta una insolita sirma in tre terzetti; dei nn. 158-159 (di cui il primo in lode di un amico); del n. 239, che è risposta all'ignoto proponente del sonetto che precede (del missivo *simplex* Guittone recupera lo schema ABAB ABAB CDC DCD, arricchendolo con gli otto rinterzi abituali). Esempari variati di sonetti rinterzati si trovano anche in Monte, che li adopera nella seconda parte della corrispondenza con Lambertuccio Frescobaldi, che si adegua (cfr. MONTE ANDREA DA FIORENZA, *Le rime*, ed. critica a c. di FRANCESCO FILIPPO MINETTI, Firenze, Accademia della Crusca 1979, pp. 259-64, nn. 100-102).

¹⁷ A rigore andrebbe conteggiato tra i sonetti doppi anche *Quando 'l consiglio degli ucce' si tenne*, restituito alle certe da De Robertis (DANTE, *Rime* 2002, vol. III, pp. 301-3; ma argomenti a favore del reintegro sono esposte già in DOMENICO DE ROBERTIS, *Riabilitazione di una cornacchia*, in «*Carmina semper et citharae cordis*». *Études de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti*, éd. par MARIE-CLAIRE GÉRARD ZAI, PAOLO GRETTI *et alii*, Genève, Slatkine 2000, pp. 281-90), sulla cui paternità permangono però molti dubbi, come si legge in DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a c. di CLAUDIO GIUNTA, Milano, Mondadori 2014², pp. 643-46 (d'ora in poi DANTE, *Rime* 2014²). Sarebbe tuttavia erroneo affermare che il tipo doppio sia invenzione dantesca: si pensi a *Signor senza pietansa* di Pucciadone Martelli, che ha proprio tale struttura.

¹⁸ Cfr. PIETRO G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino 1991, pp. 243-44. Non distingue Antonio da Tempo, che tra le varianti del *sonetus simplex* (quello con ottetto a rime incatenate, distinto dal *dimidiatus*) annovera il solo *sonetus duplex*: cfr. ANTONIO DA TEMPO, *Summa artis rithmici vulgaris dictaminis*, ed. critica a c. di RICHARD ANDREWS, Bologna, Commissione per i testi di lingua 1977, pp. 16-21 (capp. XII-XV). Fanno eccezione *Amor, eo chero mia donna in domino* di Lapo Gianni, che presenta due anomalie come il posizionamento dei settenari dopo il primo verso dei terzetti e la rima baciata con il verso successivo (CdDD DdDC), nonché *Quant'è nel meo lamentar sento doglia e L'alma mia trist'è seguitando 'l core* di Dino Frescobaldi, caratterizzati l'uno dalla duplicazione dei rinterzi (AbbCAbbC AbbCAbbC DEffG DEffG), e l'altro dalla limitazione dello schema doppio all'ottetto (AaBAaB AaBAaB CDE DEC).

¹⁹ LEANDRO BIADENE, *Morfologia del sonetto nei secoli XIII-XIV*, Firenze, Le Lettere 1977, pp. 44-61 [rist. anast. a c. di ROBERTO FEDI del fasc. 10 degli «Studj di filologia romanza» del 1888], utile anche per una rassegna sulle occorrenze delle etichette «doppio» e «rinterzato» nelle rubriche delle sillogi (pp. 44-45, n. 1). In ragione delle vicissitudini editoriali discusse in apertura, lo schema non figura in ADRIANA SOLIMENA, *Repertorio metrico dello Stil novo*, Roma, Società Filologica Romana 1980.

ABc DEDf EDEf. Al di là dell'uso della rimalmezzo – rincaro per così dire “opzionale”, che non turba la struttura canonica – ben più significative sono altre deviazioni rispetto alla norma. Si notino soprattutto: 1) la posizione dei settenari, che si presentano intercalati a séguito non dei versi dispari ma di quelli pari; 2) la mancata corrispondenza rimica tra i rinterzi e i versi che immediatamente precedono o seguono; 3) il posizionamento dei rinterzi nella sirma, che si trovano in chiusura dei terzetti e non dopo il primo o il secondo verso. Benché sonetti del tutto associabili a questo per struttura metrica non siano stati censiti, sarebbe improprio affermare la totale indisponibilità di strutture a questa associabili. Limitando lo sguardo al solo Duecento – vale a dire al secolo cui appartiene il nostro testo –, un elenco di testi dotati di versi di rinterzo che non rimano col verso che precede è stato fornito da Giunta²⁰, che ha segnalato fra gli altri l'appena citato sonetto *Quant'è nel meo lamentar sento doglia* di Dino Frescobaldi (cfr. nota 16), *Gentil madonna, la virtù d'amore* di Lupo degli Uberti (AbCABcAbCABc DEfDEDfE) e *Gentil messere, la virtù sottile* (AbCABcAbCABc DeFGDeFG), trasmesso anonimo ma persuasivamente attribuito al medesimo Lupo, quasi a formare un dittico con *Gentil madonna*²¹.

Alle singolarità formali fin qui registrate, di per sé portatrici di qualche difficoltà almeno per i copisti meno scaltriti e consapevoli, una tradizione manoscritta abbastanza disastata nel suo complesso ha sommato ulteriori complicazioni. Si ricordi infatti che dei sette testimoni utili alla *constitutio textus*, ben sei trasmettono il sonetto lacunoso dei vv. 17-20; il solo manoscritto a recarne la lezione integra – dato ovviamente per scontato che il quartetto finale non sia frutto di aggiunta seriore o d'interpolazione – è il *vetustior* Mm⁷. Ciò spiega perché, fino al suo rinvenimento e all'accertamento di tale opposizione rispetto ai *reliqui*, quanti si sono accostati al testo avendo a disposizione la sola testimonianza della tradizione toscana abbiano riscontrato notevoli difficoltà a individuare lo schema metrico sottostante. Com'era prevedibile, il problema ha riguardato, prima che gli studiosi, gli estensori del testimoniale²². Il fatto

²⁰ CLAUDIO GIUNTA, *Due poesie probabilmente duecentesche nel codice Mezzabarba*, in ID., *Codici. Saggi sulla poesia del Medioevo*, Bologna, il Mulino 2005, pp. 145-71: 166-68 (col medesimo titolo già in «Medioevo romanzo», 24/3 [1999], pp. 321-45). Anche se per misure versali distanti dal nostro testo, testi con rinterzi che introducono nuove rime sono – nota ancora Giunta – sono costituiti dai due sonetti omometrici (oltre che consecutivi nel solo codice che li tramanda) *Ragionando d'amore* di Guido Orlandi e *Vedete sì pietoso* di Noffo Bonaguide, entrambi di soli settenari (abcabcabc defgdefg), nonché negli anonimi *Per lunga dimoransa* (abcabcabc DefgDefg; L 358), e *Levandomi speranza* (aBCaBCaBCaBC DeFGDeFG; P 158), nei quali il settenario non costituisce il tratto distintivo del rinterzo.

²¹ Così IRENE MAFFIA SCARIATI, *Gentil messere, la virtù sottile, da assegnare a Lupo degli Uberti*, «Studi e problemi di critica testuale», 66 (2003), pp. 11-21.

²² Per es. in SEBASTIANO CIAMPI, *Vita e memorie di Messer Cino da Pistoia*, Pistoia, tip. Manfredini 1826³, p. 224, dove *Io mi son tutto dato* è rubricato come madrigale.

che in C¹ il testo presenti la *mise en page* solitamente riservata alle ballate (così lascia intendere l'uso del segnalatore grafico abitualmente adoperato nel codice per isolare la ripresa) ci dice non solo che come ballata lo ha inteso il suo copista, ma anche – forse – che probabilmente già l'antigrafo di C¹ doveva essere lacunoso²³. Ipotesi, questa, meno onerosa di quanto potrebbe sembrare, come risulta in parte confermato dalla lezione ugualmente mutila trādita dai derivati diretti di Ar (L37 Pal¹ Par³), i quali, in ragione di quanto detto circa la non-derivazione del «Libro di Ragona» da C¹²⁴, è da ritenere che l'abbiano derivata da una fonte già compromessa, che può essere a questo punto individuata nel collaterale α, affine e parigrado di C¹.

Alla medesima difficoltà si possono altresì ricondurre anche le incertezze palesate da V³, che – si ricordi – reca a margine la dicitura «questa C». Se, come sembra ragionevole pensare, la «C» sta qui a designare la forma metrica cui l'estensore della chiosa ritiene di poter ascrivere il componimento, ed è dunque da sciogliere con «C[anzone]»²⁵, ciò evidentemente significa che egli, trovandosi davanti un testo lacunoso ma ugualmente dotato di senso (sia sotto il profilo sintattico, sia sotto quello semantico), deve aver creduto si trattasse di una stanza isolata. E che le cose possano effettivamente esser andate così ce lo conferma, ancora una volta, l'altro ramo della tradizione: basti osservare le motivazioni per cui *Io mi son tutto dato* viene menzionato all'interno di Triss. Nella *Quarta divisione*, all'interno del capitolo dedicato ad «alcune altre sorti di sonetti» e dunque incentrato sugli esemplari caratterizzati dall'inserzione di settenari all'interno della struttura-base (ottenuta «interpōnendō dui dimetri per ciascuna basa [sc. per ciascun piede] [...] e così interpōnendō ne le volte parimente unō, over dui dimetri per una»; cc. 40v-41r), Trissino afferma che i rinterzi possono o accordarsi in rima baciata coi versi contigui o, viceversa, rimanere irrelati all'interno del quartetto o del terzetto, accordandosi in rima tra loro e non con quanto precede o segue, secondo una modalità combinatoria adottata anche nella fronte di alcune canzoni. È questo appunto il caso – nota ancora Trissino – di *Io mi son tutto dato*, che viene così citato a riscontro. Nulla di strano, se non fosse che il nostro sonetto viene qui allegato non in quanto esemplare di sonetto ma in quanto esemplare di stanza di canzone avente tali caratteristiche (c. 41r):

²³ Cfr. «Intavolare». *Tavole di canzonieri romanzi*, III. *Canzonieri italiani*, 1. *Biblioteca Apostolica Vaticana Cb* (Chig. L. VIII. 305), a c. di GIOVANNI BORRIERO, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana 2006, pp. 226-34.

²⁴ Si veda la n. 12.

²⁵ Così già in *Rime dei Memoriali...*, p. 106, e poi di nuovo in *Rime tratte dall'Archivio di Stato...*, p. 184.

Ma quando i dimetri, o molnometri, che si interponevano, erano concordi fra se, e non a le rime de i | quaternarii, allora si kiamavano sonetti caudati; Il che facevano anchora ne le base de le canzoni, come in quella di Guido Cavalcanti, | che comincia; | Se m'hai del tutto obliato mercede. | Et in quella di M. Cino, che comincia, | Io mi son tutto dato a trager oro.

Per come la vede Trissino *Io mi son tutto dato a trager oro* e *Se m'ha del tutto obliato Mercede* – che, sia detto a promemoria, è davvero una stanza di canzone – sarebbero esemplari diversi della medesima forma metrica (la stanza isolata), entrambi accomunati dal fatto di condividere un artificio tipico anche del sonetto doppio, come appunto la presenza di settenari irrelati rispetto ai versi contigui. Ora, per quanto atipico sia lo schema di *Io mi son tutto dato*, confondere un sonetto con una stanza di canzone è svista grossolana, che si fa fatica ad addebitare a un metricista esperto come Trissino, a meno di non ipotizzare che tale errore di valutazione fosse per così dire indotto dallo stato precario della fonte a disposizione²⁶. In altri termini: piuttosto che considerare poligenetica la coincidenza in errore di Triss e V³ (ambidue convinti di trovarsi di fronte a una stanza di canzone), ci si chiede se non sia più economico ipotizzare che sia Lelli – com'è probabile, dato lo statuto lacunoso di V³ –, sia Trissino, pur attingendo a fonti indipendenti, leggessero entrambi un testo già mutilo del quartetto conclusivo.

Se si accetta l'ipotesi che tanto l'estensore del capostipite di C¹-α quanto l'estensore della fonte di Triss attingessero a una lezione lacunosa, si dovrà di conseguenza supporre che la lacuna si sia prodotta in un punto estremamente alto e per noi inattingibile della tradizione, di necessità vicino all'originale e potenzialmente anteriore alla ramificazione della lirica stilnovista nei suoi due canali di diffusione. Accogliere tale ricostruzione significa, inoltre, implicitamente accogliere la lezione di Mm⁵ come particolarmente affidabile sia in virtù della sua integrità, sia soprattutto in virtù della minima distanza cronologica e geografica dall'originale, la cui stesura potrebbe essere collocata, giusta la datazione del *vetustior* Mm⁵ al 1300, qualche anno prima di questa data. Magari nel periodo e nei luoghi in cui Cino, forse non ancora trentenne, ultimava gli studi di diritto.

²⁶ Un consuntivo sulle posizioni linguistico-letterarie di Trissino, con particolare attenzione alle idee e alle letture che sorreggono la stesura della *Poetica* e delle *Rime*, è quello di AMEDEO QUONDAM, *La poesia duplicata: imitazione e scrittura nell'esperienza del Trissino*, in *Atti del Convegno di studi su Giangiorgio Trissino* (Vicenza, Teatro Olimpico, 31 marzo-1° aprile 1979), Vicenza, Neri Pozza 1980, pp. 67-109: 69-78, ma si vedano anche le riflessioni ospitate nell'*Introduzione* alla rist. anast. della raccolta giuntina *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani in dieci libri raccolte*, a c. di DOMENICO DE ROBERTIS, Firenze, Le Lettere 1977, pp. 19-20. Possono ancora essere di qualche utilità le notizie biografiche – molte però da verificare – offerte da BERNARDO MORSOLIN, *Giangiorgio Trissino o monografia d'un letterato nel secolo XVI*; Vicenza, tip. Burato 1878, pp. 137-48 e 163-85.

4. Per quanto la ricostruzione possa risultare attraente, prima di avventurarsi in onerose ipotesi sulla datazione di *Io mi son tutto dato* è auspicabile che la paternità ciniana sia confortata da qualche altro indizio. Uno di questi potrebbe venire dal far reagire la sua atipicità metrica con l'eventuale tasso di innovatività riscontrabile nella prassi versificatoria di Cino, di modo da verificare la sussistenza di corrispondenze che sono invece assenti per ciò che concerne il più tradizionale Guinizelli. A tale scopo si può partire dalle recenti pagine dedicate da Marco Berisso alle preferenze metriche del pistoiese²⁷, nelle quali si è dedicata discreta attenzione al versante dei testi brevi:

Per quel che riguarda il sonetto, risulta in Cino una variabilità di schemi tutt'altro che banale e che non ha riscontro né in Cavalcanti né in Dante [...], annoverando di fatto, naturalmente con escursione molto diversa nei numeri che le rappresentano, sedici diverse soluzioni (tenendo fuori, che pure è dato significativo [...], la presenza di schemi interamente continuati o comunque con ripresa di rime dalle quartine alle terzine, gli schemi con rime interne e i due curiosi esperimenti di sonetti misti di endecasillabi e settenari di cui, pure, Cino sembra essere a quel che risulta inventore), una in più di quelle esibite da Petrarca. E proprio quest'ultimo risulta in qualche modo debitore del nostro, dal momento che proprio e solo al pistoiese risalgono due dei quattro individui schemi anomali nelle quartine che, seppure per singoli individui, fanno evidentemente macchia nel sistema metrico del *Canzoniere* [Rvf 260 e 279]²⁸.

Considerando che i sondaggi di Berisso si fondano sulla raccolta procurata da Pirovano (2012), per le ragioni dette in apertura non sorprende che di *Io mi son tutto dato* non rientri fra i casi di studio. Tuttavia, al di là di questa prevedibile assenza, i dati provenienti dall'indagine sullo sperimentalismo metrico di Cino che affiorano dalla tabella in calce al contributo di Berisso (limitata ai soli testi certi)²⁹ non evidenziano la presenza di schemi associabili al nostro, denunciando semmai una certa propensione nei confronti della variazione sulla forma-base di quattordici versi piuttosto che un interesse nei confronti delle forme "espansive", che sono del tutto assenti. Estromettendo pertanto dalle riflessioni gli assetti metrici ordinari (vale a dire quelli consolidati nella tradizione antecedente e coeva), si osserva facilmente come Cino faccia mostra più di altri colleghi di una peculiare apertura – in taluni casi esclusiva – nei confronti sia del tipo con fronte a rime alternate e invertite (ABAB BABA, di cui fa registrare sette esemplari), sia del tipo con terzine asimmetriche (CDD DCC, di cui fa registrare cinque esemplari), entrambe figure che caratterizzano testi perlopiù monologici, e che dunque sono da

²⁷ MARCO BERISSO, *Approssimazioni alla metrica di Cino da Pistoia (e a Cino prestilnovista)*, in *Cino da Pistoia nella storia...*, pp. 15-26; le riflessioni sui sonetti sono alle pp. 16-18.

²⁸ Ivi, p. 16.

²⁹ Ivi, p. 26.

intendere come libere scelte del pistoiese. Per quanto pertiene alle forme rinterzate – che qui più interessano – se da un lato la loro assenza sembra in una certa misura indebolire l'ipotesi dell'assegnazione di *Io mi son tutto dato* alla sua mano, dall'altro essa sembra in parte risarcita da una discreta disponibilità ad altre tipologie di innovazione: al di là di quei due *unica* che sono i sonetti “misti” composti di endecasillabi e settenari (*Deh, piacciavi donare al mio cor vita*, di schema AbBa AbBa cDc dCd, a maggioranza di versi brevi, e lo speculare *Io prego, donna mia*, di schema aBbA aBbA CdC DcD, a maggioranza endecasillabica)³⁰, della disponibilità all'artificio metrico dicono qualcosa i sonetti con rime interne, vale a dire *Sì doloroso, non poria dir quanto*, di schema A(a5)BA(a5)B A(a5)BA(a5)B (b5)C(c5)D(d5)E (e5)C(c5)D(d5)E, e i testi dialogici *Picciol dagli atti rispond' i' al Picciòlo*, di schema (a5)BCC(a5)B BCCB D(d5)ED D(d5)ED, responsivo a una perduta proposta del Picciòlo in esordio, e *Meuccio, i' feci una vista d'amante*, di schema A(a5)BB(b5)A A(a5)BB(b5)A CD(d5)C CD(d5)C.

Qualche informazione anche più utile in merito al problema attributivo viene dall'analisi comparativa dei rimanti di *Io mi son tutto dato*. Si dovranno ovviamente lasciare da parte sia le due rime desinenziali (C in *-ire* e D in *-ar[e]*), che non possono offrire dati salienti, sia la rima F in *-ume*, per la quale tra gli stilnovisti si riscontrano quattro attestazioni, tutte interessanti per l'identità dei rimanti implicati ma nessuna delle quali coinvolgente i candidati per l'attribuzione: una è in Cavalcanti, *Ciascuna fresca e dolce*, sonetto di risposta ad *A quella amorosetta* di Bernardo da Bologna (10 *lume* : 12 *fiume* : 14 *costume*); una in Gianni Alfani, nella ballata *De la mia donna* (15 *lume* : 18 *fiume*); due in Dante, rispettivamente in *Tre donne intorno al cor* (46 *fiume* : 47 *lume*) e *Amor da che convien* (62 *fiume* : 65 *lume*). Posto ciò, è bene dunque concentrarsi sulle tre serie rimanenti. La serie A (*oro* : *Poro* : *lavoro* : *tesoro*), oltre a ricorrere con tre diversi rimanti su quattro proprio in uno dei due sonetti doppi di Dante inclusi nella *Vita nova*, cioè *O voi che per la via* (in comune *tesoro*, al v. 13), compare altrove proprio nella corrispondenza tra l'Alighieri e Cino, inaugurata dal secondo: precisamente nella coppia – importantissima, come si vedrà, ai fini del ragionamento attributivo – *Cercando di trovar* (1 *oro* : 4 *moro* : 5 *ploro* : 8 *dimoro*) / *Degno fa voi trovar* (1 *tesoro* : 4 *foro* : 5 *poro* : 8 *discoloro*). E almeno altrettanto significativo è ritrovarla altrove esclusivamente in due testi monologici del pistoiese, ovvero nel sonetto *Se non si muor, non troverà mai posa* (10 *coloro* : 12 *fôro*) e nella canzone *Quando potrò io dir* (25 *adoro* : 28 *moro*)³¹. Lo stesso discorso vale per la serie B (*mena* : *rena* : *vena* : *pena*), che ricorre episodicamente

³⁰ BIADENE, *Morfologia del sonetto...*, pp. 63-64.

³¹ Va detto che la rima in *-oro* ricorre anche nella canzone *Deo, po' m'hai degnato*, di dubbia paternità ciniana (13 *moro* : 15 *dimoro*).

nel sonetto *Se non ti caggia* di Cavalcanti (1 *santaleña* : 4 *pena* : 5 *mena* : 8 *piena*), nella stanza isolata di Lapo *Se tu martoriata* (3 *mena* : 5 *pena*), e con maggiore frequenza in Dante, nella canzone *Amor, da che convien* (18 *mena* : 21 *pena* : 22 *piena* : 26 *raffrena*) e nel sonetto *Era venuta nella mente mia* (10 *mena* : 12 *pena*)³². Ebbene, anche per quanto riguarda B è da notare la triplice ricorrenza in Cino – sempre per giunta con rispondenza di almeno due rimanti – nella canzone *Sì mi stringe l'amore* (68 *pena* : 76 *mena*) e nei sonetti *Pietà e Mercé* (2 *pena* : 3 *mena* : 6 *allena* : 7 *piena*) e *La bella donna* (11 *mena* : 14 *pena*). Sull'ultima serie che resta da esaminare, cioè E (*convene* : *pene* : *bene*), va fatto un discorso preventivo, data la produttività del suo potenziale statuto suffissale – particolarmente nelle rime costruite sul presente di *tenere* e *venire* (con relativi composti) – e dunque dotata di più larga fortuna. In ragione di ciò, allo scopo di non appesantire l'argomentazione, è utile escludere in via preliminare quelle attestazioni per le quali non si diano occorrenze di almeno due dei medesimi rimanti che caratterizzano la serie in *Io mi son tutto dato*³³. Restano così da considerare la canzone di Guinizzelli, *Lo fin pregi' avanzato* – unico riscontro in comune col nostro sonetto –, dove ricorrono due parole-rima su tre (18 *bene* : 22 *convene* : 23 *avene*), i sonetti di Cavalcanti *A me stesso di me* (1 *vène* : 4 *pene* : 5 *bene* : 8 *mantene*) e *La bella donna* per Guido Orlandi (10 *bene* : 13 *convene*), la canzone dantesca *Poscia ch'Amor* (82 *tene* : 88 *bene* : 89 *convene*), e soprattutto la canzone di Cino *Come in quelli occhi gentili*, dove la produttività della serie viene esperita al punto da comprendere tutti e tre i rimanti caratterizzanti *Io mi son tutto dato*, con l'aggiunta di altri tre (30 *bene* : 31 *convene* : 33 *spene* : 36 *pene* : 37 *tene* : 38 *vène*)³⁴.

5. L'analisi dei fatti metrici, pur non fornendo significativi appigli per la candidatura guinizzelliana, offre comunque prove solo indiziarie per ciò che

³² Ma si veda anche il sonetto dubbio *Voi che sguardando 'l cor* (2 *vena* : 3 *lena* : 6 *pena* : 7 *mena*), la cui paternità dantesca è stata revocata in dubbio da De Robertis sulla base di riprese che ne farebbero piuttosto un piccolo centone (DANTE, *Rime* 2002, vol. II, pp. 956-57).

³³ Le esclusioni riguardano quasi esclusivamente il Dante lirico, che fa abbondante uso della rima in *-ene*, ma intercalandola in rimanti che non corrispondono ai tre che costituiscono la nostra serie E, e la cui corrispondenza fonica ha spesso base desinenziale. Si tratta dei seguenti componimenti: *Voi che 'ntendendo* (54 : 56), *Le dolci rime* (79 : 80), *Io sento sì d'Amor* (83 : 86 : 87), *La dispietata mente* (82 : 88 : 89), *Deh ragioniamo* (9 : 14); *Savete giudicar* (9 : 11 : 13), cui s'aggiunge il sonetto *Bernardo, io veggio*, di probabile paternità ciniana ma dato da parte della tradizione a Dante. Non riguardante direttamente Dante è l'esclusione riguardante la ballata *Fresca rosa novella* (15 : 16), di paternità cavalcantiana ormai acclarata (cfr. in proposito ALVISE ANDREOSE, *Considerazioni sulla tradizione testuale della ballata «Fresca rosa novella» di Guido Cavalcanti*, in *Storia della lingua e filologia. Per Alfredo Stussi nel suo sessantacinquesimo compleanno*, a c. di LORENZO TOMASIN-MICHELANGELO ZACCARELLO, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo 2004, pp. 19-33).

³⁴ Due dei tre rimanti della serie E di *Io mi son tutto dato* ricorrono anche nella canzone *Deo, po' m'ha degnato* (9 *bene* : 12 *convene*), annoverata tra le dubbie di Cino.

concerne l'assegnazione a Cino (più esplicitamente evidenziando, semmai, il ruolo modellizzante della *Vita nova*, specie per quanto riguarda la *facies* metrica). In virtù di ciò non è superfluo spostare l'attenzione sull'ambito dei contenuti, senz'altro più indicativi rispetto alle questioni formali: per farlo si può muovere da una notazione di Agostino Casu riferita da Claudio Giunta. Nel cappello introduttivo al sonetto *Cercando di trovar minera in oro*, inviato da Cino al marchese Malaspina (e in persona del quale risponderà Dante con *Degno fa voi trovar ogni tesoro*), dopo aver riassunto i dati offerti dalla tradizione, Giunta scrive:

Come mi fa osservare Agostino Casu, tema e forma di questo sonetto ricordano da vicino il sonetto rinterzato *Io mi son tutto dato a trager oro*, tradito dai Memoriali bolognesi (adespoto), dal ms. Vaticano latino 3214 [*sic*] (con attribuzione a Guinizelli) e dal ms. Chigiano L VIII 305 (con attribuzione a Cino). Oltre alla rara rima in *-oro*, presente in entrambi i sonetti, la metafora che fa da cornice è la stessa, salvo che in *Io mi son tutto dato* il poeta-cercatore vuole trovare l'oro (l'amore, o la speranza dell'amore) non in una miniera ma nelle acque di un fiume³⁵.

La corrispondenza situazionale è innegabile: scrivendo a Moroello per informarlo di un amore nascente (forse proprio per una donna della famiglia dei Malaspina, se ben si interpreta il gioco paronomastico al v. 3), Cino fa uso di un'immagine molto simile – e invero piuttosto rara – a quella intorno a cui ruota l'argomentazione di *Io mi son tutto dato*³⁶. Si osservi a tal proposito il primo quartetto (vv. 1-4):

Cercando di trovar minera in oro
di quel valor cui gentilezza inchina,
punto m'ha 'l cor, marchese, mala spina,
in guisa che, versando 'l sangue, i' moro.

Leggendo il commento puntuale ai vv. 1-2 dello stesso Giunta³⁷, è possibile anche superare quell'unica, minima differenza da lui rilevata nella parte conclusiva della citazione, dove si segnala appunto la sussistenza di una discrepanza contestuale rispetto a *Io mi son tutto dato*. Nell'annotazione *ad locum* Giunta si chiede infatti se sia lecito attribuire all'*in* dell'incipit il

³⁵ DANTE, *Rime* 2014², p. 521.

³⁶ Ma si legga con attenzione anche il cappello introduttivo di Grimaldi, che propone di leggere l'immagine conclusiva dell'acqua che sgorga dal marmo non nella consueta chiave amorosa suggellata da una lunga tradizione sia classica che volgare (produttiva almeno fino a Petrarca), bensì alla luce di una più insolita declinazione politica, e dunque in definitiva come una *captatio benevolentiae* da parte dell'esule nei confronti di un signore che ha già aiutato un altro poeta nelle sue stesse condizioni (Dante, appunto). Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Vita nuova. Rime*, a c. di DONATO PIROVANO e MARCO GRIMALDI, vol. II, *Le rime della maturità e dell'esilio*, Roma, Salerno Editrice 2019, pp. 1225-26.

³⁷ DANTE, *Rime* 2014², p. 522.

valore di introduttore del complemento di specificazione o di materia: se per la prima soluzione (equivalente a ‘miniera d’oro’) non si danno attestazioni pregresse, per quel che concerne la seconda proposta, essa è pienamente ammissibile oltre che largamente usata dalla lingua letteraria coeva, a patto di attribuire a *minera* non il significato di ‘giacimento di minerali utili’, quanto piuttosto quello di ‘minerale [composto] d’oro’. Proposta, questa, che oltre a trovare conferma nelle accezioni registrate dal *GDLI* (s.v. *miniera*), risulta avvalorata dai riscontri addotti in sede di commento da Grimaldi, che ha allegato diversi luoghi funzionali a dimostrare per la preposizione *in* tale ruolo sintattico (ne riporto uno da *Inf.* XIV 82-83: «Lo fondo suo e ambo le pendici / fatt’era ’n pietra»)³⁸.

Quale che sia il significato – amoroso o eventualmente politico-biografico – che Cino ha voluto attribuire all’immagine del cercatore d’oro in *Cercando di trovar*, ciò che interessa notare è la ricorsività della stessa in *Io mi son tutto dato*: non godendo di altre attestazioni nella tradizione lirica pregressa e coeva, tale ricorsività offre un indizio quanto meno preferenziale di paternità. Una ricerca condotta sul corpus *LirIO* ci dice che tra le poco più di ottocento occorrenze di *oro* ivi registrate nessuna presenta attinenze con l’immagine del cercatore caratterizzante i due sonetti qui presi in esame. Semplificando un po’, si può affermare che nella lirica cortese d’area italiana, sulla falsariga di quanto già fatto dai trovatori³⁹, i contesti d’occorrenza privilegiati della metafora aurea tendono a iscriversi entro un numero limitato d’ambiti d’uso. Il primo – e più ovvio – consiste nell’adoperare l’oro come correlativo dell’eccellenza fisica e morale della donna, la quale in ragione delle proprie virtù si guadagna il paragone con il metallo prezioso per antonomasia, che pure spesso, nonostante il valore intrinseco, non basta a render conto delle sue impareggiabili doti. In alternativa, è altresì possibile che l’immagine s’inserisca all’interno della topica del servizio d’amore e dei suoi frutti: così come la fornace affina il metallo separandolo dalle impurità che ne alterano il valore, così la fedeltà del poeta

³⁸ Cfr. DANTE, *Vita nuova. Rime...*, vol. II, p. 1227. Ma si tenga anche conto dell’emendamento proposto da LUIGI SPAGNOLO, *Una nuova edizione delle Opere di Dante Alighieri*, «Revue de linguistique romane», 76 (2012), pp. 584-609: 598, che propone di anticipare la preposizione, con conseguente sinalefe tra atona e tonica in penultima sede: *minera in oro > in minera oro*. Devo alla disponibilità del prof. Giuseppe Marrani la segnalazione di una possibile fonte in *Mt.* 13, 44-46, dove il regno dei cieli è paragonato prima a un tesoro reiteratamente nascosto in un campo dall’uomo e poi a un insieme di perle che il mercante strenuamente ricerca.

³⁹ È possibile procedere a un controllo delle occorrenze dell’immagine ricorrendo al repertorio procurato da ORIANA SCARPATI, *Retorica del trobar: le comparazioni nella lirica occitana*, Roma, Viella 2008, p. 193, che censisce per *oro* ben diciannove luoghi aventi rilevanza figurativa, nessuno dei quali in linea con quella caratterizzante i nostri due sonetti. Infruttuosa è anche la ricerca per tipi umani, cui rimane estranea la figura del *cercatore* (o di sue declinazioni). Un’analisi distesa sulle funzioni della metafora aurea è ivi, pp. 87-91.

al proprio signore dà luogo a un simile processo di raffinazione personale, depurando il soggetto e/o l'amore che egli prova dai suoi connotati più vili. Un'immagine, quest'ultima, che può talvolta fondersi con la prima, declinando con finezza semantica anche maggiore il *topos* della donna che tende costantemente all'auto-perfezionamento. In tutt'altra direzione, e sulla base del magistero petrarchesco, si spiegano invece le occorrenze di *oro* – numerosissime, e in massima parte trecentesche – all'interno di descrizioni muliebri. Il paragone tra il colore biondo dei capelli di madonna e le tonalità lucenti dell'oro ad esso assimilate costituisce, com'è noto, uno dei *topoi* più fortunati della lirica di matrice petrarchista, dimostrando una longevità che va di molto oltre i limiti cronologici imposti dal corpus *LirIO* qui preso in esame⁴⁰.

Cosa dedurre dunque dalle affinità che legano *Io mi son tutto dato e Cercando di trovar*? Se anche si preferisse non riconoscere valore decisivo alle convergenze, l'estraneità di Guinizelli a immagini associabili a quella del cercatore e la concomitante prossimità iconografica tra i due testi dovranno comunque essere letti come indizi da allegare al *dossier* attributivo. A tal proposito si noti che, indagando ulteriormente sul versante dell'indagine tematico-situazionale, non può non risaltare un'ulteriore convergenza tra il nostro sonetto presunto apocrifo e un altro capitolo della produzione di Cino. Commentando il verso d'esordio del missivo *Cercando di trovar*, Grimaldi opportunamente indica come pertinente non solo il raffronto col sonetto destinato a Moroello ma anche quello con un altro testo di paternità certa, vale a dire il sonetto *Perché voi state forse ancor pensivo* (vv. 9-14)⁴¹. Qui Cino, rivolgendosi a un amico, parla della propria ondivaga condotta amorosa utilizzando ancora una volta immagini tratte dal mondo minerale. Per quanto il significato complessivo del testo non sia chiarissimo, sembra proprio che Cino paragoni i «vari desideri» che lo animano (cioè, fuor di perifrasi, l'interesse verso molteplici donne) alle pietre che si annoverano all'interno di un lapidario. Il fine di tale operazione è potersi dire «sommo gemmieri», vale a dire un 'esperto di metalli preziosi e gemme', e non (come pure è possibile in italiano antico) 'chi lavora le gemme preziose o ne fa commercio'⁴²:

⁴⁰ Un quadro esaustivo sulle molteplici declinazioni del *topos* della bellezza aurocrinita e sulla sua fortuna è stato offerto da ALESSANDRA PAOLA MACINANTE, «*Erano i capei d'oro a l'aura sparsi*». *Metamorfosi delle chiome femminili tra Petrarca e Tasso*, Roma, Salerno Editrice 2012. Ma si tratta di declinazione già trobadorica, come evidenziato ancora da SCARPATI, *Retorica del trobar...*, pp. 90-91.

⁴¹ Cfr. DANTE, *Vita nuova. Rime...*, vol. II, p. 1227.

⁴² Cito da *Poeti del dolce stil nuovo*, a c. di MARIO MARTI, Firenze, Le Monnier 1969, pp. 826-27. Proprio Marti (ivi, p. 827) propone la doppia possibilità interpretativa per il sintagma «sommo gemmieri».

Ancor, per divenir sommo gemmieri
 nel lapidaro ho messo ogni mio 'ntento,
 interpognendo vari desiderii.
 Ora su questo monte è tratto un vento;
 e studio sol nel libro di Gualtieri;
 per trarne vero e novo intendimento.

Il terzetto conclusivo andrà interpretato come riferimento cifrato a una donna che ha saputo distinguersi tra le molte che si sono guadagnate l'attenzione del poeta, sollevandosi come suole fare il «vento» sulla sommità di un monte (v. 12) e provocando una folgorazione che lo ha definitivamente indotto a impegnarsi soltanto nell'amore per lei. La lettura esclusiva del *De amore* (il «libro di Gualtieri»; v. 13) potrebbe indicare la volontà di ritornare a dedicarsi a un unico amore, così da recuperare il «vero e novo intendimento» (v. 14) attraverso l'unica opera in grado di descriverne le ragioni e gli effetti. Tuttavia, ciò che interessa qui notare è ancora una volta non tanto il senso ultimo quanto piuttosto la disponibilità di Cino nei confronti di un campo metaforico affine a quello che caratterizza *Cercando di trovar* e *Io mi son tutto dato*.

5. In ultima analisi, anche i pochissimi dati esterni ricavabili dal teste *vestustior* rendono preferibile l'attribuzione a Cino. Per quanto – si diceva in apertura – Mm⁵ presenti il nostro sonetto come adespoto, una rapida rassegna delle poche altre inclusioni operate dall'estensore «Isfacciato de Antonii Montecatini» può tuttavia offrire qualche elemento aggiuntivo su cui ragionare. Oltre a *Io mi son tutto dato* il registro include infatti anche altri testi d'ambiente stilnovista: lo precedono infatti, nell'ordine, una testimonianza ampiamente lacunosa del sonetto vitanovistico – ma avente tradizione estravagante – *Negli occhi porta la mia donna Amore* (limitata ai soli vv. 3, 5, 7, 9-14), il sonetto di sicura paternità ciniana *Sta nel piacer della mia donna Amore* e il congedo della canzone-manifesto *Donna me prega* di Cavalcanti (mentre lo seguono i primi due sonetti costituenti la tenzone in cinque pezzi tra Giacomo da Lentini e l'Abate di Tivoli, vale a dire *Feruto sono isvariataimente* e *Qual om riprende altru' ispessamente*). Ciò su cui è bene porre l'accento non è né l'assenza di Guinizzelli da questo specifico documento – in sé non probante, date le numerose apparizioni del primo Guido in altre sedi estravaganti provenienti dalla medesima area⁴³ – né tantomeno l'accoglimento in Mm⁵ di un altro testo di sicura paternità ciniana. Il dato effettivamente saliente è piuttosto il fatto – puntualmente rilevato da De Robertis –

⁴³ Offre una rassegna dettagliata delle presenze di autori duecenteschi in termini percentuali ARMANDO ANTONELLI, *Dalle rime alle tracce*, in *Carducci e il Medioevo bolognese fra letteratura e archivi*, a c. di MASSIMO GIANANTE, Bologna, Deputazione di Storia Patria 2011, pp. 107-97: 180-81.

che il pistoiese non sia «altrimenti attestato in simili documenti»⁴⁴. Ora, dire perché i testi di Cino tendano a non comparire nei Memoriali non è semplice, giacché la lieve discrepanza cronologica sussistente tra i suoi estremi biografici e quelli degli altri esponenti del gruppo non basta, da sola, a motivare il presunto disinteresse degli ambienti notarili felsinei per le sue liriche, a maggior ragione considerando che all'interno di tali ambienti Cino trascorse un periodo di tempo abbastanza lungo, causa gli studi giuridici condotti in città durante gli anni dell'apprendistato: è dunque abbastanza prevedibile che furono per lui numerose le occasioni di entrare in contatto con i personaggi politici e i burocrati dell'amministrazione comunale.

A tal proposito sarà pertanto interessante notare un fatto potenzialmente significativo. Vale a dire che l'unico documento notarile recante testi di Cino – il nostro Mm⁵ appunto – sia stato trascritto da un notaio (quell'Isfacciato *de Antonii* sopra menzionato) originario del comune di Montecatini, in provincia di Pistoia, il quale – ed è questo l'indizio maggiormente degno d'attenzione – lavora sotto il capitanato del conterraneo Soffredi de' Vergiolesi, appartenente alla stessa casata della donna amata da Cino⁴⁵. Potrà forse trattarsi di coincidenza fortuita, ma non è possibile non chiedersi, ancora con De Robertis, se il Capitano del Popolo non abbia giocato un qualche ruolo nella scelta dei pezzi che Isfacciato da Montecatini ha poi antologizzato all'interno del registro⁴⁶. Del resto, che i rapporti tra le parti potessero essere di natura personale oltre che letteraria è stato nuovamente sostenuto in tempi recenti: correlando la vicenda biografica di Cino e di altri stilnovisti della seconda ora a lui legati (*in primis* Girardo da Castelfiorentino, di cui forse il pistoiese fu *tutor e repetitor*)⁴⁷ con i dati disponibili circa l'inclusione dei loro testi nei Memoriali di primissimo Trecento, Steinberg si è ultimamente chiesto «se i notai bolognesi che effettuavano le trascrizioni avessero un qualche rapporto personale e professionale con i giudici toscani che antologizzavano»⁴⁸.

⁴⁴ DANTE, *Rime* 2002, vol. I, p. 34. Una panoramica dettagliata circa le inclusioni all'interno di documenti notarili si vedano le considerazioni di SANDRO ORLANDO, *Best sellers e notai: la tradizione stravagante delle rime fra Due e Trecento in Italia*, in *Da Guido Guinizelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento*. Atti del Convegno di Studi di Padova-Monselice (10-12 maggio 2002), a c. di FURIO BRUGNOLO-GIANFELICE PERON, Monselice, Il Poligrafo 2004, pp. 257-70: 267-70, da integrare con ARMANDO ANTONELLI, *Un'inedita attestazione duecentesca del sonetto Omo fallito, plen de van pensieri di Guittone d'Arezzo*, «Studi e problemi di critica testuale», 74 (2007), pp. 11-25: 24-25.

⁴⁵ Un quadro dettagliato sulle ragioni e sulle modalità d'avvicendamento di personaggi forestieri a copertura delle cariche pubbliche, oltre che sulla tipologia dei documenti archivistici, è offerto ancora da ANTONELLI, *Dalle rime alle tracce...*, pp. 109-16 e 122-59, cui si rinvia anche in considerazione della mole dei riferimenti bibliografici offerti.

⁴⁶ DANTE, *Rime* 2002, vol. I, p. 34.

⁴⁷ MASSIMO GIANANTE-GIORGIO MARCON, *Giudici e poeti toscani a Bologna. Tracce archivistiche fra tardo stilnovismo e preumanesimo*, Bologna, Archivio di Stato 1994, p. 16.

⁴⁸ JUSTIN STEINBERG, *Dante e il suo pubblico. Copisti, scrittori e lettori nell'Italia comunale*,

6. Anche a non voler considerare risolutivo nessuno degli indizi fin qui adottati, ritengo, in conclusione, si debbano almeno riconoscere le evidenti difficoltà nell'accogliere come plausibile la paternità guinizzelliana. Se, per i casi di assegnazione contesa, occorre procedere sempre alla valutazione congiunta dell'attendibilità dei dati documentari e delle ragioni interne, siano esse formali o tematiche, in questo caso si dovrà obbligatoriamente ammettere che se le prime sono *per la maggior parte* a favore di Cino, le seconde sono – mi pare – *tutte* a suo favore: dunque quella a Cino rimane l'unica assegnazione plausibile. A corollario, inoltre, credo si possa con buone ragioni affermare che, si sia o meno persuasi dell'effettiva validità dei dati ecdotici, formali e tematici qui messi in luce, difficilmente si troverebbero motivazioni altrettanto valide per estromettere *Io mi son tutto dato* dalle rime del pistoiese: per quante perplessità possano persistere, escluderlo anche dal novero delle rime dubbie si direbbe una scelta metodologicamente irricevibile perché irrispettosa dei dati documentari provenienti dalla tradizione.

Si può semmai discutere se nella futura edizione critica del corpus lirico del pistoiese il sonetto debba trovare accoglienza tra le rime di paternità certa o se, invece, stia meglio tra le dubbie. L'onere della scelta starà come sempre all'editore, e si baserà, oltre che sulla sua sensibilità in fatto d'attribuzioni, sui criteri adoperati in sede di edizione per sceverare le prime dalle seconde e sulla rigidità degli stessi. Si tenga però conto che la prassi editoriale degli ultimi anni – basti pensare al lavoro di De Robertis sulle rime dantesche, che è poi anche il caso più immediatamente assimilabile al presente – ci ha abituato, in situazioni che presentano tradizioni del genere, a parlare finanche di testi certi e non di testi dubbii: si pensi a due casi grossomodo accostabili quali sono quelli della canzone trilingue *Ai faus ris* e del sonetto doppio *Quando 'l consiglio*, le cui tradizioni, pur diverse per quanto concerne la mole dei manoscritti reperiti dal censimento, oppone in ambedue i casi testimonianze latrici di attribuzione dantesca e testimonianze adespite⁴⁹.

traduzione italiana a c. di ANNA CAROCCI, Roma, Viella 2018, pp. 59-71 (la citazione è a p. 68, ma si veda tutto il capitolo, intitolato *I primi editori di Dante: i Memoriali bolognesi e le strategie della trascrizione in volgare*, pp. 25-71).

⁴⁹ Per *Ai faus ris* si veda DANTE, *Rime* 2002, vol. III, pp. 243-52; per *Quando 'l consiglio* cfr. ivi, vol. III, pp. 301-2. Per una ricostruzione delle vicende attributive alla luce della bibliografia recente si vedano i cappelli introduttivi di Grimaldi in DANTE, *Vita nuova. Rime...*, vol. II, pp. 1292-95 e 1367-71.

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di giugno 2020