

FRANCESCA CUPELLONI

«DI CUI PIÙ NON VO' RIPETERE»:
STRUTTURE VARIE DELL'ITERAZIONE
NEI TESTI DI ANTONIO PUCCI

Scrittore ricorsivo ai vari livelli dell'analisi linguistica (lessicale, sintattico, testuale), il fiorentino Antonio Pucci (1309 circa-1390?) accoglie nella sua ampia produzione una tipologia varia di strutture iterative – finora poco indagate – che sembrano fare sistema tra loro e che il lettore impara a riconoscere talora come vera e propria cifra identificativa dell'autore. Ci si limiterà in questa sede a una breve rassegna delle principali forme della ripetizione rintracciate, con particolare attenzione ai meccanismi della formularità, del riuso e della ripresa; dunque, da un lato, un tipo specifico di ripetizione (il riuso), dall'altro termini che implicano la nozione di ripetizione (formularità, ripresa), pur nella difficoltà di tracciare confini netti tra le diverse categorie.¹ Oltre ai cantari, testi contraddistinti da una tipica tendenza alla ridondanza, si farà riferimento alla prosa degli *Argomenti all'Inferno*, scoperta di recente, e al *Centiloquio* – lungo poema in terzine dantesche fortemente condizionato dal modello della *Commedia* –, in cui ripetizione e formularità concorrono sia alla produzione del testo

¹ Si aggiunga *in limine* che la ripresa, una veste specifica della ripetizione pucciana, a differenza delle altre forme qui indagate appare meno legata allo stile dell'autore e più dipendente da quelle modalità varie d'assemblaggio caratteristiche del Medioevo, e in specie dei testi dotati di un minor gradiente d'autorialità. Ringrazio il revisore anonimo per la precisazione.

stesso, agevolando i processi di memorizzazione e adattamento (il testo versifica la *Nuova Cronica* di Giovanni Villani), sia alla sua ricezione, «ampiamente basata su meccanismi di riconoscimento del già noto» (Roggia 2014: 107). Non è da escludere che l'alto tasso di ripetitività si debba anche a un'esigenza di confronto costante con l'oralità; tuttavia, più che attinto direttamente dalla sfera dell'*Umgangssprache*, il materiale linguistico in questione sarà da rubricare, nel complesso, come già preformato dalla tradizione (cfr. Cupelloni 2022: 257). Nonostante facciano spesso appello a un pubblico “di piazza”, richiamandosi dunque a un concreto atto enunciativo, si tratta infatti di tipi formulari che hanno ormai statuto pienamente letterario, preparando la strada agli autori epici più contigui alla tradizione canterina.

1. UNA POESIA “RIPETITIVA”, TRA DIDATTICA E TESTUALITÀ

La ripetizione di parole, sintagmi, sezioni testuali assume in Pucci un ruolo di grande rilievo concorrendo alla creazione d'una fisionomia stilistica specifica. Come ha tentato di mettere in luce lo studio linguistico complessivo compiuto da chi scrive (cfr. Cupelloni 2022), la cifra costante dell'autore sembra infatti risiedere nella volontà di corrispondere a un preciso contesto di riferimento, “medio” nella stratigrafia sociale e dunque per sua natura osmotico. Da qui l'adozione pressoché indiscriminata di uno stile formulare, ridondante, ripetitivo, costruito attraverso una fitta serie di sequenze formulari che non costituiscono «semplici orpelli», funzionando piuttosto come «moduli fissi che, collocati in punti strategici del testo, espletano una propria funzione nell'ambito dell'argomentazione e delle sequenze performative» (De Roberto 2015: 158). Si tratta di uno degli *outils de cohésion* su cui può contare il *performer*, un «professionista dell'*edutainment* in versi» quale è Pucci (Degl'Innocenti 2012: 147), che in ciò si allinea perfettamente al suo tempo, quando la poesia è ancora «in primo luogo un rito collettivo, un'occasione sociale di svago e di apprendimento, creata e gestita dalla viva voce di quel vero e proprio *mass medium* che era il poeta canterino» (ivi: 155).

Tuttavia, in tale contesto, la produzione di Pucci si distingue per «un rapporto più complesso tra oralità e scrittura: nello stile, nel lessico, nelle strutture dei suoi testi si intravede una certa tensione tra alto e basso, tra parlato-orale e letterario-scritto» (Spiazzi 2016: 150). Si tratta infatti di una lingua che vive un difficile equilibrio tra i due estremi, polarizzata com'è tra letteratura e uso; una dialettica che si riflette anche nella concreta impaginazione testuale: a differenza dei poemi di Boccaccio, con testo su una colonna, privo di cesure interstrofiche visive, i cantari di Pucci danno infatti ampio risalto grafico alle strofi «denunciando forse un più stretto legame con l'esecuzione orale, dove le pause strofiche dovevano assumere un particolare rilievo» (De Roberto 2016: 269).

Le varie strutture dell'iterazione rintracciate nelle opere pucciane risentono in misura assai significativa di tale ambivalenza. Se infatti da un lato esse sembrano

rinviare pienamente al mondo orale – specie in un genere come il cantare, contraddistinto *ab imis* da un solido legame con l'esecuzione –, dall'altro appaiono calate in una dimensione ch'è ormai tutta letteraria, rivestendo un ruolo cruciale nella concreta strutturazione testuale. All'assunzione di un valore didattico e ricreativo puntuale (che presenta, tra l'altro, alcune interessanti analogie con i meccanismi della predicazione medievale: cfr. Palermo 2016) si associa dunque una funzione prettamente tecnica che opera a favore della coesione del testo disegnandone «una sorta di “geometria ordinatrice”» (De Roberto 2015: 166). Ciò accade in particolar modo nei testi narrativi in ottave, contraddistinti da un tasso di formularità particolarmente elevato:

Ripetizione e formularità, ricorrenti nella restante produzione del prolifico araldo, e in special modo nei serventesi e in talune eccentriche canzoni, trovano applicazione sistematica nel nuovo genere [...] che solleva problemi non indifferenti, e lontani dall'essere risolti, in tema di cronologia e di fonti (Ciociola 1995: 412).

2. FORMULARITÀ

Partiamo dunque dalla formularità, tratto distintivo della produzione pucciana.² Adottiamo qui la definizione di formula secondo i tratti distinti da De Roberto 2015, che pure sottolinea la difficoltà di delineare criteri precisi in grado di individuare che cosa sia formulare e che cosa invece appartenga a una dimensione linguistica analitica: cooccorrenza lessicale; struttura argomentale fissa o poco variabile; assunzione di funzioni comunicative puntuali (referenziali, testuali, pragmatiche) caratteristiche di un genere testuale o di una particolare situazione discorsiva; alta frequenza assoluta o relativa.³ Sebbene le formule individuate sulla scorta di questi criteri siano in gran parte convenzionali, ereditate da un repertorio comune a una specifica tradizione discorsiva, tuttavia l'impiego che ne fa Pucci (rifunzionalizzazione, ricontestualizzazione, migrazione da un contesto a un altro) sembrerebbe un *unicum* nel panorama canterino coevo, specie se osservato in prospettiva diatematica. Vediamo qualche esempio.

Il primo, particolarmente significativo, riguarda la formula-firma *Al vostro onore*.⁴ La formula ha subito una significativa evoluzione nel tempo: da sintagma-rima con valore di zeppa, di marca tipicamente giullaresca, legato al concreto atto enunciativo

2 Sul tema cfr. almeno Dardano 2015.

3 «Il criterio principe nell'individuazione del materiale formulare riposa sul grado di ripetizione della sequenza» (De Roberto 2015: 163).

4 Proprio la firma, che si ripete con orgoglio nella quasi totalità delle opere pucciane, potrebbe essere uno degli elementi che favorirono la grande fortuna manoscritta di alcuni cantari come l'*Apollonio di Tiro*, con una famiglia di manoscritti e stampe che, in un panorama dominato da tradizioni monotestimoniali, non di rado imperfette e mutile, colpisce per «la (relativa) imponenza (anche senza arrivare ai valori boccacceschi)» (De Robertis 1990: 427).

dell'esecuzione orale (di nuovo, oralità-scrittura: il pronome deittico *vostra* fa infatti riferimento all'uditorio che assiste alla *performance*), a *sfraghis* letteraria e marchio distintivo dell'autore (cfr. Cabani 1988: 49). La formula di chiusura – sia dell'intero testo, sia di sue partizioni interne (primo cantare, secondo cantare, e così via) – si ripete infatti meccanicamente nelle sue opere in chiara funzione “antiplagio”, contro l'anonimato tipico del genere (i cantari di Pucci costituiscono peraltro un caso pressoché unico di cantari d'autore): cfr. tra gli altri numerosissimi esempi, «Al vostro onore Antonio fe' 'l cantare» (*Reina d'Oriente* I, ott. 50.8 in Motta-Robins 2007: 63); «Al vostro onor questo fe' Antonio Pucci» (*Gismirante* II, ott. 61.8 in Zabagli 2002: 164); «Al vostro onor il secondo è fornito» (*Guerra* II, ott. 40.8 in Bendinelli Predelli 2017: 26), ecc. La ricorrenza del sintagma in Pucci (circa il 70% delle occorrenze nel *corpus OVI*) ha spinto a ipotizzare un aggancio intertestuale diretto per poemi cavallereschi come *Spagna* e *Orlando innamorato* (cfr. Ricci 2016): si veda ad es. *Orlando innamorato*, II, c. 21, str. 31: «Rispose a lui Brunello: - *Al vostro onore / sia fatto quel ch'io feci o bene o male; / e tutta mia prodezza o mio valore / tanto me è grata, quanto per voi vale*» (Scaglione 1974: 1102).

Da un tipo formulare che continua nella tradizione epica successiva passiamo ora a una formula, *senza/senza soggiorno* (lett. ‘senza indugio’),⁵ che si è rivelata utile anche a fini attribuzionistici. È qui soltanto il caso di accennare alla recente riapertura del dibattito sulla rima dubbia di Dante *Quando 'l consiglio degli ucce' si tenne*, dove proprio la presenza di sequenze formulari e ammiccamenti all'uditorio tipicamente pucciani⁶ – assenti nel Dante lirico ma ricorrenti in un poeta che faceva di formule come queste l'ossatura stessa della sua produzione canterina – ha consentito di rafforzare l'ipotesi Pucci avanzata da Contini contro la paternità dantesca del testo.⁷

Ora, la formula *senza soggiorno* si ripete sistematicamente nella produzione pucciana come riempitivo metrico desemantizzato; di seguito alcuni esempi tratti da due generi testuali diversi, la terza rima del *Centiloquio* e l'ottava della *Guerra di Pisa*: «Centomila fiorin *senza soggiorno / mandaron nella Magna a Curradino / perch'el venisse di sua gente adorno*» (*Cent.*, XVII 8 in Di San Luigi 1772-1775, vol. I: 193); «richieser tutti gli amici d'intorno / Sanesi, Perugini, e Castellani, / e Bolognesi ancor *senza soggiorno*» (*Cent.*, L 91 in *ivi*, vol. III: 65.); «Avieno una brigata, che la ferza / per insegna portavano, e d'intorno / facien piú mal della mattina a terza / [...]. /

5 La forma con *en* tonico è maggioritaria in Pucci: cfr. Varvaro 1957: XXVII.

6 Non soltanto *senza soggiorno* (*Quando 'l consiglio*, vv. 13-15, ed. De Robertis 2005: 284: «Che tutti gli altri ucce' le fur dintorno, / sí-cche *senza soggiorno / la pelâr sí, ch'ella rimase ignuda*»), ma anche apostrofi come «Or odi che-*nn'*avenne» (v. 12) ricorrono con molta frequenza in Pucci: cfr. ad es. *Cent.*, X 64: «Odi, che fece contro al Padovano»; *ivi*, LXVI 89: «Odi che fece il valentre Castruccio»; *ivi*, LXXVI 68: «Or odi, che ne nacque», ecc.

7 Per l'ipotesi cfr. Contini 1996: 278; nuove considerazioni a favore in Cupelloni 2018. Le ragioni della paternità dantesca del sonetto sono invece illustrate nel dettaglio in De Robertis 2000.

Veggendo, come tal gente scherza, / i Sanesi pregâr *sanza soggiorno*» (*Guerra*, VII 29 in Bendinelli Predelli 2017: 76), ecc. Probabilmente Pucci riprende questo sintagma lessicalizzato dalle sue fonti (*Tesoretto* di Brunetto; *Nuova Cronica*, ecc.), conferendogli pieno statuto formulare. Se si esclude infatti la sporadica occorrenza nel *Tesoretto*, *sanza/senza soggiorno* risulta attestato in poesia soltanto dopo Dante, da Boccaccio in poi. Boccaccio ricorre spesso alla sequenza formulare: «quindi partimmi *sanza far soggiorno*» (*Ameto*, cap. 49, v. 63 in Quaglio 1964: 833); «ne' quali Emilia tuttora mirava, / quasi per quelli *sanza alcun soggiorno* / veder dovesse ciò che disiava» (*Teseida*, VII, ott. 88, v. 4 in Limentani 1964: 483), ecc. Rispetto a Pucci l'espressione è però molto meno ricorrente nel *corpus* dell'autore e sembra presentare un minor grado di lessicalizzazione: predominano infatti le forme con un elemento incluso tra avverbio e sostantivo (*sanza far soggiorno*, *sanza alcun soggiorno* e simili). Tuttavia, in questo come in altri casi, dati i problemi di cronologia relativa, per la coppia Pucci-Boccaccio non siamo (ancora) in grado di stabilire la direzione delle dipendenze.

3. RIUSO

Passiamo ora alla seconda forma di ripetizione selezionata: il fenomeno del riuso. Nella presente analisi ci si concentrerà soltanto sul riuso del lessico dantesco, per il quale è stata tracciata una tassonomia a maglie larghe che distingue tra tipologie diverse: riuso di termini e locuzioni dantesche con mantenimento del valore semantico originale; usi figurati di dantismi poco o per nulla attestati altrove; sentenze proverbiali già circolanti.⁸ La ripresa del lessico della *Commedia*, che si ripete con generale serialità nei testi pucciani, consiste sia in esempi di banale centonatura (tipo 1), sia in riprese più notevoli proprio perché calate in una rete intertestuale improntata al riuso e alla risemantizzazione a fini espressivi ma anche pratici, determinati cioè da evidenti necessità mensurali (tipo 2). Quanto alla terza categoria – come ha osservato Cabani (2006: 94-95) – Pucci parrebbe, invece, allinearsi a quella tendenza tipica dell'epoca (documentata nella nota novella del Sacchetti) a usare Dante come vero e proprio repertorio sentenzioso manomettendo con aggiunte proprie citazioni dantesche letterali.

Peschiamo ora dal secondo gruppo due lessemi particolarmente emblematici di tale tendenza: *chioccio* e *distrigare*. Quanto al primo dantismo – che ha in Dante il significato di 'che presenta un suono sgradevole e irregolare (detto di uno stile poetico)' (*Vocabolario dantesco*, s.v., § 1.1) –, ciò che è interessante è che a ogni ripetizione della parola corrisponde in Pucci una sfumatura semantica diversa e non altrimenti attestata nella poesia delle Origini: tra queste, l'accezione di 'noioso, ripetitivo' (cfr. *Cent.*, XI 35: «So ben che or per lungo dir ti noccio / ma priegoti, Lettor, che mi perdoni / che vedi ben, perch'io divento *chioccio*») e quella di 'morto' (*Cent.*, LI 23: «E

8 Una spiegazione più diffusa di tali criteri di classificazione in Cupelloni (2022: 105).

'l valoroso, e 'l pro Messer Caroccio, / poich'ebbe fatto assai colle sue mani / rimase al campo, come gli altri, *chioccio*»), come rivela il confronto con la pericope corrispondente della *Nuova Cronica*: «E morìvi Messere Carlo figliuolo del Prenze, e 'l Conte Carlo da Battifolle, e Messer Caroccio e Messer Brasco d'Araona, conostaboli de' Fiorentini, uomini di gran valore» (Giovanni Villani, *Nuova Cron.* X 26 in Porta 1990-1991: 276).

Altrettanto significativo in tal senso il secondo dantismo, *distrigare*. Il tecnicismo, con il senso di 'distinguere i significati di un testo interpretandolo' (*TLIO*, s.v., § 1), compare nel *Convivio* (IV, cap. 3): «Però nullo si maravigli se per molte divisioni si procede [...] e che lungo convegna essere lo trattato e sottile, nel quale per me ora s'entra, a *distrigare lo testo* perfettamente secondo la sentenza che esso porta». Il riuso pucciano, secondo la prassi usuale, tende a un evidente abbassamento di tono: da *distrigare il testo* 'interpretarlo' a *distrigarsi dal testo* 'liberarsene, sbarazzarsene' (*TLIO* § 1.1, s.v.): «E dal quinto Capitol *mi distrigo*; / non però lascio di lui il parlare, / ma 'l fine del presente canto rigo, / sperando sua matera seguitare» (*Cent.*, V 100).

4. RIPRESA

Ad autorizzare la ricerca nei testi pucciani di tessere come quelle appena esaminate è la ben nota devozione del poeta canterino per Dante, il «profondo culto» (Abardo 1984: 3) riservato specialmente alla *Commedia*, il «grande libro delle sue memorie e delle sue immaginazioni» (Petronio 1957: 202). Ne sono testimonianza preziosa vari manoscritti autografi del Pucci come il Riccardiano 1050 – assegnato alla sua mano da Bettarini Bruni 1978 –, nel quale la *Vita Nova* e molte rime dantesche sono incastonate tra il *Trattatello* e una nutrita serie di rime in volgare di autori due-trecenteschi. Più recente il ritrovamento del manoscritto 44.F.26 dell'Accademia dei Lincei e corsiniana (cfr. Corsi 2015) che trasmette, oltre alla *Commedia* di mano di Pucci, un interessante abbozzo di commento al poema noto come *Argomenti all'Inferno*. Un commento che ha tutta l'aria di essere un prodotto autarchico, privo di un modello di riferimento puntuale, ma che in realtà in alcune zone del testo costituisce una ripresa, più o meno letterale, di un ipotesto preciso, l'*Ottimo Commento*, che viene imitato e, secondo la tipica prassi pucciana, semplificato in una compilazione «costruita attraverso l'assemblaggio di materiali propri uniti a porzioni testuali tratte da altri commenti danteschi» (Corsi 2015: 131). Il codice fornisce infatti numerosi esempi di ripresa letterale di passi della primissima esegesi della *Commedia*, ancora tutti da studiare; ne riportiamo qui soltanto due, il primo dei quali relativo al canto IX dell'*Inferno* (16-27): «Questa fue Mayta incantatore nella contrada di tesalgla [...] e la sua vita secondo che scrisse Lucano, era in taverne e invocava i dimoni e spesso stava tra le seppolture de' morti perché al suo uso operava i corpi deli uomini morti» (ed. Corsi 2015: 136-137). Ora si confronti il brano riportato con la fonte diretta, l'*Ottimo Commento*: «Questa fu maga incantatrice in Grecia nella contrada di Tessaglia:

[...] la sua vita, scrive Lucano, era in caverne, e invocava i diavoli, spesso usava tra le sepolture de' morti, però che al suo uso operava teste, e ossa d'uomini morti» (ed. Boccardo 2018: 210-211).⁹ Il passo dell'*Ottimo* viene quindi imitato da Pucci ma con alcuni vistosi fraintendimenti: «maga incantatrice» diventa «Mayta incantatore», un antroponimo di difficile identificazione, forse frutto di alterazione del copista o della sovrapposizione di glosse diverse. Potrebbe infatti trattarsi di una deformazione del termine greco *Emathia* 'Tessaglia' – nome che Pucci poteva tra l'altro reperire in una fonte come Giovanni Villani –, che andò a sovrapporsi al precedente *maga* presente appunto nelle glosse dell'*Ottimo* (cfr. Cursi 2015: 136-137, n. 40).

Accanto a calchi pedissequi dell'originale, si segnalano alcuni curiosi fenomeni di riscrittura che mostrano bene l'esigenza di non rinunciare a una precisa strategia espressiva. Si legga in proposito l'esempio seguente, tratto dalla glossa dell'*Ottimo* al canto XII dell'*Inferno* (72): «Di questo Folo parla Stazio nel terzo libro del *Thebaidos*» (Boccardo 2018: 294-295).¹⁰ Il passo diventa in Pucci «del quale parla Stazio nel terzo dir *Debaidos*» (Cursi 2015: 138), con una significativa sostituzione sul piano paradigmatico di *libro* con *dir* che lascia emergere nuovamente la contaminazione tra il vocabolario tipico del mondo orale e quello del mondo scritto. La forma *dir* nel senso di 'libro' ma anche di 'canto, cantare' trova riscontro nell'intero repertorio *TLIO* in una sola occorrenza, ma davvero significativa poiché riguarda un'opera del nostro, i *Cantari della Guerra di Pisa*: «Signori, io vi contai nel *terzo dire*, / che l'oste fiorentina s'era mossa / contr'al Pisan, per dargli a disentire / qual fosse di lor due di maggior possa; / or si convien l'esercito seguire, / e raccontar per rima ogni percossa» (*Guerra*, IV, ott. 2, v. 1 in Bendinelli Predelli 2017: 36). Un ennesimo esempio, dunque, malgrado la specola circoscritta dell'autore qui esaminato, della necessità critica di «non alzare rigidi steccati tra dimensione scritta e dimensione orale» (De Roberto 2016: 270).

9 Per le varianti del ramo alfa della tradizione dell'*Ottimo*, cfr. Boccardo 2018: 219.

10 Anche in questo caso l'editore dà conto della *varia lectio* in appendice (cfr. ivi: 302).

BIBLIOGRAFIA

- Abardo 1984 = Rudy Abardo, *Il «Dante» di Antonio Pucci*, in *Studi offerti a Gianfranco Contini dagli allievi pisani*, Firenze, Le Lettere, pp. 3-31.
- Bendinelli Predelli 2017 = Antonio Pucci, *Cantari della “Guerra di Pisa”*, a cura di Maria Bendinelli Predelli, Firenze, Società Editrice Fiorentina.
- Bettarini Bruni 1978 = Anna Bettarini Bruni, *Notizia di un autografo di Antonio Pucci*, in «Studi di filologia italiana», 36, pp. 187-195.
- Boccardo 2018 = *Ottimo commento alla “Commedia”: Inferno*, a cura di Giovanni Battista Boccardo, vol. 1, in Id. / Massimiliano Corrado / Vittorio Celotto (a cura di), *Ottimo commento alla “Commedia”*, Roma, Salerno («Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi»).
- Cabani 1988 = Maria Cristina Cabani, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Pacini-Fazzi.
- Cabani 2006 = Maria Cristina Cabani, *Sul “Centiloquio” di Antonio Pucci*, in «Stilistica e metrica italiana», 6, pp. 21-81.
- Ciociola 1995 = Claudio Ciociola, *Antonio Pucci*, in Enrico Malato (dir.), *Storia della Letteratura Italiana. II. Il Trecento*, Roma, Salerno, pp. 403-412.
- Contini 1995 = Dante Alighieri, *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, con un saggio di Maurizio Perugi, Torino, Einaudi.
- Corpus OVI = Corpus OVI dell’Italiano antico*, diretto da Pär Larson / Elena Artale, <<http://gatoweb.ovi.cnr.it/>> (ultimo accesso: 28/12/2021).
- Cupelloni 2018 = Francesca Cupelloni, *Sull’attribuzione del sonetto “Quando ’l consiglio”*, in «Rivista di studi danteschi», 18/1, pp. 184-200.
- Cupelloni 2022 = Francesca Cupelloni, *La lingua di Antonio Pucci: indagini su lessico, sintassi e testualità*, Firenze, Cesati.
- Cursi 2015 = Marco Cursi, *Gli “Argomenti all’Inferno” di Antonio Pucci*, in «Papyrologica Lupiensis», 24, Suppl., pp. 125-150.
- Dardano 2015 = Maurizio Dardano, *Formularità medievali*, in Id., *Tra Due e Trecento: lingua, testualità e stile nella prosa e nella poesia*, a cura di Francesco Bianco / Gianluca Colella / Gianluca Frenguelli, Firenze, Cesati, pp. 171-197.
- Degl’Innocenti 2012 = Luca Degl’Innocenti, *Il poeta, la viola e l’incanto. Per l’iconografia del canterino nel primo Cinquecento*, in «Paragone Letteratura», 62, pp. 141-156.
- De Robertis 1990 = Domenico De Robertis, *La tradizione dei cantari*, in AA. VV., *Actes du XIe Congrès international de la Societe Rencesvals* (Barcelona, 22-27 août 1988), Barcelona, Real Academia de Buenas Letras (Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, 22), II, pp. 425-431.
- De Robertis 2000 = Domenico De Robertis, *Riabilitazione di una cornacchia*, in Paolo Gresti / Marie Claire Gérard-Zai / Philippe Vernay / Sonia Perrin (a cura di), *Carmina semper et citharae cordi. Études de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti*, Genève, Slatkine, pp. 281-290.
- De Robertis 2005 = Dante Alighieri, *Rime*, ed. commentata a cura di Domenico De Robertis, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo.
- De Roberto 2015 = Elisa De Roberto, *Usi formulari delle costruzioni assolute in italiano antico: dal discorso alla grammatica*, in Ead. / Claudio Giovanardi (a cura di), *Il linguaggio formulare in italiano tra sintassi, testualità e discorso*. Atti delle Giornate Internazionali di Studio (Università Roma Tre, 19-20 gennaio 2012), Napoli, Loffredo, pp. 153-212.
- De Roberto 2016 = Elisa De Roberto, *I cantari agiografici brevi. Tradizioni testuali e dinamiche linguistiche nella trasmissione manoscritta e a stampa*, in Ead. / Raymund Wilhelm (a cura di), *Lagiografia volgare. Tradizione di tesi, motivi e linguaggi*. Atti del Congresso Internazio-

- nale (Klangenfurt, 15-16 gennaio 2015), Heidelberg, Winter, pp. 263-350.
- Di San Luigi 1772-1775 = Antonio Pucci, *Delle poesie di Antonio Pucci*, voll. I-IV, a cura di Ildefonso di San Luigi, in *Delizie degli eruditi toscani*, tt. III-VI, Firenze, Cambiagi.
- Limentani 1964 = Giovanni Boccaccio, *Teseida delle nozze d'Emilia*, a cura di Alberto Limentani, in Vittore Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. II, Milano, Mondadori, pp. 253-664.
- Motta-Robins 2007 = Antonio Pucci, *Cantari della "Reina d'Oriente"*, a cura di Attilio Motta / William Robins, Bologna, Commissione per i testi di lingua («Collezione di opere inedite o rare», 163).
- Palermo 2016 = Massimo Palermo, *Serialità e iterazione in Giordano da Pisa e Bernardino da Siena*, in «Lingua e Stile», 51, pp. 169-193.
- Petronio 1957 = Giuseppe Petronio, *La posizione del Decameron*, in «La Rassegna della letteratura italiana» s. VII, 61/2, pp. 189-207.
- Porta 1990-1991 = Giovanni Villani, *Nuova cronica*, a cura di Giuseppe Porta, Parma, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda Editore.
- Quaglio 1964 = Giovanni Boccaccio, *Comedia delle ninfe fiorentine (Ameto)*, a cura di Antonio Enzo Quaglio, in *Tutte le opere*, cit., vol. II, pp. 678-835.
- Ricci 2016 = Alessio Ricci, «*La dama del verzù*»: un altro cantare di Antonio Pucci?, in «Studi di filologia italiana», 74, pp. 47-70.
- Roggia 2014 = Carlo Enrico Roggia, *Poesia narrativa*, in Giuseppe Antonelli / Matteo Motolese / Lorenzo Tomasin (a cura di), *Storia dell'italiano scritto. I. Poesia*, Roma, Carocci, pp. 85-153.
- Scaglione 1974 = Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato*, a cura di Aldo Scaglione, Torino, UTET.
- Spiazzi 2016 = Anna Spiazzi, *Per l'analisi dell'oralità nei cantari*, in «Carte romanze», 4/2, pp. 145-174.
- TLIO = *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, diretto da Lino Leonardi, <<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>> (ultimo accesso: 27/12/2021).
- Varvaro 1957 = Antonio Pucci, *Libro di varie storie*, a cura di Alberto Varvaro, in «Atti dell'Accademia di Scienze Lettere ed Arti di Palermo», s. 4, vol. 16/2.
- Vocabolario dantesco* = *Vocabolario dantesco*, a cura dell'Accademia della Crusca e del CNR - Opera del Vocabolario Italiano, <www.vocabolariodantesco.it/> (ultimo accesso: 29/12/2021).
- Zabagli 2002 = Antonio Pucci, *Gismirante*, a cura di Franco Zabagli, in *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, Roma, Salerno, pp. 133-164.