

Ugo Conti

Un'appendice metrica a un
testimone della *Summa* di
Antonio da Tempo:
il Codice Latino XIII, 5 (4539)
della Biblioteca Nazionale
Marciana di Venezia

Studi e ricerche

2025

 EDIZIONI
Università per Stranieri di Siena

Edizioni Unistrasi

Ugo Conti

Un'appendice metrica a un
testimone della *Summa* di
Antonio da Tempo:
il Codice Latino XIII, 5 (4539)
della Biblioteca Nazionale
Marciana di Venezia

Studi e ricerche

2025

Comitato scientifico: Marina Benedetti, Antonella Benucci, Paola Carlucci, Pietro Cataldi, Paola Dardano, Beatrice Garzelli, Sabrina Machetti, Giuseppe Marrani, Tomaso Montanari, Massimo Palermo, Carolina Scaglioso, Lucinda Spera, Massimiliano Tabusi, Massimo Vedovelli

Comitato di redazione: Benedetta Aldinucci, Valentino Baldi, Anna Baldini, Irene Falini, Matteo La Grassa, Veronica Ricotta, Eugenio Salvatore, Carolina Scaglioso, Ornella Tajani

Collana finanziata dal Dipartimento d'Eccellenza DISU
(Dipartimento di Studi Umanistici)

Finanziato dall'Unione europea - Next Generation EU, Missione 4 Componente 1 CUP
E53D23013650006.

Le riproduzioni dei ff. 1r, 15r, 18r, 22v, 28r-33v dal codice Latino XIII, 5 (4539) che figurano nel presente volume sono rese disponibili su concessione del Ministero della Cultura - Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione.

Volume sottoposto a doppia revisione anonima

ISBN: 978-88-32244-25-0

Pubblicato nel mese di ottobre 2025



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0
Internazionale.

Tutti i diritti sono riservati.

Qualsiasi riproduzione, anche parziale e sotto qualsiasi forma,
è vietata senza l'autorizzazione dell'Ateneo.

PREMESSA

La presente edizione rientra fra i risultati del progetto PRIN 2022 CLIO (*Corpora per la Lirica Italiana delle Origini*) che vede collaborare, sotto la mia direzione, il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università per Stranieri di Siena e l'Istituto CNR - Opera del Vocabolario Italiano, presso il quale si è costituita una specifica unità di ricerca coordinata da Diego Dotto. Intento principale del progetto, ormai quasi giunto alla sua conclusione, è potenziare gli strumenti di consultazione dei corpora dei testi letterari italiani dei primi secoli, nello specifico quelli poetici ospitati nella banca dati LirIO (lirioweb.ovl.cnr.it). Si è provveduto infatti ad aggiornare il corpus e soprattutto a estendere le possibilità di interrogazione ad altri archivi digitali che forniscano dati complementari su autori, tradizione, attribuzioni, genere metrico, e bibliografia. Sarà infatti presto possibile l'interrelazione delle ricerche con il repertorio dedicato ai testi e ai manoscritti di lirica italiana (LIO. Lirica italiana delle Origini) promosso dalla Fondazione E. Franceschini di Firenze e consultabile, insieme ad altri repertori di ambito latino e romanzo, attraverso il portale Mirabile (www.mirabileweb.it).

Il progetto CLIO ha così di fatto portato a termine una fase decisiva di una progettazione che da tempo in realtà viene condotta attorno a specifici e diversi strumenti digitali con la prospettiva che essi gradualmente, proprio grazie alla loro piena interrelazione, possano essere capaci di ampliare l'orizzonte dell'osservazione e rendere così possibili non solo accertamenti di dettaglio ma anche auspicabilmente migliori conoscenze generali circa la nascita, lo sviluppo e la caratterizzazione della tradizione lirica medievale.

Nel compiere il suo percorso biennale il progetto CLIO ha portato anche a un ulteriore arricchimento del sistema di corpora gestiti dall'Istituto Opera del Vocabolario Italiano. È in via di allestimento infatti un nuovo corpus che riunirà i trattati metrici di età tardomedievale e moderna che inquadrano retrospettivamente l'esperienza poetica in volgare che sta alle loro spalle. Il corpus, siglato TraMA, confido possa costituire col tempo uno strumento di primario interesse per sviluppi ulteriori delle indagini sulla tradizione poetica dei primi secoli. La costituzione di TraMA tuttavia non ha comportato le sole operazioni di digitalizzazione di testi già editi, ma ha compreso anche una rinnovata fase di studio sulla trattatistica metrica antica e moderna. Ne saranno a breve testimonianza gli atti di alcune giornate di studio (ora in stampa

presso la collana dipartimentale della Stranieri di Siena, *Testi e culture in Europa*), che hanno accompagnato riflessioni sull'ideazione e la strutturazione del nuovo corpus con il confronto con analoghe esperienze di archiviazione digitale in ambito romanzo, come ad es. il Corpus TOC (*Trattatistica occitano-catalana attorno a Las Leys d'Amors*). E ne è testimonianza adesso l'edizione, che qui brevemente si presenta, dell'appendice metrica alla *Summa* di Antonio da Tempo così come la testimonia il codice cinquecentesco Latino XIII 5 (4539) della Biblioteca Marciana di Venezia. Si tratta di un'opera già da tempo nota, oggetto però di studi desultori e rimasta finora inedita. La sua pubblicazione, predisposta da Ugo Conti con il corredo di un inquadramento critico adeguatamente ampio, consente adesso di esplorare e di conoscere meglio gli sviluppi nella trattatistica metrica a valle della *Summa* del da Tempo e del *Compendium* di Francesco Baratella. Desta specifico interesse infatti il tentativo di integrazione alla trattatistica pregressa, l'inclusione di nuovi esempi di canzoni e, sotto il nome di *frotulae*, di serventesi, e al tempo stesso il faticoso costituirsi, in questa successione di esposizioni in lingua latina e in lingua volgare, di un lessico metrico specifico, la cui formazione e il cui fissarsi sono tuttora frequente oggetto di studi. La disponibilità adesso del testo completo di questa isolata e pur peculiare *appendix* non potrà che ulteriormente incoraggiarli.

Giuseppe Marrani

1. INTRODUZIONE

Almeno due sono le peculiarità che più vistosamente caratterizzano la storia della trattatistica metrica che fra tardo medioevo ed età moderna tratta dei testi in lingua italiana dei primi secoli. Il suo essere «rara» ed «eterogenea», secondo la definizione che ne ha dato Guido Capovilla nei suoi imprescindibili studi sul tema, è quanto infatti meglio inquadra questa specifica tradizione metricologica.¹

La scarsità di documenti per quanto riguarda la trattatistica metrica antica sulla poesia volgare non può non sorprendere, soprattutto se la si inquadra in una prospettiva romanza, dove i documenti sono generalmente più diffusi e organici, o anche in rapporto al latino medievale, per cui esiste una folta tradizione di *poetriae*, da quelle più famose di Godofredo de Vinsauf, Matteo di Vendôme e Giovanni di Garlandia alla galassia più sterminata di documenti minori e spesso da essi derivata.² Non si può, infatti, dubitare che, per quanto riguarda la situazione italiana, il problema della sistemazione metrica dovesse essere tra i più urgenti da affrontare se lo stesso Dante, a cui spetta, fra i molti altri, anche il primato di aver inaugurato la riflessione metricologica sul volgare, si propone di affrontare direttamente la questione in un'opera come il *De vulgari eloquentia* rimasta, purtroppo, incompleta e ai margini del suo stesso ambito di indagine fino alla riscoperta cinquecentesca di Trissino; tuttavia, stando ai documenti di cui siamo oggi in possesso, si può affermare che non fu solo Dante a ritenere doveroso un approfondimento di questi aspetti. Entro un decen-

1 G. CAPOVILLA, s.v. *Metricologia*, in DCLI, vol. III, pp. 169-77, a p. 169 (ora in ID., *Studi metrici*, a cura di E. TORCHIO, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2021, pp. 253-70, a p. 253, da cui si citerà d'ora in avanti). Tra gli studi dedicati da Capovilla alla trattatistica metrica antica si vedano anche ID., *Accertamenti sul testo e sulla struttura del 'Compendio ritimale' di Francesco Baratella*, in «Metrica», II 1981, pp. 123-38 (ora in ID., *Studi metrici*, cit., pp. 271-88), e ID., *I primi trattati di metrica italiana (1332-1518): problemi testuali e storico-interpretativi*, in «Metrica», IV 1986, pp. 109-46 (ora in ID., *Studi metrici*, cit., pp. 211-52).

2 Una panoramica relativa a questi testi si può leggere nei capitoli di *Poétiques du Moyen Age* diretti da Danièle Régnier-Bohler in *Histoire des poétiques*, a cura di J. BESSIÈRE, E. KUSHNER, R. MORTIER e J. WEISGERBER, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, pp. 33-108, di cui esiste anche una traduzione italiana in *Storia delle poetiche occidentali*, a cura di F. SINOPOLI, Roma, Meltemi, 2001, pp. 44-114; relativamente alle *poetriae* medievali in latino si veda anche il più recente *Le 'poetriae' del medioevo latino. Modelli, fortuna, commenti*, a cura di G.C. ALESSIO e D. LOSAPPIO, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2018.

nio dalla data a cui si fa risalire la composizione di ciò che ci è rimasto del trattato dantesco, anche Francesco da Barberino nei suoi monumentali *Documenta amoris* dedica un piccolo ma fondamentale spazio alla questione, in quelle che sono diffusamente conosciute come “glosse metriche”, che pure non hanno un grande impatto sulla trattatistica immediatamente successiva e non possono vantare una pretesa di esaustività;³ il primo trattato per cui si può rilevare una simile ambizione è solamente la *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis* di Antonio da Tempo del 1332, con cui dunque si rimane sempre nei primi anni del Trecento ma ci si deve spostare in Italia settentrionale.⁴

Con Antonio da Tempo abbiamo, infatti, la prima sistemazione organica della metrica volgare, per quanto la sua trattazione sui sette *genera vulgarium rithimorum* («primo est sonetus, secundo ballata, tertio cantio extensa, quarto rotundellus, quinto

3 L'edizione di riferimento è quella monumentale a cura di Francesco Egidi, per cui cfr. F. DA BARBERINO, *Documenti d'Amore*, a cura di F. EGIDI, 4 voll., Roma, Società Filologica Romana, vol. III, 1905-1927, p. 145. Il testo di questa glossa metrica, accompagnato da un breve commento, si legge precedentemente anche in O. ANTOGNONI, *Le glosse ai Documenti d'Amore di M. Francesco da Barberino e un breve trattato di ritmica italiana*, in «Giornale di Filologia Romanza», IV 1881, pp. 78-98, alle pp. 93-98; da ultimo, invece, il testo si può leggere in F. DA BARBERINO, *Documenti d'Amore*, a cura di M. ALBERTAZZI, 2 voll., Trento, La Finestra, vol. II, 2008, alle pp. 314-16 e 447-48. Per una minima bibliografia sulle glosse, si vedano almeno i seguenti studi: G. CAPOVILLA, s.v. *Metricologia*, cit., pp. 257-59; E. ABRAMOV-VAN RIJK, *Parlar cantando. The Practice of Reciting Verses in Italy from 1300 to 1600*, Bern, Peter Lang, 2009; M.C. CAMBONI, *Il sonetto delle origini e le 'glosse metriche' di Francesco da Barberino*, in «Studi di Filologia Italiana», LXVI 2008, pp. 13-34, successivamente ripreso in EAD., *Che cos'è un sonetto? Annotazioni alle 'glosse metriche' di Francesco da Barberino*, in EAD., *Contesti. Intertestualità e interditorsività nella letteratura italiana del Medioevo*, Pisa, Edizioni ETS, 2014, pp. 56-58; M.C. PANZERA, *Francesco da Barberino tra Andrea Cappellano e Averroè. Poesia, immagini, profetismo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016, con particolare riguardo al paragrafo alle pp. 109-18, dove si commentano, a p. 117, proprio le due glosse metriche; infine, per una panoramica più generale e aggiornata sull'opera, si veda anche il recente volume *Francesco da Barberino al crocevia. Culture, società, bilinguismo*, a cura di S. BISCHETTI e A. MONTEFUSCO, Berlino, De Gruyter, 2021.

4 Il testo del trattato aveva avuto una prima edizione moderna, assieme al *Compendium* di Francesco Baratella, in G. GRION, *Delle rime volgari: trattato di Antonio da Tempo, giudice padovano, composto nel 1332, dato in luce integralmente ora la prima volta per cura di Giusto Grion*, Bologna, Romagnoli, 1869, dove il testo del trattato è alle pp. 68-175. La *Summa* si legge tuttora nella problematica edizione critica a cura di Richard Andrews in A. DA TEMPO, *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, a cura di R. ANDREWS, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977, sulla quale si vedano M. MARTI, rec. a DA TEMPO, *Summa*, cit., in «Giornale storico della letteratura italiana», CLV 1978, pp. 295-99, e M. PAZZAGLIA, rec. a DA TEMPO, *Summa*, cit., in «Studi e problemi di critica testuale», XVII 1978, pp. 209-25, nonché le osservazioni e proposte di correzione sul testo di G. CAPOVILLA, *I primi trattati*, cit., pp. 213-35. Prima della pubblicazione dell'edizione critica i risultati degli studi di Andrews erano stati anticipati in R. ANDREWS, *A note on the text of Antonio da Tempo's Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, in «Italian Studies», XXV 1970, pp. 30-39, e in ID., *Il rifacimento del trattato metrico di Antonio da Tempo. Classificazione impervia di due manoscritti cardinali*, in «Studi e problemi di critica testuale», IV 1972, pp. 5-25.

mandrialis, sexto serventesius sive sermontesius, et septimo motus confectus»),⁵ la cui descrizione è sempre accompagnata da un'esemplificazione in volgare composta per l'occasione dallo stesso autore, non abbia il rigore teorico e le prerogative militanti mostrate da Dante nell'impostazione, pur incompiuta, del suo trattato; la *Summa*, del resto, non spicca nemmeno per pregio letterario e non riesce davvero a soddisfare le aspettative di esaustività, che però fa intendere fin dal principio, sulla materia, poiché lascia in ombra molti aspetti metrici cruciali per diffondersi su altri decisamente trascurabili: dalle fittissime specifiche sulla disposizione delle rime nel sonetto, che occupano quasi metà della trattazione e che, nelle intenzioni dell'autore, dovrebbero essere estese anche a tutti gli altri metri contemplati nell'opera, alle indicazioni finali su artifici marginalissimi come la *compositio ligata* e gli equivoci. Come si vedrà meglio nel corso delle prossime pagine, in alcuni casi certi aspetti sono omessi per via della stessa asperità della materia che doveva rendere difficile la trattazione di alcuni argomenti, ma ancora più spesso si dà il caso opposto di omissioni consapevoli perché relative a concetti che, nell'ottica dell'autore, sono comprensibili e ricostruibili a posteriori;⁶ dall'una e dell'altra casistica, proliferano nel testo, che nonostante queste mancanze è destinato ad avere un'ampia diffusione fino almeno all'inizio del Cinquecento, tutta una serie di interpolazioni, isolate fin dalla ricostruzione di Richard Andrews come parte della tradizione β della *Summa*, volte a sanare le mancanze del trattato, a meglio specificare alcuni dei passi più oscuri e insoddisfacenti o a correggere quelli che erano avvertiti come errori dell'autore, quando non addirittura di chi aveva già integrato il testo di Antonio da Tempo con glosse marginali divenute a quel punto parte stessa del testo.⁷

Ciononostante, come si diceva, la *Summa* si dimostra fin ad subito come un'opera divulgativa di durevole successo, se, ancora nel Cinquecento, ovvero nel successivo punto di svolta per la storia della metricologia italiana dei primi secoli, viene tenuta in conto; non dalle *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo, che, per ragioni difficili da indicare con certezza, finge di ignorarla,⁸ ma da letterati periferici come Mario Equicola, che, nelle sue *Institutioni*, incomplete e pubblicate postume nello

5 A. DA TEMPO, *Summa*, cit., p. 6.

6 Tra i molti esempi, si riporta qui il passo dal capitolo XXIX, 22-27, dove si danno specificazioni sulla struttura di alcune tipologie marginali di sonetto (con rime tronche, composte da parole di una sola sillaba, *soneti muti*, o di più sillabe, *soneti polysillabi muti*): «Item nota quod posset misceri mutus monosyllabus cum polysillabo muto, quantum ad rithimos, et cum aliis pluribus modis et formis sonetorum suprascriptis et infrascriptis; quod qualiter fieri possit exemplificare non curo, quia hoc ex omnibus quae dicta sunt superius et inferius satis manifeste colligitur»; cfr. *ivi*, p. 41.

7 Molte di queste osservazioni si leggono preliminarmente in R. ANDREWS, *A note on the text*, cit., e in *ID.*, *Il rifacimento del trattato*, cit., ma le stesse note sono poi confluite nell'introduzione dell'edizione critica, per cui cfr. A. DA TEMPO, *Summa*, cit., pp. XLV-LXIX.

8 Su questo punto, cfr. G. CAPOVILLA, s.v. *Metricologia*, cit., p. 267.

stesso anno delle *Prose*, si mostra ancora vicinissimo all'impostazione dal giudice padovano, e anche ad altri letterati di ben altra caratura, come lo stesso Trissino che, nonostante il ritrovamento e l'impiego del *De vulgari eloquentia*, nelle prime quattro *Divisioni* della sua *Poetica* continua a rimandare alla *Summa* per le forme poetiche ormai in disuso.⁹ A ben vedere, in entrambi i casi si tratta di segni inequivocabili della considerazione in cui ancora poteva essere tenuto il trattato a quell'altezza temporale, nonostante la posizione assunta nei suoi riguardi da Bembo negli stessi anni e che poi si rivelerà essere vincente, segnando un progressivo abbandono del trattato di Antonio da Tempo.

Accanto alle modalità con cui, nei primi documenti di un Cinquecento non ancora pienamente maturo, la *Summa* viene indicata come un'opera affidabile per lo studio di metri meno comuni, anche altri indizi, come il proliferare di diversi volgarizzamenti e riadattamenti del testo, testimoniano l'incredibile vitalità dell'opera. Oggi ne conosciamo almeno quattro: i due volgarizzamenti già editi e più spesso citati sono il *Trattato e arte deli rithimi volgari* di Gidino da Sommacampagna, che, composto tra il 1381-1384, è di circa cinquant'anni posteriore al trattato di Antonio da Tempo, e il più tardo *Compendium particulare artis ritimicae in septem generibus dicendi* di Francesco Baratella, che è stato composto nel 1447, entrambi noti per aver rielaborato il materiale offerto dalla *Summa* sostituendo gli esempi in versi di Antonio da Tempo con materiale proprio (come nel caso di Gidino) o di altri autori, ma mantenendo in larga parte la struttura del trattato e le indicazioni relative ai diversi *genera* affrontati;¹⁰ accanto a questi si possono annoverare però anche due volgarizzamenti

9 Ma ancora Crescimbeni, ne *L'istoria della volgar poesia* del 1698, continuerà a citare Antonio da Tempo; cfr. più avanti la nota 44 al paragrafo 3.2. Per quanto riguarda, invece, le *Institutioni*, l'opera ci è giunta attraverso due edizioni cinquecentesche: la prima è in M. EQUICOLA, *Institutioni di Mario Equicola al comporre in ogni sorte di Rima della lingua volgare, con uno eruditissimo Discorso della Pittura, e con molte segrete allegorie circa le Muse e la Poesia*, Milano, Francesco Minizio Calvo, 1541; invece, una seconda edizione dell'opera, che rispetto alla precedente mostra pochissime differenze e quasi tutte formali, è in ID., *Introduttione di Mario Equicola al comporre in ogni sorte di rima della lingua Volgare; con uno eruditissimo Discorso della pittura, Et con molte segrete allegorie intorno a le Muse, & alla Poesia*, Venezia, per Sigismondo Bordogna, 1555. Per quanto riguarda, invece, *La Poetica* di Trissino, il testo integrale delle prime quattro *Divisioni* si legge in G.G. TRISSINO, *Poetica. Divisioni I-IV*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. WEINBERG, 4 voll., Bari, Laterza, vol. I, 1970, pp. 21-158; tuttavia, si segnala l'esistenza di una più affidabile edizione critica delle *Divisioni* I e II a cura di Nicolò Magnani, in N. MAGNANI, *Le divisioni I e II della Poetica di Giangiorgio Trissino. Edizione critica e commento*, Tesi di perfezionamento in Letterature e Filologie moderne, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 2019, e più recentemente riedita in ID., *I dettami della Musa. Strumenti dell'imitazione nella 'Poetica' di Gian Giorgio Trissino*, Roma, Vecchiarelli Editore, 2023.

10 La prima edizione moderna del *Trattato* di Sommacampagna è in G. DA SOMMACAMPAGNA, *Trattato dei ritmi volgari da un codice del sec. XIV della Bibl. Capitolare di Verona or posto in luce per M.r Gio. Batt. C. Giuliani*, a cura di C. GIULIARI, Bologna, Romagnoli, 1870, ma alcuni decenni fa è stata approntata per le cure di Gian Paolo Caprettini una nuova edizione critica e fotografica dell'unico testimone completo e oggi noto dell'opera, in ID., *Trattato*

meno innovativi nei confronti del dettato della *Summa*, la cui edizione è in corso di allestimento da parte di chi scrive, come l'anonimo *Regule de componendis sonettis sive rhythmis vulgaribus*, risalente alla fine del XV secolo e conservato unicamente ai ff. 106r-125v del manoscritto Plimpton 180 della Columbia University Library di New York, e l'*Ars rithmorum vulgarium*, ugualmente anonima e in unica attestazione, ai ff. 22r-56v del manoscritto Aldini 441 della Biblioteca Universitaria di Pavia, databile alla seconda metà del XV secolo.¹¹ A lato di queste attestazioni più corpose e strutturate, su cui si avrà modo di tornare più volte nel corso delle prossime pagine, se ne trovano però altre più stravaganti, come il testo conservato alle ff. 28r-33r del codice Latino XIII, 5 (4539) della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, che oggi si pubblica per la prima volta in maniera integrale.

Si tratta di un codice noto già da tempo agli studi che ruotano attorno alla *Summa* di Antonio da Tempo, poiché viene menzionato per la prima volta fin dall'edizione del trattato di Giusto Grion del 1896, dove, parlando del *Compendium* di Francesco Baratella, si legge che «la Marciana di Venezia conserva ancora un estratto che ne fece un frate per proprio uso e degli studiosi».¹² Il codice, che risulta essere uno dei testimoni della versione β della *Summa*, pur non menzionato direttamente da Grion, viene recuperato e utilizzato anche nell'edizione successiva del trattato di Antonio da

dei ritmi volgari, a cura di G.P. CAPRETTINI, riproduzione fotografica del codice CCCCXLIV della Biblioteca Capitolare di Verona, testo critico a cura di G.P. CAPRETTINI, introduzione e commentario di G. MILAN, Verona, La Grafica Editrice, 1993; il trattato di Baratella, invece, ha avuto una prima edizione moderna nel già citato volume, che contiene anche la *Summa*, del 1869 (F. BARATELLA, *Compendio dell'arte ritmica di Francesco Baratella*, in *Delle rime volgari*, cit., pp. 178-240), ma, anche per quest'opera, vista la scarsa affidabilità del lavoro di Grion, si sono resi necessari nuovi lavori filologicamente accurati. Inizialmente, un'edizione del testo doveva uscire per le cure di Guido Capovilla e del suo lavoro su Baratella resta traccia soprattutto in G. CAPOVILLA, *Accertamenti sul testo*, cit.; alcuni anni dopo, l'edizione critica del trattato è stata ripresa e portata a termine da Enrico De Luca come tesi di laurea discussa presso l'Università della Calabria, da cui sono stati ricavati i saggi introduttivi: E. DE LUCA, *Il 'Compendium artis ritimicae' di Francesco Baratella*, in «Filologia antica e moderna», xx 2001, pp. 19-54, e ID., *Il 'Compendium' di Francesco Baratella nella tradizione metricologica tempiana*, in *Metrica e poesia*, a cura di A. DANIELE, Padova, Esedra, 2004, pp. 65-78. In tempi recenti, il lavoro è stato rivisto dallo stesso curatore e oggi si può leggere in F. BARATELLA, *Compendium particolare Artis Ritmice in septem generibus dicendi*, a cura di E. DE LUCA, Firenze, Franco Cesati Editore, 2017.

11 Entrambi i volgarizzamenti sono nominati già in S. DEBENDETTI, *Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale*, in «Studi medievali», II 1906-07, pp. 59-82, a p. 60, n. 2, dove l'attuale Plimpton 180 è lì indicato come il codice 176 (81) appartenente a Baldassarre Boncompagni; a distanza di un decennio l'uno dall'altro, i due codici in questione sono stati studiati e descritti in maniera sommaria rispettivamente in C. GRAYSON, *Il codice Plimpton 180 della Columbia University Library*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, 3 voll., Roma, Bulzoni, vol. III, 1975, pp. 85-100, e in F.A. GALLO, *Sulla fortuna di Antonio da Tempo: un quarto volgarizzamento*, in *L'ars nova italiana del Trecento*, a cura di A. ZIINO, 8 voll., Palermo, Enchiridion, vol. v, 1985, pp. 149-57; in entrambe le sedi si possono leggere delle trascrizioni di un esiguo numero di passi dei due volgarizzamenti inediti dalla *Summa*.

12 G. GRION, *Delle rime volgari*, cit., p. 33.

Tempo, anche se, alla stessa maniera, Richard Andrews omette ogni informazione sul contenuto dei ff. 28r-33r, causando, almeno in un primo tempo, problemi allo stesso Capovilla durante i lavori sulla sua edizione mai ultimata del *Compendium*; qualche anno dopo il codice viene comunque rinvenuto dallo studioso, che ne dà la prima, anche se parziale, descrizione, lasciando intravedere un testo breve, eterogeneo, di certo interesse per gli studi metrici, ma anche denso di problemi di carattere filologico e metrico.¹³ Dopo la riscoperta di Capovilla, i fogli finali di questo codice hanno attirato l'attenzione di altri studiosi, interessati ai testi in esso tramandati, ma una buona parte di quella che si potrebbe definire come un'appendice metrica alla *Summa* rimane tuttora inedita.¹⁴

L'occasione per tornare su questo testo e fornire un'edizione integrale dell'appendice in esso contenuta è oggi fornita dai lavori del PRIN CLIO 2022 (*Corpora per la Lirica Italiana delle Origini*) coordinato dall'Università per Stranieri di Siena e in collaborazione con l'Istituto Opera del Vocabolario Italiano (OVI) del CNR. Obiettivo del progetto CLIO è di aggiornare alcuni strumenti informatici già esistenti e di crearne di nuovi da mettere al servizio degli studi filologici, linguistici e storico letterari per la poesia italiana delle Origini. Il primo strumento informatico è il Corpus LirIO, promosso da Lino Leonardi nel 2008 e pubblicato nel 2011 in una prima edizione, limitata alla lirica che va dalle Origini al 1337, e nel 2013, in un assetto nuovo e ampliato fino a comprendere l'intera produzione in versi entro la fine del Trecento, con qualche sconfinamento ai primi anni del Quattrocento, assetto a cui è tuttora ferma la versione di LirIO disponibile gratuitamente online e consultabile con GattoWeb fin dal 2015; il Corpus, rinominato DeLirIO (*Corpus destrutturato per componimenti della poesia lirica italiana delle Origini*), verrà arricchito con nuovi testi e con metadati aggiornati sulla base di studi più recenti e relativi ad attribuzione, cronologia, provenienza e genere metrico e reso quindi interoperabile con il

13 La situazione che si è appena descritta, su cui si avrà modo di tornare in seguito, si legge in G. CAPOVILLA, *Accertamenti sul testo*, cit., e in ID., *I primi trattati*, cit., pp. 237-42.

14 Il primo dopo Capovilla a considerare da vicino questa sezione del codice è stato Andrea Comboni nella sua edizione della particolarissima sestina *L'alta virtù, conte Francesco Sforza* in A. COMBONI, *Una sestina sull'assedio di Brescia del 1438-40*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia», CLXXXVII 1989, pp. 71-79 e 392, ma anche il testo della canzone *Deh, muta stil ormai, giovenil core* di Jacopo Sanguinacci, edito da Enrico De Luca e, più recentemente, anche da Anna Scafaro, ha giustificato un nuovo interesse verso il codice, per cui cfr. E. DE LUCA, *Una canzone morale di Jacopo Sanguinacci: 'Deh muta stile ormai, zovenil core'*. Edizione critica, in «Medioevo e Rinascimento», XXXI 2017, pp. 21-47, e A.G. SCAFARO, *Le 'Canzoni' di Jacopo Sanguinacci. Edizione critica e commentata. Con il testo critico di sonetti, capitoli quaternari e frottole*, Tesi di dottorato in Italianistica, Roma, Università degli Studi di Roma 'La Sapienza', 2023, pp. 152-55 e 192-208. Relativamente al *Compendium*, infine, lo stesso De Luca è tornato ad affrontare alcune problematiche sollevate dall'appendice dedicandole alcune pagine nella sua edizione critica del trattato di Baratella; cfr. F. BARATELLA, *Compendium*, cit., pp. 54-58.

repertorio LIO. Lirica Italiana delle Origini.¹⁵ Il secondo strumento informatico, invece, è il futuro Corpus TraMA (Trattati Metrici Antichi), nato da un'idea di Zeno Verlatto e dedicato alla trattatistica sulla metrica del volgare. Il corpus beneficerà di una lemmatizzazione selettiva dedicata al lessico metrico e retorico e sarà bilingue, accoglierà cioè testi in latino e in volgare, permettendo così di studiare lo sviluppo e la costruzione del lessico metrico della tradizione italiana proprio a partire dai primi documenti disponibili.¹⁶

Ai fini della creazione del Corpus TraMA, dunque, anche l'inserimento di un testo particolarissimo come quello della presente appendice metrica risulta di cruciale importanza. Come si vedrà infatti più in dettaglio nei prossimi capitoli le parti conclusive del codice marciano offrono, oltre a estratti dal trattato baratelliano tradotti in latino e in gran parte relativi ad argomenti non presenti nella *Summa*, una serie di esempi ulteriori di canzoni e serventesi (che nel testo sono definiti *frotulae*) che si rivelano lontani per struttura metrica da quanto si legge in Antonio da Tempo, e dei quali si tenta di offrire una descrizione. In questo codice compare dunque la testimo-

15 Per le originali pubblicazioni del Corpus cfr. *LirIO. Corpus della lirica italiana delle origini su CD-ROM, 1. Dagli inizi al 1337*, a cura di L. LEONARDI e A. DECARIA, P. LARSON, G. MARRANI, P. SQUILLACIOTI, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2011, e *LirIO. Corpus della lirica italiana delle origini su CD-ROM, 2. Dagli inizi al 1400*, a cura di L. LEONARDI e A. DECARIA, P. LARSON, G. MARRANI, P. SQUILLACIOTI, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2013. La versione online è consultabile nel sistema di banche dati dell'Istituto Opera del Vocabolario Italiano (OVI) del CNR collegandosi al sito: <<http://lirioweb.ovi.cnr.it/>>. Per le prospettive future del Corpus, su cui attualmente vertono i lavori del PRIN CLIO 2022, cfr. anche P. SQUILLACIOTI, *Il LirIO visto dell'OVI: qualche riflessione, una proposta*, in «Diverse voci fanno dolci note». *L'Opera del Vocabolario Italiano per Pietro G. Beltrami*, a cura di P. LARSON, P. SQUILLACIOTI e G. VACCARO, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013 pp. 97-105; G. MARRANI, *Il corpus: discussione*, in *Attorno a Dante, Petrarca, Boccaccio: la lingua italiana. I primi trent'anni dell'Istituto CNR Opera del Vocabolario 1985-2015*, Atti del convegno internazionale sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica, Firenze 16-17 dicembre 2015, a cura di L. LEONARDI e M. MAGGIORE, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016, pp. 133-38; ID., *I corpora OVI e l'edizione critica dei testi in versi*, in *Italiano antico, italiano plurale. Testi e lessico del Medioevo nel mondo digitale*, Atti del convegno internazionale in occasione delle 40.000 voci del TLIO, Firenze 13-14 settembre 2018, a cura di L. LEONARDI e P. SQUILLACIOTI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019, pp. 45-57. L'unità di ricerca che collabora ai lavori di aggiornamento del Corpus è composta da Benedetta Aldinucci, Ugo Conti, Giuseppe Marrani, Giuseppina Orobello ed Elena Stefanelli per l'Università per Stranieri di Siena e da Luca Barbieri, Carolina Borrelli, Diego Dotto, Irene Falini e Giulia Zava per quanto riguarda l'OVI; per una prima presentazione della nuova versione del Corpus DeLirIO, consultabile su <<http://delirioweb.ovi.cnr.it/>>, cfr. C. BORRELLI-U. CONTI, *Aggiornamenti dal laboratorio di CLIO. Nuovi strumenti per lo studio della lirica italiana delle Origini*, in «Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano», xxx 2025, in corso di pubblicazione. Per quanto riguarda, invece, la BTV e il repertorio LIO, le due risorse possono essere rispettivamente consultate collegandosi a <<http://pluto.ovi.cnr.it/btv>> e attraverso il portale Mirabile (<<https://www.mirabileweb.it/>>).

16 Una prima presentazione del corpus si può leggere in U. CONTI, *TraMA: un nuovo corpus di trattati metrici antichi*, in «Cum neminem ante nos»: *i trattati di metrica e retorica del volgare dal XIII al XVI secolo*, a cura di C. BORRELLI, U. CONTI, G. OROBELLO e G. ZAVA, Pisa, Pacini, 2026, in corso di pubblicazione.

nianza preziosa di un tentativo di sopperire alle mancanze della *Summa* (con la quale l'appendice, come dimostrano le parole poste alla fine del codice, intende costituire un ideale «opusculum rhythmicæ artis»).¹⁷ Il testo fornisce dunque un unico e singolarissimo esempio, nell'ambito della trattatistica metrica, di traduzione dal volgare al latino: un caso particolarmente interessante e di carattere inverso rispetto alla maggioranza dei testi che consistono invece in una versione volgare della *Summa*, con cui si inaugura un'ottica finora inedita attraverso cui provare a tracciare i passi di un lessico metrico in progressiva formazione e che giungerà a piena maturità solamente nel corso del Cinquecento. Le motivazioni che sottendono alla scelta di approntare un'edizione integrale di questo testo, però, non si esauriscono alla sua inclusione in TraMA; l'edizione integrale dell'appendice sarà, infatti, occasione di discussione e approfondimento dei «vari problemi filologici, metrici e storico-letterari sollevati dai singoli testi, e dalla loro compresenza in appendice alla *Summa*» che già rilevava in origine Capovilla e ai quali è dedicata una larga parte del presente volume.¹⁸

Tale analisi, la cui importanza ai fini di una conoscenza migliore della metrica delle Origini si cercherà di dimostrare nel corso del volume, sarà condotta e inquadrata alla luce della documentazione disponibile sulla metrica volgare dei primi secoli e anche degli altri due volgarizzamenti ancora inediti della *Summa*, contenuti nei già citati manoscritti Plimpton 180 e Aldini 441, il cui studio e la cui prossima pubblicazione rientrano, alla stessa maniera dell'appendice del codice Latino XIII, 5 (4539), all'interno dei lavori del PRIN CLIO 2022.

*

Questo libro non esisterebbe senza l'aiuto di molte guide più sagge di me, a cui va la mia più sincera gratitudine; per questo motivo, desidero anzitutto ringraziare Giuseppe Marrani per l'incoraggiamento ad affrontare lo studio e l'edizione di un testo

17 Una simile idea traspare già per quanto riguarda il cosiddetto *Capitulum de vocibus applicatis verbis*, pubblicato da Santorre Debenedetti e contenuto, dopo la *Summa*, ai ff. 19v-20v del codice Latino XII, 97 (4125) della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia. A proposito di questo brevissimo scritto, infatti, Debenedetti, per spiegare la mancanza della sua prima parte, scrive: «Era dunque ben legittimo che al possessore del codice oggidi Marciano nascesse il desiderio di integrare la *Summa* del da Tempo in quella parte appunto più trascurata dal giudice padovano, ed è perciò ovvio che siasi omissa il primo capitolo che trattava *musicæ plane et mensurate*, per riferire soltanto quello dei rapporti fra la poesia e la musica»; cfr. S. DEBENEDETTI, *Un trattatello del secolo XIV XIV sopra la poesia musicale*, in «Studi medievali», II 1906-1907, pp. 59-82, a p. 63. Un'edizione più recente del trattato è in T. BURKARD-O. HUCK, 'Voces applicatae verbis'. *Ein musikologischer und poetologischer Traktat aus dem 14. Jahrhundert. (I-Vnm Lat. Cl. XII.97 [4125]). Einleitung, Edition, Übersetzung und Kommentar*, in «Acta Musicologica», LXXIV 2002, pp. 1-34.

18 G. CAPOVILLA, *I primi trattati*, cit., p. 242.

così problematico e Zeno Verlato per le molte discussioni sugli argomenti trattati nel volume, ma un ringraziamento particolare va anche a Benedetta Aldinucci e a Marco Berisso per aver riletto con pazienza il mio lavoro dandomi molti preziosi consigli su come migliorarlo. Ringrazio poi le unità di ricerca dell'Università per Stranieri di Siena (Benedetta Aldinucci, Giuseppe Marrani, Giusi Orobello ed Elena Stefanelli) e dell'Istituto Opera del Vocabolario Italiano (Luca Barbieri, Carolina Borrelli, Diego Dotto, Irene Falini e Giulia Zava) del PRIN CLIO per aver creato tutti i giorni il miglior clima possibile per svolgere questo e altri lavori con serenità; sono grato, inoltre, a Carolina Borrelli, Enrico De Luca, Michele Epifani, Sara Ferrilli, Tommaso Intreccialagli, Nicolò Magnani e Biagio Santorelli per i confronti e per aver ascoltato i miei dubbi mentre scrivevo queste pagine e a Eugenio Salvatore per aver accolto questo volume nella collana «Studi e Ricerche». Infine, ringrazio Elisa Caporiccio per tutto il suo aiuto. Altri debiti minori sono segnalati all'interno del volume, mentre la responsabilità degli errori rimanenti è da attribuire esclusivamente all'autore.

Ugo Conti

2. IL MANOSCRITTO LATINO XIII, 5 (4539) DELLA BIBLIOTECA NAZIONALE MARCIANA

2.1. DESCRIZIONE DEL CODICE

Il codice Latino XIII, 5 (4539) della Biblioteca Nazionale Marciana, d'ora in avanti VM, è un cartaceo *in-quarto* di mm. 305×205, la cui consistenza è di ff. I, 33, I'. A differenza di quanto si legge nella maggioranza delle precedenti descrizioni del manoscritto, la numerazione moderna non è presente solo su alcuni fogli ma è riportata in maniera costante sul *recto* di ogni foglio, tracciata a matita nell'angolo in alto a destra. La legatura settecentesca in pelle reca sul dorso un'iscrizione in caratteri dorati assai rovinata e di difficile lettura già segnalata da Capovilla: «ANT:DE | TEMPO | RITH | MORUM | M. S.».¹ La consistenza dei fascicoli, tra cui non sono mai presenti richiami, è I-V (6), VI (6-3), ovvero cinque ternioni più un ulteriore ternione a cui sono stati asportati gli ultimi tre fogli, forse perché bianchi, anche se l'ipotesi andrà meglio inquadrata soprattutto alla luce del contenuto di f. 33v. Come si è detto, a protezione dei 33 ff. rimanenti sono presenti una carta di guardia anteriore e una posteriore, la cui aggiunta è da far risalire probabilmente al primo possessore noto del codice, Amedeo Svajer; le carte di guardia, infatti, presentano entrambe l'unica filigrana rinvenibile nell'intero codice, che consiste nelle due lettere A ed S, riconoscibili benché parzialmente tagliate per via della loro posizione sul bordo esterno di entrambi i fogli. La sigla si può sciogliere senza troppi dubbi poiché sul piatto anteriore si legge, oltre all'attuale segnatura, che la provenienza del manoscritto è da far risalire almeno ai possedimenti del ricco bibliofilo settecentesco Amedeo Svajer, a cui segue il numero di catalogazione 286. Effettivamente risulta nel 1794 una vendita all'asta della sua biblioteca, tenutasi proprio pochi anni dopo la sua morte avvenuta nel 1791, durante la quale una gran parte della sua collezione fu acquistata dalla Biblioteca Marciana.²

1 Cfr. G. CAPOVILLA, *I primi trattati*, cit., p. 239.

2 Per i dettagli di questa vendita è rilevante l'elenco dei manoscritti redatto da Jacopo Morelli, bibliotecario della Pubblica Libreria di San Marco, dalla cui relazione si evince che 340 codici furono acquistati dalla Libreria di San Marco. Catalogo e relazione sono nel codi-

Al centro del piatto infatti compaiono l'*ex libris* di Amedeo Svajer e, sotto, quello della Biblioteca Nazionale di San Marco; oltre a queste indicazioni, in alto a sinistra si legge anche una segnatura precedente, L.XIV.1, e due lettere in maiuscolo, forse Q. e A., cancellate da tratti di penna orizzontali. Sul piatto posteriore, invece, è segnalato solamente un «intervento di piccolo restauro» eseguito nel 2002 da Silvia Pugliese per il Laboratorio di restauro della Biblioteca.

VM (rispettivamente siglato Ve^3 da Richard Andrews, Guido Capovilla e da Enrico De Luca, VM^8 da Anna Scafaro)³ è piuttosto noto, come si è detto, agli studi sulla *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis* di Antonio da Tempo e sul *Compendium particulare artis ritimicae in septem generibus dicendi* di Francesco Baratella. Il codice, infatti, dal foglio 1r al 27v, tramanda il trattato del giudice padovano nella versione caratterizzata dalle interpolazioni che costituiscono il ramo β della tradizione dell'opera, già descritta da Andrews nella sua edizione critica,⁴ e, subito dopo la *Summa*, dal foglio 28r al 33r, presenta una sorta di appendice metrica che raccoglie vari materiali di altra provenienza, spesso accostabili allo stesso *Compendium*. Una descrizione più dettagliata del contenuto di questa porzione è rimandata al paragrafo 2.3 e, per una discussione debitamente approfondita delle ragioni che stanno dietro all'accostamento di questi materiali, all'intero capitolo 3; l'edizione del testo, invece, è riportata nel capitolo 4, mentre le fotocopie dei fogli che lo tramandano sono raccolte nel paragrafo 5.1. Il foglio 33v, che assieme ad altre immagini del codice è riprodotto al paragrafo 5.2, tramanda invece due disegni, tracciati con un inchiostro che sembra diverso da tutti i precedenti: il primo, che occupa i due terzi superiori del foglio, raffigura piuttosto chiaramente un liuto e si può osservare senza troppe difficoltà, mentre il secondo, che occupa il rimanente terzo inferiore, necessita dell'ausilio della lampada di Wood per essere ben visibile. Per quanto riguarda la raffigurazione

ce It. XI, 321 (7134), per cui si rimanda alla scheda su *Nuova Biblioteca Manoscritta*: <<https://www.nuovabibliotecamanoscritta.it/Generale/ricerca/AnteprimaManoscritto.html?codice-Man=69454&tipoRicerca=S&urlSearch=pagCorrente%3D2.0%26codBiblioteca%3D0%26area-a3%3D%26area4%3D%26area1%3DIt.+XI%2C+321+%28%3D7134%29%26area2%3D%26tipo-Ricerca%3DS%261>>, e a stampa in J. MORELLI, *Catalogo di libreria posta in vendita in Venezia nell'anno MDCCXCIV*, Venezia, s.n., 1794. A proposito di Amedeo Svajer, cfr. anche C. FRATI, *Dizionario bio-bibliografico dei bibliotecari e bibliofili italiani dal sec. XIV al XIX*, a cura di A. SORBELLI, Firenze, Olshcki, 1933, pp. 528-29, M. ZORZI, *La Libreria di San Marco. Libri, lettori, società nella Venezia dei Dogi*, Milano, Mondadori, 1987, pp. 306-9, a p. 359, il più recente S. FERRARI, *Amadeo Svajer (1727-1791): un mercante erudito nella Venezia del Settecento*, in *I buoni ingegni della Patria. L'Accademia, la cultura e la città nelle biografie di alcuni Agiati tra Settecento e Novecento*, a cura di M. BONAZZA, Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, 2002, pp. 51-85, e la scheda a lui dedicata, con le riproduzioni dei suoi *ex libris*, su *Archivio dei Possessori*: <<https://archiviopossessori.it/archivio/219-svajer-amedeo>>.

3 Si vedano rispettivamente A. DA TEMPO, *Summa*, cit., p. XIV; G. CAPOVILLA, *I primi trattati*, cit., p. 239); F. BARATELLA, *Compendium*, cit., pp. 53-58; SCAFARO, *Le 'Canzoni' di Jacopo Sanguinacci*, cit., pp. 100-1.

4 A. DA TEMPO, *Summa*, cit., pp. XLV-LXX.

del liuto, lo strumento è rappresentato frontalmente: sono visibili la cassa armonica, a cui manca però qualsiasi dettaglio, e la tastiera, dove si scorge la divisione di otto tasti; si intravedono anche una corda, la più grave, e, più o meno in corrispondenza di una macchia di umidità, la paletta. Illuminando il f. 33^v con la lampada di Wood, si può poi meglio notare in alto e al centro un tratto, eseguito col medesimo strumento, che sembrerebbe essere una prima bozza dello stesso soggetto, iniziata e subito interrotta, perché troppo piccola (o troppo decentrata rispetto allo specchio di scrittura); sempre grazie alla lampada di Wood, risultano più chiaramente visibili le undici linee orizzontali chiuse da una specie di parentesi tonda in fondo al manoscritto e compaiono anche delle parole. Questo secondo disegno sembra essere nello specifico la raffigurazione del manico di un liuto rinascimentale italiano a 6 ordini, che prevedeva la presenza di cinque coppie di corde più gravi, intonate all'unisono e perciò definite "cori" o "ordini", più un'ultima corda singola più acuta (il "cantino"); nel nostro particolare caso, le prime dieci linee orizzontali sono effettivamente raggruppate a due a due, mentre l'ultima è singola, richiamando dunque così una raffigurazione piuttosto precisa dello strumento.⁵ In aggiunta, su ognuna delle cinque coppie di corde e sull'ultima singola, si leggono le parole di cui si è detto, quasi tutte difficilmente decifrabili anche con l'ausilio della lampada, ma che si possono ragionevolmente interpretare come i nomi delle corde: dall'alto verso il basso, sulla prima coppia si può leggere «Basso»; sulla seconda «Bordon[e]»; sulla terza, piuttosto distintamente, «Tenor[e]»; sulla quarta «Me3[3]ana»; sulla quinta «Sot[t]ana», anche se sono chiaramente distinguibili solo le prime due lettere; infine, sull'ultima «Canto». Nonostante le indubie difficoltà nel decifrare queste attestazioni, si può essere certi delle letture proposte, poiché gli stessi nomi sono attestati almeno fin dal *Fronimo* di Vincenzo Galilei, un trattato in forma di dialogo in cui l'autore si occupa soprattutto di approfondire l'arte di intavolare sul liuto madrigali e altre composizioni per voce. Di tale trattato abbiamo un'edizione risalente al 1568 e, perciò, posteriore alla data di compilazione del codice marciano del 1515.⁶ A prescindere da ciò è comunque

5 Devo alla competenza e alla cortesia di Michele Epifani, che qui ringrazio sinceramente, l'identificazione del disegno nella parte inferiore di f. 33^v con il manico di un liuto. Una riproduzione del foglio è presente al paragrafo 5.2 del presente volume.

6 Del *Fronimo* abbiamo oggi due edizioni cinquecentesche, risalenti al 1568 e al 1584; già dal frontespizio dell'edizione del 1568 apprendiamo che si tratta di una riedizione del testo «posto nuovamente in luce, et da ogni errore emendato», ma non conserviamo testimoni di stampe precedenti dell'opera; cfr. V. GALILEI, *Fronimo dialogo di Vincentio Galilei Fiorentino nel quale si contengono le vere, et necessarie regole del Intavolare la Musica nel Liuto, posto nuovamente in luce, et da ogni errore emendato*, Venezia, Appresso Girolamo Scotto, 1568, e ID., *Fronimo Dialogo di Vincentio Galilei nobile fiorentino sopra l'arte del bene intavolare et rettamente sonare la musica negli strumenti artificiali di corde di fiato, et in particolare nel liuto. Nuovamente ristampato, et dall'autore istesso arricchito, et ornato di novità di concetti, et d'esempi*, Venezia, Appresso l'Herede di Girolamo Scotto, 1584. Le riproduzioni di esemplari di entrambe queste stampe possono essere consultate su *Gallica* rispettivamente ai due seguenti collegamenti: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k91213355>> e <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k91213355>>

difficile stabilire una datazione per questi materiali qui raccolti, anche se sembra più ragionevole supporre l'estraneità di questi disegni all'ipotizzato codice, risalente alla metà del Quattrocento e di cui si dirà più avanti, da cui la *Summa* e l'appendice di VM sono stati con ogni probabilità copiati; inoltre, nonostante la scarsa leggibilità dei nomi vergati sulle corde nella metà inferiore di f. 33v, un altro dettaglio che porta a non collocare con sicurezza questi disegni al 1515 è l'estraneità della grafia in questo luogo rispetto alla mano principale che ha compilato e datato il codice. In ogni caso, rimane comunque interessante la presenza di simili disegni in un codice che tramanda la *Summa* di Antonio da Tempo, dove in realtà ben scarso interesse è riservato all'argomento, poiché testimonia, come anche nel caso del già citato Lat. XII, 97 (4125) con il *Capitulum de vocis applicatis verbis*, l'esistenza anche di interessi musicali in chi usufruiva di questi trattati metrici.

Per quanto riguarda il trattato di Antonio da Tempo, in VM il testo dell'opera è tramandato integralmente, assieme agli esempi poetici e alle *auctoritates* utilizzate per i sonetti 1-27 che si possono leggere solo in alcuni dei testimoni della *Summa*; esso è, inoltre, accompagnato da una numerazione antica dei paragrafi che va dal numero 1 al numero 73 e che corrisponde solo parzialmente a quella moderna stabilita dall'editore.⁷ Alla fine della *Summa*, al foglio 27r, si legge la firma «A. B. L.», che Guido Capovilla ipotizza appartenere al padre di Francesco Baratella, ovvero Antonio Baratella di Loreggia (o Laureo),⁸ mentre, a conclusione dell'appendice, il foglio 33r

[fr/ark:/12148/bpt6k582176](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63862-p0101-9)>; inoltre, va specificato che di quest'ultima edizione esiste anche una ristampa anastatica a cura di Rolf Rapp, per cui cfr. Id., *Il Fronimo / Vincenzo Galilei*, ristampa anastatica a cura di R. RAPP, Bologna, Forni Editore, 1969. Per concludere, sull'autore e sull'opera in questione si segnalano la voce a cura di Raoul Meloncelli in DBI, s.v. *Galilei, Vincenzo*, e P. CANGUILHEM, *Fronimo' de Vincenzo Galilei*, Paris-Tours, Minerve, 2001; dedicati, invece, al successivo *Dialogo della musica antica e della moderna* ma entrambi utili per l'ampia bibliografia sull'autore e le sue opere, si vedano anche i più recenti V. GALILEI, *Dialogo della musica antica e della moderna*, a cura di M. BIZZARINI e A. VENCATO, Treviso, Diastema editrice, 2024, e P.M. CHILLEMI, *Il Dialogo di Vincenzio Galilei nobile fiorentino della musica antica et della moderna. Genesi, contenuti, fonti e fortuna del testo*, Tesi di dottorato in Italianistica, Roma, Università degli Studi di Roma 'La Sapienza', 2024.

7 La numerazione che si legge nel codice corrisponde solo parzialmente a quella presente nell'edizione moderna curata da Richard Andrews; in VM il paragrafo numero 1 corrisponde al moderno paragrafo III; il codice aggiunge poi un paragrafo in corrispondenza del primo sonetto (che nell'edizione Andrews si trova a fine del paragrafo VII) e procede normalmente fino al capitolo XXXVIII; come di consueto per i manoscritti della tradizione β , vengono omissi il titolo e il numero di paragrafo corrispondenti ai moderni capitoli XXXVIII e XXXIX (cfr. A. DA TEMPO, *Summa*, cit., pp. 53-54 e 107-8), viene saltata la numerazione del moderno capitolo XL (sebbene sia presente il titolo), ma essa riprende poi con il 37 che corrisponde al moderno capitolo XLI. I codici β (e, dunque, anche lo stesso VM) omettono la rubrica del capitolo LXIX e, di conseguenza, anche la numerazione che poi riprende dal capitolo successivo (il numero LXX) col numero 65; infine, l'ultimo capitolo LXXVII viene diviso in due parti: la prima, numerata con il 72, che va dal rigo 1 al rigo 11, e la seconda, numerata con 73, che va dal rigo 12 fino alla fine dell'opera.

8 Per questo aspetto, cfr. G. CAPOVILLA, *I primi trattati*, cit., p. 238, dove si ipotizza, inoltre, che egli «sia il responsabile della versione β della *Summa*, o comunque delle più sostan-

riporta anche la datazione del 7 dicembre 1515. Questo e altri indizi, di cui si tratterà sempre nel capitolo 3, inducono a pensare che anche l'appendice dei ff. 28r-33r sia copia di un testo precedente, che, come già suggerito da Capovilla, difficilmente sarà «attribuibile all'iniziativa del trascrittore o comunque ad una persona di quell'epoca [il 1515]» e che, assieme alle aggiunte β della *Summa*, «si configurerebbe quale testo metricologico messo a punto dal loreggiano [Antonio Baratella] per la propria scuola di grammatica»;⁹ effettivamente, anche la lingua del testimone suggerisce una provenienza settentrionale, come per la gran parte dei codici della *Summa* e per lo stesso *Compendium* di Francesco Baratella.

Il testo, sia della *Summa* sia dell'appendice, è disposto costantemente a piena pagina, inquadrato in uno specchio di scrittura rigato a secco le cui dimensioni sono di mm. 120×245. VM è stato interamente redatto da una stessa mano *a*, in umanistica corsiva, ma dal f. 17r (dove inizia il capitolo XXXV) al 22v (dove c'è il capitolo LXI dedicato alla frottola), il colore dell'inchiostro utilizzato appare più scuro, per poi tornare, fino al f. 33r, identico a quello dei ff. 1r-16v;¹⁰ diverso è quello utilizzato per tracciare i disegni al f. 33v. Escluso quest'ultimo caso, accanto ai due inchiostri utilizzati per entrambi i testi e associabili alla mano *a*, ne sono presenti anche altri: il primo è un inchiostro nero e più scuro dei precedenti, che va associato agli interventi aggiuntivi piuttosto diffusi, che si segnaleranno nel prossimo capitolo, da attribuirsi a una mano *b*, ma ce ne sono almeno altri due utilizzati in alcune note marginali e per alcune rubriche, il cui utilizzo è da attribuire certamente a una terza e, molto probabilmente, a una quarta mano.¹¹ La mano *b* interviene, sia sul testo della *Summa* sia sulla sua appendice, con correzioni di diverso tipo: sia per ripassare lettere o parole altrimenti illeggibili, sia per espungere ripetizioni di parole o per rimediare alla caduta di parti, talvolta anche consistenti, del testo.

I capitoli della *Summa*, ma non dell'appendice, sono segnalati tramite delle rubriche, nelle quali si riconoscono diverse mani: una prima mano, che sembra proprio essere la *a*, ha trascritto quasi tutte le rubriche in un inchiostro probabilmente di colore rosso ma quasi totalmente evanito ovunque tranne che alle rubriche dei capitoli LXXII, LXXIII, LXXIV, LXXV, LXXVI, delle due parti in cui in VM è diviso il capi-

ziose escrescenze prodottesi su *a*».

9 Ivi, pp. 238-39.

10 Questo cambio di colore al f. 22v avviene all'interno del verso 9 della frottola 53 *Dio voglia che ben vada*: la prima parte del verso («gl'è tempo da») appare tracciata con un inchiostro più scuro, mentre per l'ultima parola del verso («godere») il colore è più chiaro. La nota marginale alla frottola tramandata da VM è trascritta accanto ai vv. 1-8, ma l'inchiostro, contrariamente a quello degli stessi versi iniziali, è chiaro. Per questi dettagli si consulti più avanti la fotoreproduzione del foglio al paragrafo 5.2.

11 Capovilla parlava a tal proposito di «qualche correzione di mano seriore», ma la situazione è più complicata di così; cfr. G. CAPOVILLA, *I primi trattati*, cit., p. 239, n. 54.

tolo LXXVII (ff. 25v-27r) e di tutti i capitoli che si leggono nell'appendice;¹² la mano *b* ha poi trascritto, con lo stesso inchiostro che sempre la distingue, esclusivamente la rubrica del capitolo XL (f. 13v); infine, una terza mano *c* ha trascritto, con inchiostro rosso, la rubrica del capitolo XLVI (f. 15r), quelle dai capitoli da XLVIII a LIV (ff. 17v-19r) e ha ripassato alcune lettere nelle rubriche dei capitoli LVIII e LIX (ff. 20r-21v);¹³ la stessa mano ha poi trascritto, con inchiostro nero, gli elenchi latini delle Virtù in margine alla canzone 38, *Quando 'l pensiero l'animo conduce* (ff. 15v-16v), il commento marginale, «Iocosu(m) factum», al capitolo LXXII (f. 25v) e, forse, anche i due commenti marginali, «quid sit equiuocus» e «quetupla(rum) sit equivocus», al capitolo LXV (24r), la numerazione dei capitoli del trattato e la numerazione delle «sei cosse» da sapere per comporre sonetti elencate nella versione volgare del capitolo 7 del *Compendium* ai ff. 32r-v.¹⁴ Vano, come si è detto, il tentativo di legare con certezza le scritte sulle corde del liuto alla f. 33v a una delle mani riconosciute in VM: alcuni dettagli (come la forma della lettera *e*) sembrano accostabili alla mano *c*, ma la scarsa leggibilità del testo spinge ad accogliere l'ipotesi con estrema cautela.

Venendo ai capilettera, VM ne presenta due diverse tipologie: alcuni sono più grandi e con decorazioni complesse, mentre altri, la maggior parte, sono più piccoli e con decorazioni molto semplici. I capilettera grandi sono disposti su sei righe di scrittura e sono solamente nove, di cui i primi quattro decorati in rosso e blu (la E di «Ex generosę p(ro)sapię» in I, 1 al f. 1r; la R di «Rhythmorum Igitur vulgariu(m)» in III, 1 al f. 1v; la Q di «Quia supradictum est» in XXXV, 1 al f. 12r; la I di «In p(re)cedentibus dictum est» in XLVI, 1 al f. 15r) e i successivi cinque in nero (la D di «Dictum est supra» in XLVII, 1 al f. 17r; la I di «In p(re)cedentj de rotondellis» in LI, 1 al f. 18r; la T di «Tractatum est supra» in LVIII, 1 al f. 20v; la S di «Superius dictum est» in LXI, 1 al f. 22r; infine, la I di «In sonetis: et rhythmis uulgaribus» in *Compendium*, 63,

12 Rispettivamente le rubriche in questione sono: «In Cantionibus nouus modus rhythmandj: quj pulcher est» e «Cantio Moralis Extensa» (f. 28v); «Brixia loquitur» (f. 29v); «Sancta brigida loquitur» (f. 30r); «Consilij finale artificum Francisci Baratella Luarej» e «In sonetis simplicibus materne conficiendis» (f. 32v).

13 Un esame delle rubriche integrate dalle mani *b* e *c* condotto tramite la lampada di Wood non ha rivelato tracce di inchiostro evanito, dunque, dovevano per qualche ragione non essere state riportate a testo dalla mano *a*.

14 Alcuni aspetti del tratto nella rubrica XLVI, in realtà, sembrano diversi da quelle successive che si sono attribuite alla stessa mano, ma in gran parte sembrano essere sovrapponibili. Un discorso a parte va, infine, fatto per la rubrica LXXIII che è particolarmente problematica; al f. 26r, si può leggere, nonostante le cancellature, «Compositio <nominis> no(m)i(ni) s i(n) Rhythmis<orum> vulgaribus<um> ponendi integre», dove Andrews segnala che VM riporta la lezione *vulgaribus*. La lezione è effettivamente presente, ma è corretta sopra a *vulgarium* dalla stessa mano *a*, mentre *nominis* è cancellato e riscritto nel margine sinistro subito prima di *compositio*, dalla stessa mano *a* e abbreviato in *no(m)i(ni)s*; l'unica parte della rubrica che non sembra rimandabile alla mano *a* è nella parola *compositio*, che sembra effettivamente vergata da una mano diversa, il cui inchiostro non è quello della mano *b* o *c* e che tenta di copiare il tratto di *a*, ma è diversa da tutte le precedenti.

al f. 31r). Questi capilettara grandi sono utilizzati per segnalare l'inizio delle sezioni dedicate rispettivamente all'introduzione (E, f. 1r), alle trattazioni relative al sonetto (R, f. 1v), alla ballata (Q, f. 12r), alla canzone (I, f. 15r), al rondò (D, f. 17r), al madrigale (L, f. 18r), al serventese (T, f. 20v) e al moto confetto (S, f. 22r), mentre l'ultimo capolettera grande (la I, f. 31r) è riservato all'inizio dell'*excerptum* dal *Compendium* di Baratella. Dunque, la distribuzione strategica dei nove capilettara grandi, estesa anche all'appendice finale, ci lascia intendere le intenzioni del compilatore, che, come anche specifica alla fine del manoscritto, sentiva realmente l'opera come un vero «opusculum rhythmicæ artis», al punto da mantenere anche graficamente una tale idea nell'organizzazione della struttura dell'intero codice; anche se, a tal proposito, resta singolare il fatto che né la sezione della *Summa* dedicata agli artifici metrici (capitoli LXII-LXXVII) né la prima parte dell'appendice metrica (ff. 28r-30v) siano segnalate come sezioni autonome dall'utilizzo di un simile espediente.

Accanto a questi, sono poi presenti altri capilettara più piccoli che occupano solamente tre righe di scrittura; anche in questo caso, i capilettara piccoli sono colorati in rosso e in blu, presentandosi però, con poche eccezioni,¹⁵ in maniera alternata in blu con semplici decorazioni in rosso e in rosso con semplici decorazioni in blu fino al f. 12r; dal f. 13r fino alla fine del manoscritto i capilettara piccoli appaiono neri e senza decorazioni, delle quali non risulta traccia anche a un esame con la lampada di Wood. Il dettaglio è rilevante se si considera che al f. 15r il capolettera grande che segna l'inizio del capitolo sulla canzone è invece decorato in rosso e blu, dunque si può ipotizzare che l'inchiostro di questi capilettara non sia lo stesso che è poi scolorito solo nella seconda parte del codice, ma che VM sia stato parzialmente decorato da una prima mano più abile e poi ultimato, in maniera più approssimativa benché anche i capilettara grandi in nero presentino decorazioni, da una seconda mano nelle parti che erano state lasciate vuote. I capilettara piccoli non segnano mai l'inizio dei versi esemplificativi nella *Summa*, ma sono impiegati anche in questa maniera nel testo dell'appendice in *Deh, muta stil ormai, giovenil core*, in *Lalta virtù, conte Francesco Sforza* e in *Or stati fie al mio gran crido rata*, anche se non avviene lo stesso in *Comanda astrologia* o nei due sonetti dal *Compendium*, ovvero *Petrarca fo felice in roba e sceno* e *Sei, amico mio, di virtute horpello*. Per il resto, essi sono impiegati per segnalare i paragrafi in cui è strutturata l'argomentazione del trattato; invece, le *authoritas* utilizzate per la composizione dei sonetti, le rubriche dei capitoli e, in alcuni casi, le definizioni terminologiche riportate in margine accanto alle esemplificazioni metriche (come *pedes*, *volta prima*, *mutationes*, eccetera) sono segnate da *pieds-de-mouche*, i quali sono alternati in blu e rosso dal f. 3v al f. 11v e in nero dal f. 12r,¹⁶ per

¹⁵ Ad esempio, al f. 1r i primi due capilettara sono in blu, mentre il terzo è l'unico a essere tracciato con lo stesso inchiostro di scrittura del testo.

¹⁶ Anche i ff. 1v e 3r presentano dei *pieds-de-mouche* colorati (i primi due al f. 1v in rosso e il terzo al f. 3r in blu), ma il loro inchiostro è più sbiadito e sembra diverso rispetto a quel-

cui varranno anche in questo caso le medesime considerazioni sul cambio di mano nella decorazione di VM.

Per concludere, come è stato notato in alcune delle descrizioni già esistenti del codice, l'inchiostro di capilettara grandi e piccoli e dei *pieds-de-mouche* si è sciolto, rimanendo impresso sui lati opposti del foglio. Il problema interessa VM nella sua interezza, anche se i danni più gravi sono causati dall'inchiostro nero, che, in alcuni luoghi, non consente una buona lettura del testo proprio in corrispondenza dei lati opposti dei fogli rispetto alla posizione dei vari capilettara.

BIBLIOGRAFIA: F. BARATELLA, *Compendium artis ritimicae in septem generibus dicendi*, a cura di E. DE LUCA, Firenze, Franco Cesati, 2017, pp. 53-58; G. CAPOVILLA, *I primi trattati di metrica italiana (1332-1518): problemi testuali e storico-interpretativi*, in «Metrica», IV 1986, pp. 109-46, a p. 134 (ora in ID., *Studi metrici*, a cura di E. TORCHIO, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2021, pp. 211-52, a p. 239); A. COMBONI, *Una sestina sull'assedio di Brescia del 1438-40*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia», CLXXXVII 1989, pp. 71-79 e 392, a p. 72; A. DA TEMPO, *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, a cura di R. ANDREWS, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977, p. XIV; P.O. KRISTELLER, *Iter Italicum. A Finding List of the Uncatalogued or Incompletely Catalogued Humanistic Manuscripts of the Renaissance in Italian and other Libraries*, 7 voll., London-Leiden, The Warburg Institute-Brill, vol. II. *Italy (Orvieto to Volterra)*, Vatican City, 1977, p. 244; A.G. SCAFARO, *Le 'Canzoni' di Jacopo Sanguinacci. Edizione critica e commentata. Con il testo critico di sonetti, capitoli quaternari e frottole*, Tesi di dottorato in Italianistica, Roma, Università degli Studi di Roma 'La Sapienza', 2023, pp. 100-1.

SITOGRAFIA: <<https://www.nuovabibliotecamanoscritta.it/Generale/ricerca/AntepriMaManoscritto.html?language=it&codiceMan=77312>>.

lo usato nei fogli successivi. Un'altra eccezione nella loro colorazione è al primo sonetto (f. 3v), dove i *pieds-de-mouche* per le *auctoritas* e per la definizione di *pedes* sono esclusivamente rossi.

2.2. RETTIFICHE ALLE LEZIONI DEL CODICE LATINO XIII, 5 (4539) NELL'EDIZIONE ANDREWS DELLA *SUMMA* (FF. 1R-33R)

Nonostante VM sia già stato preso in considerazione da Richard Andrews per la sua edizione critica del testo, molte particolarità di questo testimone, in alcuni casi anche significative, sono state sottaciute o erroneamente segnalate dall'editore; la più vistosa è l'omissione del contenuto dei ff. 28r-33r, ovvero dell'intera appendice metrica, già lamentata, come si è visto, da Capovilla durante i lavori di preparazione per la sua edizione critica del *Compendium*.¹⁷ Dunque, al fine di manifestare chiaramente alle lettrici e ai lettori la consistenza anche dei fogli 1r-27v del codice, nelle pagine successive si elencano, suddividendole in categorie: a) le lezioni indicate erroneamente da Andrews nella sua edizione, benché non si rivelino utili alla ricostruzione del testo; b) le note marginali che sono state omesse; c) gli interventi della mano *b*, che non sono mai segnalati in apparato; d) gli interventi di mani che sembrano essere diverse dalla mano *b*.

2.2.1. a) *Lecturae erratae*

Si riporta, per ogni foglio, la trascrizione del passo che si può leggere in VM, da cui si sciolgono solamente tra parentesi le abbreviazioni; di seguito, si indica la lezione dell'edizione Andrews, a testo, in appendice (qualora riguardi parti di testo interpolate, segnalate qui dalla lettera β tra parentesi) o in apparato (dove può comparire con la sigla Ve^3 che egli assegna a VM o, più generalmente, con l'indicazione β , per l'intera famiglia a cui il nostro codice appartiene). In corsivo vengono evidenziate, su entrambe le versioni, le divergenze che le caratterizzano:

f. 1r

Incipit dei codici β , 1-4: «dicendi Theorica *praesignis* et practica condecens. Auctor iste noster fuit Antonius de tempo Iudex et ciuis patauus»; Andrews: «dicendi theorica et practica condecens. Autor {sic} iste noster fuit Antonius de Tempo, iudex *praesignis* et civis patavus»;

Incipit, 1-3: «*Titulus huius op(er)is taliter scribi debet*. Incipit Su(m)ma artis Rhythmici vulgaris dictaminis, composita ab Antonio de tempo Iudice *et* ciue paduano *ad Illustrem principem Albertum de la Scala*. a(n)no d(omi)ni»; Andrews: «Incipit Summa artis rhithimici vulgaris dictaminis, composita ab Antonio de Tempo iudice cive paduano. Anno domini»;

I, 5: «qualis *sit* paduanę»; Andrews: «*qualisqualis* paduanae»;

II, 22: «quicumq(ue) *ille sit*»; Andrews: «quicumque *sit ille*».

f. 1v

II, 27: «scripsi et tractavi ad ap(er)iendum»; Andrews: «scripsi et tractavi *solum* ad aperendam»;

II, 38-43: «tria sunt genera: quorum [...]. Sed quia de vulgaribus *est rhythmis dicendum*: p(ri)mo) querendum est: q(uid) sit rhythmus. Ad *hoc literaliter dic*: quod rhythmus»; Andrews:

¹⁷ Per il riferimento alle omissioni di Richard Andrews relativamente a VM, cfr. G. CAPOVILLA, *I primi trattati*, cit., p. 239, n. 53.

«tria sunt genera, scilicet *prosaicum, metricum, et rithimicum*; de quorum [...]. Sed quia de vulgaribus *rhithmis dicendum est*, primo quarendum est quid sit rhythmus. Ad quod dic quod *literals rhithimus*»;

II, 52-53: «non intendo. Pręterea»; Andrews: «non intendo, quia ut praedixi hoc per gramaticos et loicos satis est discussum. Praeterea»;

III rubrica: «Quot sunt genera vulgarium rhythmorum *Rubrica*»; Andrews: «Quot sunt genera vulgarium rithimorum».

f. 2r

III, 10: «sancti *vel* prophetę: doctoris aut: poetę»; Andrews: «sancti *aut* prophetae, *aut* doctoris, *aut* poetae»;

IV rubrica: «De sonetis: et quot sunt species sonetorum *Rubrica*»; Andrews: «De sonetis, et quot sunt species sonetorum»;

V rubrica: «Quare dicatur sonetus *Rubrica*»; Andrews: «Quare dicatur sonetus»;

VI, 1: «De simplicibus *ergo* sonetis»; Andrews: «De simplicibus *igitur* sonetis»;

VI, 7: «quorum *co(m)muniter quilibet* appellatur»; Andrews: «quorum *quilibet communiter* appellatur» (ma probabilmente qui si tratta solamente di un refuso, perché in apparato si segnala che β legge «communiter quilibet» al rigo 5, dunque sarà probabilmente un refuso, da correggere riportando la nota al rigo 7).

f. 2v

VII, 37 (β): «nisi necessitas *cogat*»; Andrews: «nisi necessitas *coget*»;

VII, 38-39 (β): «Ven da amore. dicemus. Ven damore: *et scribemus*» (nell'interlinea la stessa mano *a* sovrascrive una *a* alla *e*); Andrews: ««*Ven da amore* dicemus et scribemus *Ven d'amore*».

f. 3r

VII, 61-62 (β): «de metro i(n) scansione *syllabarum*. Sic»; Andrews: «de metro in scansione. Sic»

VII, 66 (β): «ut i(n) his dio mio tuo»; Andrews: «ut in his: dio, mio *et* tuo»;

VII, 79 (β): «sicur apparebit i(n) exemplis»; Andrews: «sicur apparebit infra in exemplis»;

VII, 82 (β): «quod *vocalis aliq(ua)n(do)* abiicitur»; Andrews: «quod *aliquando vocalis* abiicitur»;

VII, 107 (β): «Passando anchor vidi»; Andrews: «Passando ancoi vidi»;

VII rubrica: «*Primum genus Rhythmandi. Sonetus primus*»; come segnalato in precedenza, questo è il capitolo numerato a parte come 6 da VM, che Andrews incorpora nel capitolo VII, ma non segnala in apparato l'esistenza di questa rubrica.

f. 3v

VII, 67-69: «Non t(antu)m sup(er)flua et(iam) si ne(cessa)ria paup(er)ibus non erogemus: raptores sumus et *i(m)pii*»; Andrews: «tantum si superflua, sed etiam si necessaria pauperibus non erogemus, raptores sumus *sed* impii»;

VII, 69: «Dante illis colliga(m)»; Andrews: «Dante *te* illis, colligent»;

VII, 76-77: «Elemosyna ab omni p(ec)c(a)to *et(iam)* a morte liberat»; Andrews: «Elemosina ab omni peccato *et* a morte liberat»;

VIII, 1: «předicto(rum) sonetorum *i(n)frascripto(rum)* simplicium»; Andrews: «predictorum sonetorum simplicium»;

VIII, 4: «et uocantur *duapte*»; Andrews: «et vocantur *duatae*»;

Rettifiche alle lezioni del codice Latino XIII, 5 (4539) nell'edizione Andrews della
Summa (1r-33r)

2, 7-8: «*Ne a sua audita e che parlar descende / Sažo e žascuno: che ne leze en busto*»; Andrews: «*Sažzo è žascun ch'è velloce e robusto / ne la sua uđita, e che 'l parlar diprende*» (i versi 7 e 8 risultano invertiti in VM; la parola rima, che Andrews segnala in apparato come *distende* per VM (che lui sigla *Ve*³), è da leggersi senza dubbio *descende*);

IX rubrica: «*De secunda diuisione voltarum soneti simplicis Rubrica*»; Andrews: «*De secunda diuisione soneti simplicis*».

f. 4r

IX, 12: «*Quem (e)n(im) alienu(m) fidu(m)*»; Andrews: «*Quem enim alienum tibi fidum*»;

X rubrica: «*De tertia diuisione volta(rum) soneti simplicis Rubrica*»; Andrews: «*De tertia diuersificatione voltarum soneti simplicis*»;

4, 2: «*Cum limpio: che no(n) sta*»; Andrews: «*con impio, e che non sta*»;

XI rubrica: «*De quarta diuisione uolta(rum) soneti simplicis Rubrica*»; Andrews: «*De quarta diuersificatione voltarum soneti simplicis*»;

XI, 6: «*Paulus: no(n) potestis*»; Andrews: «*Apostolus: Non potestis*»;

XI, 11: «*sed et(iam) efficit*»; Andrews: «*sed etiam caecos efficit*».

f. 4v

XII rubrica: «*De duplici(bus) sonetis*»; Andrews: «*De soneti duplicibus*»;

XII, 5: «*sic et(iam) duplicium*»; Andrews: «*sic et duplicium*»;

XII, 6-7: «*habent <quattuor> tres (ver)sus*»; Andrews: «*habent tres verrsus*» (non si segnala che VM sottolinea *quattuor* come errato e riporta *tres* in interlinea).

f. 5r

6, 14: «*Derebeno li serui*»; Andrews: «*dovrebero*»;

XIII rubrica: «*cu(m) media Rubrica*»; Andrews: «*cum media*»;

7, 9: «*quel che par*»; Andrews: «*quel chel par*» (segnalata in apparato per tutti i codici β);

7, 10: «*Lhomo che*»; Andrews: «*Uomo ch'è*»;

7, 15: «*suo core q(ue)sto anche*»; Andrews: «*suo cor: "E questo*»;

f. 5v

XV, 4-5: «*dum(m)o(do) rhythmis sociatus*»; Andrews: «*dummodo rhithimus sociatus*»;

XV, 6-7: «*et determinate i(n)spiceret quilibet*»; Andrews: «*et determinate inspiceret voluerit quilibet*»;

XVI rubrica: «*et eo(rum) forma Rubrica*»; Andrews: «*et eorum forma*»;

9, 9: «*Deh, non lassati*»; Andrews: «*Die, non lassate*»;

9, 10: «*Che no(n) si funda*»; Andrews: «*ch'el non si fonda*».

f. 6r

10, 15: «*E p(er) discordarse piu ponderose*»; Andrews: «*e per discordia le più ponderose*».

f. 6v

XIX rubrica: «*De Sonetis continuis Rubrica*»; Andrews: «*De sonetis continuis et eorum forma*»;

12, 14: «*A cui p(er) longa maladia salbaia*»; Andrews: «*a cui per longa maladia s'abaglia*» (la lezione è propria di β, ma Andrews specifica che in VM, dove è tuttavia chiaramente leggibile, non compare);

XX rubrica: «*De sonetis incathenatis Rubrica*»; Andrews: «*De sonetis incatenatis et eorum*».

forma».

f. 7r

XX, 13: «consonantias. *alias* non possunt»; Andrews: «consonantias, *aliter* non possent»;

XX, 14-15: «si quis bene *ostenderet*»; Andrews: «si quis bene *consideret*»;

XXI rubrica: «De sonetis duodenariis *meris Rubrica*»; Andrews: «De sonetis duodenariis *et eorum forma*».

14, 13: «Quando no(n) *son*»; Andrews: «quando non *sum*» (secondo l'apparato, VM dovrebbe avere la lezione *sum* con tutti gli altri manoscritti β);

XXII rubrica: «mixtis *Rubrica*»; Andrews: «mixtis et eius forma».

f. 7v

XXII, 9: «vel e (*con*)*verso*»; Andrews: «vel e *contra*»;

XXII, 21: «Item *notandum*»; Andrews: «Item *nota*»;

XXIII rubrica: «De sonetis repetitis *Rubrica*»; Andrews: «repetitis *et eorum forma*»;

16, 7: «chi para *i* remore»; Andrews: «chi para *in* remore»;

f. 8r

XXIV rubrica: «et eo(rum) forma *Rubrica*»; Andrews: «et eorum forma»;

XXIV, 32-33: «aut(em) hi: quos»; Andrews: «autem et hi quos»;

XXIV, 38: «et cognoscit *Dominum*»; Andrews: «et cognoscet *Deum*»;

XXV rubrica: «et eorum forma *Rubrica*»; Andrews: «et eorum forma».

f. 8v

XXV, 7: «vulgariter: alius literaliter»; Andrews: «vulgariter *et* alius literaliter»;

18, 10: «Cossi *bel* *parlar* forme»; Andrews: «così *a* *parlare* formi»;

XXVI, 4: «et *aliis* *multis* modis»; Andrews: «et *multis* *aliis* modis»;

XXVI, 5: «*que* *sit* *differentia* inter»; Andrews: «*quae* *differentia* *sit* inter».

f. 9r

XXVII rubrica: «De sonetis bilinguibus»; Andrews: «De sonetis bilinguibus *et eorum forma*»;

20, 8: «*maon* *estut* *zaor* sans»; Andrews: «*maon* *estut* *çor* sans»;

20, 12: «lingua *e* *ner* *e* *foy*»; Andrews: «lingua *e* *verefoi*»;

20, 14: «*rar* *pitet*»; Andrews: «*car* *pitet*»;¹⁸

XXVII, 10: «q(uam) *fraudule(n)ti* oscula»; Andrews: «quam *fraudulenta odientis* oscula»;

XXVII, 11: «*Lucis* p(rae)terite»; Andrews: «*Litis* praeterite» (la lezione *litis* è aggiunta a margine dalla mano *b* con un segno di richiamo sopra *lucis*);

XXVII, 17: «*calcat. et paruus*»; Andrews: «et maxime *calcat*: “*ecce parvus*»;

XXVII, 20: «et simplices *uel* *duplices*»; Andrews: «et simplices *et* *duplices*»;

XXVIII rubrica: «et eorum forma *Rubrica*»; Andrews: «et eorum forma».

f. 9v

XXVIII, 6-7: «undecim: eo *quia* est»; Andrews: «undecim, eo *quid* est»;

¹⁸ Non c'è traccia delle traduzioni interlineari delle parole francesi a cui allude Andrews in apparato e che, stando a quanto scrive, appartengono ai codici β; cfr. A. DA TEMPO, *Summa*, cit., p. 37.

Rettifiche alle lezioni del codice Latino XIII, 5 (4539) nell'edizione Andrews della
Summa (1r-33r)

XXVIII, 11: «monosyllabis i(n) (*con*)sonantia»; Andrews: «monosyllabis in *fine consonantibus*»;

XXVIII, 13: «p(er) se solam habeat *significantiam*»; Andrews: «per se solam habeat *significatum*»;

21, 3: «Nudo de *mare*»; Andrews: «nudo di *matre*»;

21, 11: «di *pochi* i(n) prima fu»; Andrews: «di *po che* in prima fu»;

XXIX rubrica: «mutis *Rubrica*»; Andrews: «mutis».

f. 10r

22, 8: «Apresso el vero»; Andrews: «*presso* el vero»;

22, 10: «e *debor* dir»; Andrews: «“E *debbo* dir»;

XXIX, 17: «*queritur*: ad *desinens* i(n) u bene aptatur»; Andrews: «*quantum ad desinentiam rithimi in ista vocali U. Nam nunquam vel raro aliqua dictio desinens in U bene aptatur*»;

XXIX, 22-23: «cum polysyllabo quantum»; Andrews: «cum polysillabo *muto*, quantum»;

XXIX, 26: «i(n)ferius *dicentur*: satis»; Andrews: «inferius satis»;

XXX rubrica: «De sonetis septenariis *Rubrica*»; Andrews: «De sonetis septenariis *et eorum forma*»;

XXX, 7: «tangere. Possunt»; Andrews: «tangere. *Et possunt*».

f. 10v

XXX, 13-14: «*edamus*. et bibamus»; Andrews: «*Comedamus* et bibamus»;

XXXI rubrica: «De sonetis septenariis polysyllabis *brevibus Rubrica*»; Andrews: «De sonetis septenariis polysyllabis»;

XXXI, 12: «idem nolle *ei* demum»; Andrews: «et idem nolle, *ea* demum».

f. 11r

XXXII, 19: «q(uae) p(ar)ticipatio»; Andrews: «*quae enim* participatio»;

XXXII, 23: «manete: no(n) inde»; Andrews: «manete, *et non inde*».

f. 11v

26, 15: «tal habe *bo* dusero»; Andrews: «tal habe *buoi* dusero»;

XXXIV, 4-5: «esse quindecim *syllabarum* (uer)suum»; Andrews: «esse quindecim *verssum*» (ma è la stessa mano *a* che sottolinea *syllabarum* per cassarlo);

27, 5: «Quella iniuria»; Andrews: «*E* quella iniuria»;

XXXIV, 21: «retornelli no(n) curamus *exponere*: quia»; Andrews: «retornelli non *curamus exonere*, quia».

f. 12r

XXXV, 17: «mutationes eo: *quia* sonus»; Andrews: «mutationes eo *quod* sonus»;

XXXV, 28-29: «eiusdem *q(uan)titatis* et *qualitatis*»; Andrews: «eiusdem *qualitatis* et *quantitatis*»;

XXXV, 33: «fieri: *nisi quod habeant*»; Andrews: «fieri *quod habeant nisi*»;

XXXVI rubrica: «*magnis Rubrica*»; Andrews: «*magnis*».

f. 12v

XXXVI, 7: «*que* vulgariter *appellantur* sonus magnus» (questo passo è tra il *recto* e il *verso* della f. 12); Andrews: «*et* vulgariter etiam *appellatur* sonus magnus»;

XXXVI, 10-11: «septenarius *precedit*. uel»; Andrews: «septenarius *precedat* vel»;

XXXVI, 16: «esse undenarii. alius»; Andrews: «esse undenarii *et* alius»;

28, 7: «suzeto *che* fidel»; Andrews: «sozeto *con* fedel»;

XXXVII rubrica: «mediis *Rubrica*»; Andrews: «mediis».

f. 13r

XXXVII, 4: «respectu <res> magnarum» (cassato dalla mano *a*); Andrews: «respecut magnarum».

f. 13v

31, 15-17: «Ove, mai no(n) fosse mia dona spietata / Che certo *com* mio volo / Cossi *demandarai* quel che demando»; Andrews: «Die, mai non fusse mia dona spietata! / ché certo, *com'io* volo / così *dimandarei* quel che dimando»;

XL, 2: «est *dicendum*. Ad quod *sciendum* est»; Andrews: «est *videndum*. Ad quod *dicendum* est».

f. 14r

32, 8: «p(er)che <zà> vagheze» (cassato dalla mano *a*); Andrews: «perché vagheze»;

XLI, 5-6: «d(ebet) e(ss)e undenarius *eiusdem* (*con*)sonantię. et»; Andrews segnala la lezione in apparato e non specifica a quali codici appartenga, ma forse sarà da attribuire alla famiglia β ;

XLII rubrica: «meris *Rubrica*»; Andrews: «meris».

f. 14v

34, 1: «Ove no(n) asconder»; Andrews: «Die, non asconder»;

36, 8: «*Amor da cortesia (et caetera)*»; Andrews non segnala che qui viene ripetuto il primo verso della ripresa.

f. 15r

37, 8: «*Da amar e chi (et caetera)*»; Andrews non segnala che qui viene ripetuto il primo verso della ripresa;

XLVI, 9: «et earum materia longa *est*. et ideo»; Andrews: «et earum materia longa, et ideo».

f. 15v¹⁹

XLVI, 24-25: «alia omnia exempla p(er) ea»; Andrews: «alia omnia exempla *et* per ea»;

XLVI, 28: «una p(ar)s <una *p*> habeat» (cassato dalla mano *a*); Andrews: «una pars habeat».

f. 16r

38, 34: «*Chi* meni»; Andrews: «*che* meni»;

38, 62: «E questa dimandai *delo* suo nome»; Andrews: «E questa dimandai *del* suo nome» (l'aggiunta della *o* si deve alla mano *b* e sana in VM l'ipometria del verso, che, secondo l'apparato, è tramandato senza da tutti i codici β , mentre la lezione eletta a testo da Andrews legge: «In questa dimandaila del suo nome»);

38, 64: «e qual era il suo *stato*»; Andrews: «e qual era el suo *stallo*».

19 Allo stesso foglio è presente una delle note marginali alla canzone, di cui Andrews non riporta la lezione, certamente errata, di VM in apparato: «sex uersus *su(n)t* duo»; Andrews: «sex versus, sc. [*ilicet*] duo». Cfr. A. DA TEMPO, *Summa*, cit., p. 108.

Rettifiche alle lezioni del codice Latino XIII, 5 (4539) nell'edizione Andrews della
Summa (1r-33r)

f. 17r

XLVI, 41-42: «et posset fieri etiam volta»; Andrews: «Et posset etiam fieri volta»;

XLVII, 13-14: «supradictum est: ad libitum»; Andrews: «supra dictum est et ad libitum».

f. 17v

XLVII, 33: «ac et(iam) <syllabarum> ueterum» (cassato dalla mano *a*); Andrews: «ac etiam veterum».

f. 18r

LI rubrica: «genus vulgariu(m) rithmo(rum) de»; Andrews: «genus ritimorum vulgarium de»;

LI, 1-2: «In p̄cedenti de rotondellis»; Andrews: «In parte precedenti de rotundellis».

f. 18v

LI, 18: «secundum modernu(m) modum cantus debet»; Andrews: «secundum modernum cantum debet»;

LI, 22-23: «potest p(er) plures»; Andrews: «potest etiam per plures»;

LI, 37-38: «aliis modis: sicut de sonetis»; Andrews: «aliis modis sicuti de sonetis»;

43, 3: «Perche una dona disse»; Andrews: «per che mia dona».

f. 19r

LII, 4: «partibus se<n>quentibus» (cassato dalla mano *a*);

LIII, 2-3: «septenarii. alius tertius»; Andrews: «septenarii et alius tertius»;

46, 9: «Se no(n) me fa mainiero»; Andrews: «se non mi fai mainiero».

f. 19v

LVI, 6-7: «copulas quantum ad retornellum»; Andrews segnala in apparato che VM, come altri codici, omette da licet a retornellum, restituendo poi in margine il brano; VM, tuttavia, presenta il passo così come trascritto, senza cadute e, inoltre, a margine riportata anche la lezione ante, che una barra verticale di richiamo indica come alternativa a quantum ad;²⁰

LVII, 1: «Mandrialis repetitus ideo dicitur»; Andrews: «Mandrialis repetitus dicitur».

f. 20r

LVII, 23: «l(icet) possint fieri cu(m) eode(m)»; Andrews: «possint fieri etiam cum eodem»;

LVII, 24: «(con)sonaret auditorum auribus i(n) eodem»; Andrews: «consonaret auribus auditorum in eodem»;

LVII, 35-36: «colligitur ex suprascriptis mandrialibus»; Andrews: «colligitur ex supradictis mandrialibus».

f. 20v

LVIII, 44: «uno mo(do) v(idelicet) quo»; Andrews: «uno modo viz. quo» (la stessa abbreviazione è malintesa da Andrews alla f. 25v).

f. 21r

50, 7: «Perche e matre de la humilitate» (a margine, la mano *b* riporta, con un segno di richiamo dopo *de*, la lezione gloria humilitate, secondo Andrews tipica dei codici β); Andrews:

20 A. DA TEMPO, *Summa*, cit., p. 75.

«perché è matre de *gloria humilitate*». ²¹

f. 21v

LX, 4-5: «Posset etiam fieri maior uel *minor cauda*»; Andrews: «Posset etiam fieri maior vel *paucior cauda*».

f. 22r

LXI, 3: «co(n)fectus. *Dicatur quod appellatur*»; Andrews: «confectus. *Et dic quod ideo appellatur*»;

LXI, 12: «nam forte omnes no(n) *bene habent p(rae)*»; Andrews: «Nam forte omnes non *habent bene prae*»;

LXI, 24 (β): «ut afferunt *ignari*: motus»; Andrews: «ut afferunt *ignavi*, motus»;

LXI, 35 (β): «ponantur. que *quasi nihil*»; Andrews: «ponantur, quae nihil».

f. 23r

53, 67: «E remarai lo *argogio*»; Andrews: «e remarai lo *argoio*»;

53, 78: «Dona e(n)ghelanda: anche *la vada torta*»; Andrews: «Dona engelanda anche vada torta». ²²

f. 23v

LXIII rubrica: «seu co(n)sona(n)tię *uulgaris* potest poni cu(m) dictio(n)e *li(te)ra[le]*»; Andrews: «seu consonantiae *litera* potest poni cum dictione *vulgari*»;

LXIV rubrica: «Quęstiones et *responsiones* in»; Andrews: «Questiones et *absoluciones* in».

f. 24r

LXIV, 4-5: «et ut plurimum *existentibus* ex»; Andrews: «et ut plurimum *consistentibus* ex

LXIV, 9: «Nam *et* aliis modis»; Andrews: «Nam *etiam* aliis modis»; ²³

LXIV, 11-12: «soneto(rum): balata(rum) et *alio(rum)* rhythmo(rum)»; Andrews: «sonetorum *et aliarum* ballatarum et rithimorum»;

LXV, 6: «et diversa *significant*: ut»; Andrews: «et diversa *significata*, ut»;

LXV, 11: «p(ar)co cis *cit*: ut parcat»; Andrews: «parco, parcis *etf.*, ut parcat».

21 Dopo il serventese 50 compare l'annotazione sulla terza e l'ottava rima, la cui descrizione di Andrews combacia con quanto si legge in Ve3. Si riporta comunque una trascrizione dei versi citati dalla *Commedia* e dal *Filostrato*, che l'editore omette: «Nel mezo del camin de n(ostr)a vita / Mj ritrouaj p(er) una selua scura / Che la diricta uia era smarita. // E quanto a dir qual era e coffa dura / E sta selua seluagia et afpra e forte / Che nel pensier rinoua la paura // Tanto e amara: che poche più morte / Ma p(er) tractar del ben chio uj trouaj / Diro de laltre coffe chiuo scorte. // Io no(n) fo ben redir come uentraj / Tanto era pien di fomno a quel punto / Che la (ver)ace uia abandonaj. etc(aetera)» (f. 21r); «Ritroua Pandaro Troilo penfofo / E si forte nel uifo fbigotito / Che p(er) pietate ne diuen doglioso: / Ver luj dicendo .hor setu si inuilto / Come tu monstri giouen valoroso. / Anchor no(n) se da te il tuo ben p(ar)tito / Perche i(n) amor cotanto tj sconforti / Che glj ochj i(n) testa tj paron zà morti. // Tu se uiuuto affai senza costej. et(caetera)» (f. 21v).

22 In VM non c'è traccia della versione α di questo verso che Andrews segnala «in margine alla maggioranza dei codici»; cfr. A. DA TEMPO, *Summa*, cit., p. 85.

23 Erroneamente Andrews segnala che VM riporta la lezione *etiam*, confondendo con un titulus sulla congiunzione *et* il taglio orizzontale sulla *q* di *quia*, che si trova esattamente al rigo superiore e che, effettivamente, risulta di difficile lettura per via dell'inchiostro sciolto del ca-polettera sul verso del f. 24.

Rettifiche alle lezioni del codice Latino XIII, 5 (4539) nell'edizione Andrews della
Summa (1r-33r)

f. 24v

LXV, 20-22: «p(ro) hac dictione tortus *ta* tum. alio modo p(ro) aliquo alio. siue pro hac dictione *obliquus a* um»; Andrews: «pro hac dictione tortus *vel* tortum, alio modo pro aliquo alio sive pro hac dictione obliquum»;

LXV, 25-26: «ut marca *tarvisana*. posset et(iam) dici tertio p(ro) hoc»; Andrews: «ut Marca *Trivisina*. Posset etiam dici tertio *modo*, pro hoc»;

LXV, 31-32: «s(ecundu)m quod *rhythmator* h(ab)ebit»; Andrews: «secundum quod *rithimans* habebit»;

LXV, 33-37: «al(te)r. et poni dictio eꝑ(ui)uoca eiusdem (con)sona(n)tię. que et(iam) erit eꝑ-uuuoca»; Andrews: «et poni *alia* dictio equivoca eiusdem consonantiae, quae etiam erit equivoca» (l'integrazione, anche in VM, è riportata in margine).

LXVI, 4-5: «simplex et ex eisdem»; Andrews: «simplex ex eisdem»;

LXVII, 4: «i(n) p(ro)latione *finis* semp(er)»; Andrews: «in prolatione, *firmis* semper»;

LXVII, 8: «et alio *modo* compositus: *sicut* supra»; Andrews: «et alio compositus, *sicuti* supra».

f. 25r

LXVIII, 1-2: «tantum bischi < ȝ > atur cum pluribus simul *iunctis* quod» (la mano *a* scrive *ci* sopra a ȝ; la mano *b* poi interviene a cancellare ȝ); Andrews: «tantum bisteatur cum pluribus simul *vinctis*, quod»;

LXVIII, 10: «sit *ferma* mente»; Andrews: «sit *forma* mente»;

LXIX, 3:²⁴ «alię literę *vocales* co(n)sonantes i(n) dictione. et ideo dicitur bischecius *vulgatius*: et literatius bistecius q(uas)i»; Andrews: «aliae literae consonantes in dictione; et ideo dicitur bischecius *vulgaris* et litteratius bistecius quasi»;

LXX, 1: «de quo *supradixi* et magis»; Andrews: «de quo *supradictum est*, et magis».

f. 25v

LXX, 15: «demonstro as *at*. alio»; Andrews: «demonstro, demonstras *etf.*; alio»;

LXXI, 2-3: «p(rimo) mo(do) *v(idelicet)* q(ua)n(do)»; Andrews: «primo modo *viz.* quando»;

LXXII, 12: «quia i(n) <ho> uno versu» (cassato dalla mano *a*).

f. 26r

LXXIII, 4: «et *in* i(n)frascripto»; Andrews: «et infrascripto»;

LXXIII, 5-6: «et *hec difficillima est hec* compositio»; Andrews: «Et *haec est difficillima* compositio».

f. 26v

LXXVI, 7: «poterit *colligere compositiones*. hanc autem *compilationem* s(ecundu)m»; Andrews: «poterit *colligi compillationem*. Hanc autem *compositionem*, secundum»;

LXXVI, 9: «ex *rubra* signavi»; Andrews: «ex *rubro significavi vel signavi*»;

62, 9: «gabar <non> d'amor» (cassato dalla mano *a*).

62, 11: «e *digi* forsi»; Andrews: «e *digo* forsi».

f. 27r

LXXVI, 14 (β): «Medii *discordantur* (scilicet)»; Andrews: «Medii *discordant* scilicet»;

24 La lezione *bischecius sive bistecius* che Andrews riporta anche per VM al rigo 1 di questo capitolo è da riferirsi al rigo 2; cfr. A. DA TEMPO, *Summa*, cit., p. 91.

LXXVI, 16: «dicitur *mulier mulcens herum*»; Andrews: «dicitur *muliere mulcens*»;

LXXVII, 2: «*verbis t<h>uscorum*» (cassato dalla mano *a*).

LXXVII, 10: «(con)sona(n)tię *seu* *rhythmi*»; Andrews: «*consonantiae sive rithimi*».

f. 27v

LXXVII, 27: «in quocunque genere *quibuscunque in speciebus dicendi Antonii de Tempo patavi*. Deo Gratias. Amen. *A.B.L.*»; Andrews: «in quocunque genere *dicendi*. Deo Gratias, Amen».²⁵

2.2.2. b) *Glosse omesse*

Di seguito, si raccolgono le trascrizioni delle molte glosse, solitamente di carattere metrico, che costellano i versi esemplificativi in VM, per cui ci si limita a sciogliere tra parentesi le abbreviazioni:

f. 3v

1, 1: «Pedes: siue uersus: nam quilibet (ver)sus appellatur unus pes»;

1, 9: «Volta prima»;

1, 12: «Volta secunda»;

2, 1: «Pedes»;

2, 9: «Volta p(rima)»;

2, 12: «Volta (secunda)»;

3,1: «Pedes».

f. 4r

3, 9: «Volta p(rima)»;

3, 12: «Volta (secunda)»;

4, 1: «Pedes»;

4, 9: «Volta p(rima)»;

4, 12: «Volta (secunda)»;

5, 1: «Pedes»;

5, 9: «Volta p(rima)».

f. 4v

6, 2: «Pedes» (vergato dalla mano *b*).

f. 5r

6, 13: «Volta p(rima)»;

6, 17: «Volta (secunda)»;

7, 13: «Volta p(rima)»;

7, 17: «Volta (secunda)»;

²⁵ La *Summa* si conclude con le parole «Deo gratias, Amen» seguite dalla sigla «A. B. L.», su cui cfr. G. CAPOVILLA, *I primi trattati*, cit., p. 238. A essa seguono i due versi latini (*Edidit Antonius...*) e l'introduzione al carme finale (*Carmina quę sequuntur...*) con i sei versi latini rimati con rime al mezzo (aBaBaBcDcDcD).

Rettifiche alle lezioni del codice Latino XIII, 5 (4539) nell'edizione Andrews della
Summa (1r-33r)

7, 20, a margine: «a scoglio» (la variante è riportata dalla mano *b* accanto alla lezione *al coglio*).

f. 5v

8, 1: «Pedes»;

8, 13: «Volta p(rima)»;

8, 17: «Volta (secunda)»;

9, 1: «Pedes»;

9, 9: «Volta p(rima)»;

9, 12: «Volta (secunda)».

f. 6r

10, 1: «Pedes»;

10, 13: «Volta p(rima)»;

10, 17: «Volta (secunda)»;

11, 1: «Pedes».

f. 7r

13, 1: «Pedes»;

14, 2: «Pedes».

f. 7v

16, 1: «Pedes»;

16, 9: «Volta p(rima)».

f. 8r

17, 1: «Pedes»;

17, 9: «Volta p(rima)»;

17, 12: «Volta (secunda)».

f. 8v

18, 1: «Pedes»;

18, 9: «Volta p(rima)»;

18, 11: «Volta (secunda)».

f. 9r

19, 3: «Pedes»;

19, 9: «Volta p(rima)»;

19, 12: «Volta (secunda)»;

20, 1: «Pedes»;

XXVII, 11: «*Litis* p(rae)terite» (si tratta, come visto sopra, di una correzione a margine).

f. 9v

21, 1: «Pedes»;

21, 9: «Volta p(rima)»;

21, 12: «Volta (secunda)»;

22, 1: «Pedes».

f. 10r

22, 9: «Volta p(rima)»;
22, 12: «Volta (secunda)».

f. 10v

24, 1: «Pedes»;
24, 9: «Volta p(rima)»;
24, 12: «Volta (secunda)».

f. 11r

25, 2: «Pedes».

f. 11v

26, 9: «Volta p(rima)»;
26, 12: «Volta (secunda)»;
26, 13: «Duo ret(ornellis)»;
27, 9: «Volta p(rima)»;
27, 12: «Volta (secunda)»;
27, 15: «Retor(nellus)».

f. 12v

28, 1: «Pedes»; «Prima p(ars) repilogatio: uel replicatio: siue rep(re)sa uel repetitio d(icitu)r»;
28, 5: «(Secunda) pars d(icitu)r p(rima) mutatio»;
28, 8: «(Tertia) p(ar)s d(icitu)r (secunda) mutatio»;
28, 11: «Volta»; «P(ar)s (quarta) et ultima uolta nuncupatur».

f. 13r

29, 1: «Repilogatio»;
29, 4: «Pedes»;
29, 15: «Volta»;
30, 1: «Pedes»; «Repilogatio».

f. 13v

30, 11: «Volta»;
31, 1: «Pedes»;
31, 4: «Mutationes siue pedes»;
31, 8: «Similitudo repilogationis i(n) duab(us) ultimus (con)sona(n)<tib(us)>tiis»;
31, 11: «Mutatio altera» (verгато dalla mano *b*).

f. 14r

32, 1: «Pedes»; «Repilogatio»;
32, 3: «Mutationes»;
32, 7: «Volta»;
33, 1: «Repilogatio»;
33, 3: «Mutationes»;
33, 7: «Si(mi)litudo repilogatio(n)is»;
33, 9: «Mutationes» (verгато dalla mano *b*);
33, 13: «Volta similis repilogationi» (verгато dalla mano *b*).

Rettifiche alle lezioni del codice Latino XIII, 5 (4539) nell'edizione Andrews della
Summa (1r-33r)

f. 14v

34, 1: «Pedes» (vergato dalla mano *b*); «Repilogatio»;

34, 3: «Mutationes» (vergato dalla mano *b*);

34, 7: «Volta» (vergato dalla mano *b*);

35, 1: «Pedes»; «Repilogatio»;

35, 5: «Volta»;

36, 1: «Pedes»; «Repilogatio»;

36, 5: «Mutatio(n)es et uolta»;

36, 8: «Si(mi)lis repilogatio».

f. 15r

37, 1: «Pedes»; «Repilogatio»;

37, 6: «Volta».

15v

38, 23: «Ret(ornellus) seu uolta».²⁶

f. 16r

38, 37: «R(etornellus)»;

38, 51: «R(etornellus)»;

38, 65: «R(etornellus)».

f. 16v

38, 79: «R(etornellus) seu uolta»;

38, 93: «R(etornellus)»;

38, 107: «R(etornellus) »;

38, 113: «Volta finalis totius ca(n)tionis».

26 La canzone, ai ff. 15r-16v, presenta in margine l'elenco delle Virtù: Fides; Spes; Caritas; Iustitia; Fortitudo; Prudentia; Temperantia. Dopo ogni Virtù, segue l'elenco di ciò che da esse discende; tali elenchi compaiono anche nell'edizione Andrews (cfr. A. DA TEMPO, *Summa*, cit., pp. 62-65), dove però il curatore non fornisce notizie sufficienti in apparato (di VM infatti segnala solamente le varianti relative alla Speranza). Si segnala dunque l'elenco che si può leggere in VM, riportando in corsivo le varianti rispetto all'edizione Andrews, specificando come siano tutte vergate, anche se in inchiostro nero, dalla stessa mano responsabile delle rubriche al punto d: «Fides. Ex fide *sequu(n)tur* Munditia Castitas Affectus Firmitas Religio *Ueneratio* Obedientia» (f. 15v); «Spes. E Spe *sequu(n)t(ur)* Modestia *Poenitentia* Gaudium Patientia Contemplatio Longanimitas»; «Caritas. Ex Caritate *sequu(n)t(ur)* Concordia Gratia Pax *Uenia* Compassio *Benignitas Pietas* Misericordia Liberalitas Mansuetudo»; «Iustitia. Ex Iustitia *sequu(n)t(ur)* Iudicium Ueritas Correctio *Iusiurandum* Severitas *Æquitas* Lex» (f. 16r); «Fortitudo. Ex Fortitudine *sequu(n)t(ur)* Persevera(n)tia Constantia Co(n)fidentia Tolera(n)tia Stabilitas Requies Magnifice(n)tia»; «Prudentia. Ex Prudentia *sequu(n)tur* Consilium Prouidentia Sagacitas Timor *dei* Intelligentia Memoria Tractabilitas»; «Temperantia. Ex Tempera(n)tia *sequu(n)t(ur)* Discretio Sobrietas Ieiunium *Quies Afflictio Mundi Despectus* Moralitas» (f. 16v). Visti i molti collegamenti tra VM e il testo del *Compendium*, utile è segnalare che l'elenco delle virtù non corrisponde a quello che si legge nei manoscritti del trattato di Baratella, che riporta la medesima canzone come primo esempio del metro; cfr. F. BARATELLA, *Compendium*, cit., pp. 114-19. Sempre a proposito delle note a margine di questa canzone, cfr. il paragrafo 3.4.

f. 17v

39, 1: «Pars p(rima)»;
 39, 3: «Pars (secunda)»;
 39, 7: «Pars (tertia)»;
 40, 1: «Pars p(rima)»;
 40, 3: «(Secunda)»;
 40, 7: «(Tertia)».

f. 18r

41, 1: «Pars p(rima)»;
 41, 4: «(Secunda)»;
 41, 9: «(Tertia)».

f. 19r

44, 1: «P(rima)»;
 44, 4: «(Secunda)»;
 45, 1: «P(rima)»;
 45, 4: «(Secunda)».

f. 19v

47, 1: «P(rima)»;
 47, 4: «(Secunda)»;
 47, 7: «Retornelli»;
 LVI, 6-7: «ante» (la variante è riportata a margine e segnalata, tramite una barra verticale, come lezione alternativa a *quantum ad*);
 48, 1: «Pedes»;
 48, 6: «Retornellus»;
 48, 8: «Volta»;
 48, 13: «Retornellus».

f. 22v

53, 1: «In pri(n)cipio ponuntur (quattuor) uersus p(ro)p(ter) tres (con)sonantias, quę esse debe(n)t i(n) qualibet stantia siue modo dicendi: ut uerius loquar»;
 53, 5: «In fine ponuntur due versus † ita ut † sint tres (con)sonantię. aliter motus confectus esset informis: et i(n)co(n)cinus.

f. 24r

LXV rubrica: «*Æquiuationes Bistecij, Astecij et compositiones in Rithmis uulgaribus*»;
 LXV, 3: «*quid sit equiuocus*»;
 LXV, 7: «*quetupla(rum) sit equivocus*».²⁷

27 I due ultimi commenti, come si era anticipato, sembrano vergati della stessa mano che ha numerato i capitoli. Il primo si legge subito dopo *quęrendum est p(rimo)* (LXV, 3) e recita: «quid sit equiuocus», che sono le parole con cui il brano continua al rigo successivo e che risultano leggibili; la seconda compare subito dopo *est: quod equiuocus* (LXV, 7) e legge «quetupla(rum) sit equivocus».

Rettifiche alle lezioni del codice Latino XIII, 5 (4539) nell'edizione Andrews della
Summa (1r-33r)

f. 25v

LXXII, 4-9: «Iocosum factu(m)» (vergato dalla mano c).

f. 26r

LXXIII, rubrica: «no(m)i(n)is» (la lezione è ripristinata a margine, dato che la parola è cancellata nella rubrica, ma su questa rubrica, cfr. la nota 14 al paragrafo 2.1.).

f. 26v

61, 1: «catarina»;²⁸

62, 1: «P(rima) p(ar)s p(ri)n(cipa)lis»;²⁹

62, 4: «(Secunda) p(ar)s p(rimae) p(ri)n(cipa)lis;

62, 2: «(Tertia) p(ar)s p(ri)n(cipa)lis»;

62, 8: «(Secunda) (secundae)».

2.2.3. c) *Interventi della mano b*

In questa sezione si riportano gli interventi della mano *b*, che per lo più consistono in integrazioni interlineari per le quali è evidente l'utilizzo di un diverso inchiostro rispetto alla mano *a*; tutti gli interventi sono segnalati in corsivo e sciogliendo tra parentesi le abbreviazioni:

f. 3v

IX, 2-3: «rhythmos *et* consonantias» (lezione segnalata in apparato, ma non specificando che l'aggiunta è della mano *b*).

f. 4r

IX, 14: «audebit *patrem* qualis»;

XI, 13: «his q(ui)b(us) *sua* sufficiu(n)t».

f. 4v

XII, 14: «in prima consona(n)tia»;

6, 2: «*Pedes*».

f. 5r

6, 13: «*Volta p(rima)*»; «sempre de *la* (con)scientia esser humili»;

6, 17: «*Volta (secunda)*»;

²⁸ Nell'interlinea, sopra alle parole *de catar in amor*, è sciolto il nome *Catarina*, esempio del capitolo LXXV *De compositione divisa per sillabas plurium dictionum*.

²⁹ La ballata acrostica figura scritta in VM come Andrews descrive per tutti i codici β (cfr. A. DA TEMPO, *Summa*, cit., p. 114), con l'unica eccezione che, l'ultimo verso, per ragioni di spazio, viene affiancato alla fine di f. 26v al penultimo. A margine di *Dolente amor* compaiono le quattro note che si riportano disponendole in ordine di apparizione nel foglio e riferite al numero di verso secondo il metro correttamente ricostruito; tali note seguono il commento alla ballata tramandato dai codici β , per cui cfr. *ivi*, pp. 113-14.

7, 20, margine: «*a scoglio*» (segnalata, come si è detto anche nel paragrafo sopra, a margine accanto alla legione *al coglio*).

f. 6v

11, 13: «Si come <*laude*> *l'arte* en laude».

f. 7r

14, 2: «De seno e de cautela *se* magnifica»;

14, 12: «quella <*iustitia*> *iustitia* par» (la mano *b* interviene qui per cassare, sottolineando, la ripetizione).

f. 8r

17, 12: «Compenso *bon* e voler amoroso».

f. 8v

XXVI, 7: «*tame(n)* (con)struitur».

f. 9r

XXVII, 5: «*i(n)* *una* lingua»;

XXVII, 11: «*Lucis* p(rae)terite».

f. 9v

21, 3: «Nudo de mare uom *nacque*».

f. 11v

27, 12: «ha bone *carte*»;

27, 15: «Et ogni *cosa* a tempo».

f. 12r

XXXV, 8: «atq(ue) *choreizantur*»;

XXXV, 28-29: «*pluribus partibus eiusdem*».

f. 13v

31, 11: «*Mutatio altera*»;

XL rubrica: «*De balatis minoribus et earum forma*».

f. 14r

32, 2: «che pur podesse *dir*»;

33, 9: «*Mutationes*»;

33, 13: «*Volta similis repilogationi*».

f. 14v

34, 1: «*Pedes*»;

34, 3: «*Mutationes*»;

34, 7: «*Volta*».

f. 15v

XLVI, 36: «*rhythmos et co(n)sona(n)tias* ab alia» (per le altre aggiunte della mano *b* a margine della canzone *Quando 'l pensiero*, cfr. la nota 26).

Rettifiche alle lezioni del codice Latino XIII, 5 (4539) nell'edizione Andrews della
Summa (1r-33r)

f. 16r

38, 62: «dimandai delo suo».

f. 17v

XLVIII, 5-6: «eiusdem p(ar)tis undenarium».

f. 18r

L, 1: «Rotundellus undenarius *totus* compilari»;

L, 3: «quemadmodum *Alii*»;

LI, 1-2: «uidere de *mandrialibus*».

f. 19v

LVI, 1-2: «fermari i(n) *suis* partibus».

f. 20v

LVIII, 13-14: «no(n) sit hystoriographus: seu figuratus ex historiis *uel gestis antiquis* subtiliter»
(la mano *b* sovrascrive alla *y* di *hystoriographus* una *i*).

f. 21r

50, 7: «Perche e matre de la humilitate» (a margine, la mano *b*, pur non cancellando la versione di *a* riporta la lezione *gloria humilitate*, che restituisce il verso «Perche e matre de *gloria humilitate*» così come comune ai codici β).

f. 22r

LXI, 22: «nec debet *in aliquo*».

f. 23r

53, 53: «Chel *glie* p(ro)uerbio antiquo».

f. 23v

LXII, 2: «debet *accipiens* respondere». ³⁰

f. 24v

LXV, 28: «habeat equivocatione<m>s».

f. 25r

LXVIII, 1-2: «tantum bischi< $\frac{c}{3}$ >atur» (la cancellatura della *3*, ma non la sovrascrizione di *ci*, si deve alla mano *b*).

f. 25v

LXXII, 4: «archiepiscopus daret eidem».

30 Si tratta dell'unico intervento della mano *b* segnalato da Andrews (come Ve3m) per questo manoscritto; l'editore, inoltre, specifica che la lezione della mano *a* è *aliciens*, che appartiene già ad altri codici. La lezione originale, tuttavia, risulta difficilmente leggibile, ma, data la presenza di due aste verticali chiaramente visibili come seconda e terza lettera, è improbabile che la parola cancellata sia *aliciens*.

f. 26r

LXXIII, 2: «compositio et h<o>ec non cadit». ³¹

f. 26v

LXXV, 12-13: «uel sonetis et aliis rythmis nec curauim(om)plere ballatas uel sonetos i(n) p̄d-ictis».

f. 27r

LXXVI, 13 (β): «(quattuor) concordantes i(n) primis»;

LXXVII, 10: «siue i(n) fine (con)sona(n)tię».

f. 27v

LXXVII, 32: «Qu<a>em genuit».

2.2.4. d) Altri interventi non certamente riconducibili alla mano b

Come per la precedente, in questa sezione si riportano gli interventi, consistenti esclusivamente nella compilazione di rubriche, con inchiostro rosso o nero e di mano diversa sia da *a* sia da *b*; si preferisce qui questa definizione vista l'incertezza ad attribuire alla stessa mano *c* la totalità delle aggiunte che seguono, la cui descrizione dettagliata è nel paragrafo 2.1. Anche in questo caso si segnalano i vari interventi in corsivo e sciogliendo solamente tra parentesi le abbreviazioni:

f. 15r

XLVI rubrica: «*Incipit tertium Genus uulgarium Rhithimo(rum) De cantionibus Extensis*». ³²

f. 17v

XLVIII rubrica: «*De Rotondellis septenariis et undenariis*»;

XLIX rubrica: «*De Rotondellis bisseptenariis et undenariis*».

f. 18r

L rubrica: «*De Rotondellis undenariis*»;

LI rubrica: «*Incipit quintum genus uulgarium(m) Rithmo(rum) de Mandrialib(us) et eo(rum) forma*».

f. 19r

LII rubrica: «*De Mandrialibus Undenariis et Septenariis*»;

LIII rubrica: «*De Mandrialibus Bisseptenariis et Undenariis*»;

LIV rubrica: «*De Mandrialibus septenariis tantum*».

³¹ In questo foglio sono ripassate dallo stesso inchiostro della mano *b* le aste che collegano le varie sezioni della *compositio ligata*, a esclusione della serie *intellecto/respecto*.

³² A questa sezione appartengono anche le note marginali alla canzone 38 con l'elenco delle virtù, ai ff. 15r-16v, per il cui dettaglio si veda la nota 26.

Rettifiche alle lezioni del codice Latino XIII, 5 (4539) nell'edizione Andrews della
Summa (1r-33r)

f. 20r

LVIII rubrica: «*De Seruentesiis siue Sermontesiis*» (solo le lettere segnalate sono ripassate).

f. 21r

LIX rubrica: «*De seruentisio duplici et duato*» (solo le lettere segnalate sono ripassate).

f. 23v

LXII rubrica: «*Consilium Respondendi Rithmis Assumptis*»;

LXIII rubrica: «*Aliud Consilium q(uod) Dictio Rithmi seu co(n)sona(n)tię uulgaris potest poni cu(m) dictio(n)e l(it)era[le]*»;

LXIV rubrica: «*Quęstiones et responsiones in q(ui)busda(m) co(mm)u(n)ibus circa materiam Rithmo(rum)*».

f. 24r

LXV rubrica: «*Æquiocationes Bistecij, Astecij et compositiones in Rithmis uulgaribus*»;

LXV, 3: «*quid sit equiuocus*»;

LXV, 7: «*quetupla(rum) sit equivocus*».³³

f. 24v

LXVI rubrica: «*De equiuocis Compositis*»;

LXVII rubrica: «*Modus Bischiciandi si(m)plicit(er) in Rithmis*».

f. 25r

LXVIII rubrica: «*Modus bischicia(n)di in Rithmis Composite*»;

LXX rubrica: «*De asteciis Compilandis Rubrica*».

f. 25v

LXXI rubrica: «*Modus Compone(n)di dictiones in Rithmis Integre*»;

LXXII, 4-9: «*Iocosum factu(m)*».

2.3. La struttura dell'appendice metrica (ff. 28r-33r)

Dal f. 28r al f. 33r, come anticipato, compare l'appendice metrica, di cui di seguito si esplicita più distesamente il contenuto, vista la sua estrema eterogeneità:

- ff. 28r-29v: introdotta dalla rubrica «*In cantionibus novus modus rythmandi, qui pulcher est*», la «*Cantio moralis extensa*» *Deh, muta stil ormai, giovenil core* di Jacopo Sanguinacci, con una glossa marginale che ne descrive il metro;
- ff. 29v-30r: la sestina *L'alta virtù, conte Francesco Sforza*, nota solamente grazie a questo testimone e rubricata «*Brixia loquitur*»;
- f. 30r-v: brevi appunti su quello che il compilatore definisce come "frottola", con delle descrizioni del metro esemplificate dai versi iniziali e finali di *Destati o fier leone*, in una versione corrotta o, come si vedrà, pesantemente rimaneggiata rispetto al testo vulgato, tanto che il verso incipitario recita l'incomprensibile lezione *Or stati fie al mio gran crido rata*, e dalla prima strofa di *Vuol la mia*

33 Per questi due ultimi commenti marginali vedi già la nota 27.

fantasia, che qui compare però con l'incipit alternativo di *Comanda astrologia*, presente solo nel codice Palatino Latino 949 della Biblioteca Apostolica Vaticana; la metà inferiore di f. 30v è bianca;

- ff. 31r-32r: traduzione latina del *Consiglio* finale di Antonio Baratella Laureo, consistente nei paragrafi 63-74 del *Compendium* di Francesco Baratella, secondo la numerazione del testo nell'edizione De Luca;
- f. 32r-v: paragrafo 7 del *Compendium* di Baratella in volgare (fino a «ma la quinta e la settima cesura son più consonante a la suavitate»);
- f. 32v: paragrafi 75-76 del *Compendium* di Baratella in volgare;
- ff. 32v-33r: di nuovo il paragrafo 7 del *Compendium* di Baratella, ma stavolta in una traduzione latina (fino a «Ulterius nulla cesura sive divisio fit, nisi forsan per artis ignaros»).

Anche in questi ultimi fogli, come si è visto, si segnalano interventi riconducibili alla stessa mano *b*, che non si limitano a ripassare alcune lettere scarsamente leggibili, ma, in molti casi, correggono delle ripetizioni e riportano alla giusta misura il computo di alcuni versi. Per la segnalazione puntuale di tali interventi si rimanda all'apparato.

3. L'APPENDICE METRICA ALLA SUMMA: PROBLEMI METRICI E TESTUALI

Prima di passare all'edizione dell'appendice, si ritiene utile tentare di ricostruire, fin dove è reso possibile dalla frammentarietà ed eterogeneità delle sezioni che si leggono ai ff. 28r-33r di VM, i vari problemi filologici, metrici e storico-letterari che testi così disparati accostati insieme pongono. Trattandosi, come si legge in conclusione del manoscritto, di un «opusculum rhythmicæ artis», attraverso l'approfondimento di tali aspetti sarà possibile interrogarsi su molteplici punti cruciali che riguardano la trattatistica metrica del volgare dei primi secoli che dalla *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis* discende e che da essa inizia via via a distaccarsi attraverso un percorso estremamente intricato, di cui ci rimangono tracce più o meno deboli nell'interpolazioni β dell'opera e nei volgarizzamenti che, nel corso dei secoli, sono stati ricavati dal trattato in latino. Per quanto l'appendice metrica in VM sia un testo breve e scarsamente omogeneo, gli argomenti su cui si concentra vertono su alcuni tra gli aspetti più spinosi, e forse proprio per questo motivo generalmente sorvolati, della metrica delle Origini; nella convinzione, dunque, che questo breve testo possa essere utile a far luce su alcune di tali problematiche, nelle prossime pagine si procederà separatamente con la trattazione di ognuna delle sezioni dell'appendice che si sono isolate al paragrafo 2.3.

3.1. LA CANZONE DI JACOPO SANGUINACCI E LA SESTINA SULL'ASSEDIO DI BRESCIA (FF. 28R-30R)

Il testo che si è finora definito come un'appendice metrica alla *Summa* comincia con una brevissima rubrica: «In cantionibus novus modus rhythmandi, qui pulcher est», alla quale fa seguito una «Cantio moralis extensa» adespota, che altro non è che la canzone *Deh, muta stil ormai, giovenil core* di Jacopo Sanguinacci, accanto alla quale si può leggere una lunga nota con cui si cerca di spiegarne le caratteristiche metriche; di seguito alla canzone, senza alcun tipo di rubrica, nota marginale esplicitiva o altra glossa, viene poi riportata l'unica attestazione tuttora nota dell'anonima sestina lirica *L'alta virtù, conte Francesco Sforza*. Non sembra però casuale che questa appendice metrica parta proprio dalla raccolta, se pur esposta in maniera così vaga e singolare, di due esempi di canzone molto distanti dall'unico caso contemplato nella *Summa*.

Nella trattatistica metrica antica, infatti, è stato a volte additato l'altalenante rilievo attribuito al genere della canzone, dal momento che, com'è noto, essa occupa una posizione di indubbio privilegio come primo e, purtroppo, unico metro affrontato nell'incompiuto trattato dantesco, per subire poi quello che, a prima vista, può sembrare un trattamento ingiusto e non rispondente alla nobiltà del metro nelle pagine di Antonio da Tempo, il quale a questa forma avrebbe tributato uno «scarso interesse».¹

1 A. DA TEMPO, *Summa*, cit., pp. 119-20. Oltre alle pagine appena citate di Andrews, dello stesso parere risultano anche Gorni – quando scrive che «la canzone *Quando 'l pensiero l'animo conduce*, con la sua isolata presenza nel libro, e la stessa singolare struttura metrica, denunzia l'inattualità didattica di una teoria della canzone, almeno ai fini, e per il pubblico, che Antonio da Tempo s'era prescelti» – e De Luca, che rileva lo «scarso interesse» nei confronti del metro da parte non solo di Antonio da Tempo, ma anche di Gidino da Sommacampagna; cfr. rispettivamente G. GORNI, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, 1993, p. 17, e F. BARATELLA, *Compendium*, cit., p. 37. Come si vedrà meglio a breve, tuttavia, per tali valutazioni vanno tenute in conto alcune caratteristiche strutturali e culturali della *Summa*, circa le quali risulta ancora una volta illuminante il parere di Capovilla, secondo cui: «sembra difficile sostenere che la *Summa*, nei suoi limiti preconstituiti di opera propedeutica e non saggistica, e nei limiti stessi del quadro culturale cui essa pertiene, venga a disconoscere il prestigio del *genus*. Asserire il contrario, misurando l'opera del da Tempo sul *De vulgari* e sulle punte più avanzate (e, oggi, meglio documentate) della tradizione toscana, significa in sostanza valutare ancora una volta una manifestazione della poesia delle Origini secondo categorie dantesche: ovvero categorie che – vale sempre tenerlo presente – sono toscanocentriche ed eccezionalmente selettive, e in quanto tali favorite dall'odierna situazione documentaria, ultimo stadio di un processo di dispersione che ha sistematicamente investito i settori a tutti gli effetti più caduchi della produzione dell'epoca»; cfr. G. CAPOVILLA, *I primi trattati*, cit., p. 230. Per una trattazione moderna della canzone, difficile sarebbe fornire una bibliografia esaustiva; tuttavia, per un inquadramento generale si può fare affidamento, oltre che al già citato capitolo di Gorni sul metro, alle pagine di F. BAUSI-M. MARTELLI, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere, 1993², pp. 47-49, 99-101, 131-33 e 157-62, e P.G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 2011⁵, pp. 241-57, ma andranno qui almeno citati i fondamentali A. PELOSI, *La canzone italiana del Trecento*, in «Metrica», v 1990, pp. 3-162 (ora in Id., *La canzone italiana del Trecento*, a cura di S. MOCCIA, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2025), S. BOZZOLA, *Il modello ritmico della canzone*, in *La metrica dei 'Fragments'*, a cura di M. PRALORAN, Padova, Antenore, 2003, pp. 191-248, e G. GORNI, *Repertorio metrico della canzone italiana*, a cura di M. MALINVERNI, Firenze, Cesati, 2008. Per quanto riguarda, infine, la terminologia di 'canzone', si veda-

A prescindere da questa, reale o presunta, disparità di trattamento del metro nel *De vulgari eloquentia* e nella *Summa* e nonostante la diversità di intenti che caratterizza le due opere, oltre che la loro diversa circolazione fino alla riscoperta cinquecentesca del primo da parte di Trissino, è utile ripercorrere le principali formulazioni che della canzone sono state fornite all'interno dei trattati sulla metrica volgare nei primi secoli, prima di affrontare le problematiche specifiche suscitate dai ff. 28r-30r di VM.

Nell'impostazione del *De vulgari eloquentia*, nonostante le osservazioni di Capovilla sulle «categorie dantesche» attraverso le quali oggi leggiamo il metro, andrà comunque riconosciuta la trattazione più completa e articolata del metro, nonché l'unica effettivamente a carattere "militante". Corredata da una grande mole di esempi tratti dalla letteratura del tempo, nel trattato dantesco, infatti, la canzone assume, anche per via della stessa situazione testuale del *De vulgari*, un ruolo preminente, apparendo come una «equalium stantiarum sine responsorio ad unam sententiam tragica coniugatio» (II, VIII, 8), superiore a tutti gli altri metri, per ragioni che vengono esplicitate almeno rispetto alla ballata, perché «cantiones per se totum quod debent efficiunt, quod ballate non faciunt – indigent enim plausoribus, ad quos edite sunt» (II, III, 5); a un livello propriamente metrico si parla, dunque, di un componimento fatto di stanze tutte fra loro uguali e privo di ritornello, per poi proseguire con le norme che «carmina contexendo considerare debemus» (II, XII, 1), dal momento che «frons cum versibus, pedes cum cauda vel sirmate, nec non pedes cum versibus, in stantia se divesimode habere possunt» (II, XI, 2).²

Queste stesse preoccupazioni che traspaiono nel *De vulgari* sono, com'è facile immaginare, assenti nell'altro testo che, dopo il trattato dantesco, può essere considerato come uno dei due documenti sulla metrica volgare precedenti la *Summa* di Antonio da Tempo: le cosiddette "glosse metriche" di Francesco da Barberino, presenti nei documenti II VI e VII IX dei *Documenta Amoris*. Nel secondo di questi, in una definizione piuttosto stringata della canzone, si possono intanto notare delle sostanziali differenze terminologiche rispetto al trattato dantesco:

Si autem velis facere cantionem extensam . fac duos pedes invicem correspondentes quorum uterque sit ad similitudinem [...] unius gobule ex gobulis prime partis docilitatis vel ex gobulis .iiij. partis

no almeno M.C. CAMBONI, *Cantus/Cantilena, sonum fabricantis, discordium/concordium: nota sulla terminologia metrica del primo Trecento*, in «Studi Mediolatini e Volgari», LXII 2016, pp. 5-15 (ora in EAD., *Fine musica. Percezione e concezione delle forme della poesia, dai siciliani a Petrarca*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 83-98), e T. PERSICO, 'Cantilena' e canzone: alcuni riscontri lessicali, in *Sulle tracce del Dante minore. Prospettive di ricerca per lo studio delle fonti dantesche*, 2 voll., a cura di T. PERSICO, M. SIRTORI e R. VIEL, Bergamo, Sestante Edizioni, vol. II, 2019, pp. 65-86.

2 D. ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di M. TAVONI, in D. ALIGHIERI, *Opere*, ed. diretta da M. SANTAGATA, vol. I. *Rime. Vita Nova. De vulgari eloquentia*, a cura di C. GIUNTA, G. GORNI e M. TAVONI, Milano, Mondadori, 2011, pp. 1065-1547; le citazioni sono tratte rispettivamente dalle pp. 1478, 1404, 1506 e 1498.

discretionis vel ex gobulis tertie constantie . postea fac duas voltas invicem correspondentes quarum finis prime concordet cum fine ultimi pedis ut melius memorie commendetur non autem ex necessitate et istorum pedum quemlibet fac ad similitudinem unius ex gobulis secunde partis industrie ex documentis que precedunt documentum regularum vel ex gobulis partis .v°. patientie vel ex gobulis partis .x°. Innocentie vel ex gobulis gobularum prohemij libri huius primis duabus gobulis execptis.³

Compare qui, infatti, per la prima volta il termine *cantio extensa*, che, si vedrà, avrà una larga diffusione nella trattatistica sul genere. Accanto a tale definizione, inoltre, spicca il «termine caro al poeta» di *gobula*,⁴ con cui si indica la stanza della canzone e che rimane però essenzialmente confinato entro il dominio dei *Documenta amoris*.

Venendo, invece, alla *Summa* e ai trattati che più direttamente si inseriscono all'interno del solco tracciato da Antonio da Tempo, si possono notare dapprima i limiti della trattazione del giudice padovano e poi i tentativi dei due successivi volgarizzatori di restituire al genere una struttura più articolata e approfonditamente argomentata. Si legge, infatti, nella *Summa*:

Nunc tractandum est de *cantionibus extensis*. Ad quod sciendum est quod *cantiones extensae* dicuntur ad differentiam ballatarum [...]; quae ballatae etiam *cantiones* vulgariter appellantur, et sic possunt appellari largo modo sumpto vocabulo. Sunt tamen breviores ballatae superiores in verbis quam *cantiones extensae* [...]. Nam *cantiones extensae* sunt prolixiores, et earum materia longa, et ideo dicuntur *extensae*.⁵

Dunque, Antonio da Tempo, come anche Dante, tiene a distinguere anzitutto la canzone dalla ballata, ma per ragioni profondamente diverse. Stando alla *Summa*, infatti, entrambi i metri possono essere chiamati *cantiones*, ma la principale differenza tra l'uno e l'altro è che le canzoni sono più lunghe delle ballate e questo dovrebbe dar conto dell'aggettivo *extensa*, che d'ora in poi si ritroverà in maniera costante nella trattatistica derivata dall'opera. Prosegue poi il giudice padovano con un elenco, piuttosto sommario e privo degli scrupoli qualitativi del *De vulgari eloquentia*, dei versi che il metro può impiegare.⁶ La trattazione si sofferma però anche su altre notazioni metriche riguardo alla distribuzione dei versi e alle rime da impiegare nelle stanze, che Antonio chiama *partes* e di cui non analizza le partizioni interne:

3 L'edizione da cui si cita è quella a cura di Francesco Egidi, per cui cfr. F. DA BARBERINO, *Documenti d'Amore*, cit., p. 145.

4 Z. VERLATO, *Alcune questioni sul tradurre la glossa dei 'Documenti d'Amore' di Francesco da Barberino*, in *Francesco da Barberino al crocevia*, cit., pp. 91-114, a p. 102; Sul lemma, più generalmente, cfr. M.C. CAMBONI, *Canzoni monostrofiche*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», v 2002, pp. 9-49.

5 A. DA TEMPO, *Summa*, cit., p. 60.

6 Cfr. ibidem: «Earum partes compilantur sive construuntur ex versibus undenariis et septenariis, et possunt etiam fieri ex polysyllabis brevibus in consonantiis».

Et notandum quod regula incepta in prima parte debet servari eodem modo in aliis partibus cantionis extensae, idest ut una pars habeat tot versus et sillabas quot alia. Posset tamen una pars compilari ex rithimis longis et alia ex polysyllabis brevibus. Hae autem cantiones ut plurimum fiunt cum quadam parte inferiori, quae est minor aliis partibus et appellatur vulgariter *retornellus*: alii appellant ipsam *voltam*. Posset tamen fieri etiam sine dicta parte retornelli.⁷

Le *parti*, ovvero strofe, della canzone, dunque, devono essere tutte identiche dal punto di vista della disposizione delle diverse tipologie di verso impiegate e del loro numero, ma possono impiegare indifferentemente rime piane o sdrucchiole, purché, come si specifica poco più avanti, ci si ricordi che le «cantiones extensae debent diversificare rithimos sive consonantias in partibus, idest quod una pars diversificet rithimos et consonantias ab alia».⁸ Per concludere la breve sequela di indicazioni a carattere puramente normativo, Antonio da Tempo si sofferma anche sul congedo, che egli definisce *retornellus* o *volta* (dunque, un termine già della canzone dantesca, ma qui impiegato in una diversa accezione) e del quale, tuttavia, specifica solo che è più breve delle altre stanze e può addirittura non esserci. L'autore poi prosegue, solamente dopo il testo di *Quando 'l pensiero l'animo conduce*, con altri dettagli sulla sua estensione e sulla possibilità di mantenere, all'inizio del congedo, la rima conclusiva dell'ultima stanza:

Circa retornellum autem sive voltam cantionum extensarum, sciendum est quod prima pars voltae sive retornelli potest consonare in rithimo cum ultimo versu partis precedentis [...]. Et posset etiam fieri volta brevior quam in exemplo supra proximo, et ad libitum; de quibus exempla subicere non expedit, quia per suprascripta veraciter intuenti quilibet alius modus voltae sive retornelli bene datur intelligi.⁹

È evidente, dunque, che molto rimanga non detto nella trattazione di Antonio da Tempo sulla canzone e che emerga una morfologia del metro piuttosto parziale, sebbene l'autore si preoccupi di specificare che «generaliter quantum ad rithimos et sillabicandi modum, sive loquamur de versibus sive de consonantiis, possunt compilari ex illis rithimis et consonantiis ex quibus compilantur soneti et ballatae; et sic de quolibet rithimo vulgari».¹⁰ Nella *Summa*, dunque, viene inserito «solum unum exemplum», poiché, come appena specificato, tutte le possibili modulazioni del me-

7 Ivi, p. 61. Come si apprende dal glossario a corredo dell'edizione Andrews, l'espressione *rithimis longis* è usata da da Tempo per indicare rima piana, mentre con *polysyllabis brevibus* si designano le rime sdrucchiole, vista la «necessità di almeno tre sillabe per formare una tale parola»; in altri luoghi dell'opera, i versi tronchi sono indicati, invece, come *muti*; cfr. ivi, pp. 124, 126 e 127, la citazione è a p. 127. Su questi aspetti si tornerà però più precisamente al paragrafo 3.3.

8 Ivi, p. 61.

9 Ivi, p. 65.

10 Ivi, p. 60.

tro si possono intendere a posteriori estrapolando le informazioni necessarie dalla trattazione degli altri metri, per i quali vigono le stesse norme.¹¹

Nonostante ciò, pare chiaro che, fin dai primi lettori dell'opera, tale ventaglio di possibilità non debba essere stato recepito con sufficiente chiarezza. Tra le spie più concrete ed evidenti di questa incertezza spiccano proprio i commenti marginali a *Quando 'l pensiero l'animo conduce*, che si possono leggere nei codici del gruppo β della *Summa*, nei quali risulta piuttosto evidente la confusione di chi si è preoccupato di approfondire meglio i vari aspetti relativi alla struttura della canzone. Si prenda, ad esempio, il commento presente anche in VM: «Retornellus seu volta sex versus sunt. Duo versus pro qualibet consonantia. Omnes sunt undenarii, sed quartus septenarius». ¹² La questione è di notevole interesse, poiché, contrariamente a quello che si legge nel trattato, in queste note marginali con *retornellus* e *volta* non si intende il congedo, ma la sirma, la cui struttura è effettivamente EEFfGG e rientra, perciò, nella descrizione di questa glossa: sei versi, due versi per ogni rima, tutti endecasillabi tranne che il quarto. La situazione è ancora più complicata dalla seconda glossa, che qui si riporta integralmente e che è utile osservare rammentando a chi legge lo schema di *Quando 'l pensiero l'animo conduce*, ovvero ABbACDdCEEfGG:

Notandum quod iste modus ritimandi conficitur duabus partibus, scilicet principio et fine. Principium dicitur tota series usque ad voltam, finis est ipsa volta; tamen principium potest compilari multis stantiis, et hoc ad libitum ritimantis. Tamen hic efficitur tribus partibus: finalis est volta seu retornellus, qui compilatur versibus sex in tribus consonantiis. Nam in quolibet gemino versu sua consonantia est ut patet. Tamen quinque versus sunt undenarii, quartus vero septenarius in ordine. Duae primae partes constituuntur versibus quatuor in duabus consonantiis: primus cum quarto in consonantia concordat, medii in alia ponuntur. Versus tres sunt undenarii, unus septenarius, scilicet qui ponitur tertius in ordine, ut patet. Notes accurate legem ipsam dicendi prescriptam.¹³

11 Al riguardo, cfr. anche G. CAPOVILLA, *I primi trattati*, cit., pp. 228-29: «Interessa intanto rilevare che i primi tre *genera* – quelli di maggior prestigio, di ascendenza toscana – sono graduati secondo un criterio che tiene conto della diffusione dei singoli metri e insieme della loro attitudine ad esemplificare procedimenti condivisi dai *genera* restanti. Ecco così che sulla forma più usuale e lineare del sonetto grava l'intera fenomenologia della rima e del verso: mentre la già più complessa morfologia delle *cantiones* è affrontata partendo dal *genus* ballatistico, che è più comune e tale, col suo polistrofismo e la sua circolarità di struttura, da anticipare in parte la formula del rondello. La presenza di un solo esemplare di *cantio extensa* si giustifica così anche in base al fatto che buona parte della tecnica relativa al *genus* – per lo meno a livello di singoli costituenti morfologici – è già stata esaurita indirettamente nella trattazione del sonetto e della ballata: ma non andrà trascurata una ragione più materiale, ossia il fatto che il metro, col suo polistrofismo insistito, comporta un certo 'ingombro', per cui una sua reiterata esemplificazione avrebbe pregiudicato la complessiva economia del trattato».

12 Il commento marginale è anche al f. 15v nel codice marciano, ma cfr. A. DA TEMPO, *Summa*, cit., p. 108.

13 Ibidem.

Palese è qui l'intento di spiegare la struttura delle stanze dell'esempio di canzone della *Summa*, descrivendo la distribuzione di endecasillabi e settenari oltre che delle rime che li legano, ma va rilevata anche la chiara incongruenza nell'utilizzo del lessico metrico della canzone tra questa nota e il trattato di da Tempo, poiché quello che comunemente definiamo fronte e sirma viene indicato rispettivamente come *principio e fine*, ma anche la strofa viene definita *stantia* e non più *parte*, che piuttosto è un termine deputato a indicare più genericamente le sue divisioni interne, inclusa quella di "piede". Tali incongruenze, in realtà, sono utili per collegare, ancora una volta, queste glosse della tradizione β del testo al *Compendium* di Baratella, dato che questa breve descrizione non è che una versione in latino dell'esposizione fatta da Francesco Baratella di *Quando 'l pensiero l'animo conduce* nel paragrafo 23 del suo *Compendium*, dove la canzone è il primo dei tre testi esemplificativi del *genus*:

La canzon morale destesa se texe in tal forma: *Quando il pensiero*, et caetera. È da notar che questo modo de ritimar fi fato in doe parte, in lo principio e fine; principio è tuta la materia, perfin'a la volta finale, il fine è quella volta finale. Il principio po' fir compillà in molte stantie, secondo la volontà del ritimante; anche in una, do, over poche, allora non se clama destesa canzon. Qui zascauna stantia se fa in tre parte; la finale è la volta, over retornello, il qual fi compillà in versi sei, in tre consonantie in zascun dopio verso. È la soa consonantia como apare, ibi *Dilecto me conduse nel volere*, verbi gratia *volere : sapere, costoro : loro, pensava : menava*; cinque versi son undenarii, il quarto septenario in ordine. Le doe prime parte fi facte in versi quatro in doe consonantie: lo primo cum lo quarto se concorda in consonantia, ut *conduce : luce*, li mezani in altra consonantia fi messi, ut *intellectiva : semiviva*. L'altra parte cussi se concorda insieme, ut *razi : sazi*, quelli de mezo ut *forma : norma*; versi tri son undenarii, uno septenario, zoè il terzo.¹⁴

Le somiglianze, almeno nel caso di VM, si possono però estendere anche oltre i rilievi di Capovilla, dal momento che le altre note marginali che il codice marciano presenta per questa canzone sembrano combaciare perfettamente con quelle di B.P. 185 della Biblioteca Civica di Padova, di cui anche Enrico De Luca si è avvalso per la recente edizione critica del *Compendium particulare Artis Ritmice in septem generibus dicendi* di Baratella: infatti, all'altezza di ogni sirma si può leggere sempre un'abbreviazione per *Retornellus* o *Retornellus seu volta* e, accanto al congedo, la stessa nota «volta finalis totius cantionis».¹⁵ Anche l'ultimo dei commenti marginali nella *Summa*, che, stando ad Andrews, si legge solamente nel codice marciano («Credo quod melius esset ponere primo versui consonantiam; ut sex versus ponerentur, bini

14 F. BARATELLA, *Compendium*, cit., pp. 113-14. Di questo e altri punti di contatto fra la *Summa* e il *Compendium* si era già reso conto Capovilla, che ne parla nel già citato saggio in cui si chiarisce il rapporto che intercorre fra il trattato di Baratella e quello di da Tempo; per un approfondimento sulla questione, si veda G. CAPOVILLA, *Accertamenti sul testo*, cit.

15 Per l'edizione del *Compendium*, cfr. la nota al testo in F. BARATELLA, *Compendium*, cit., pp. 53-80. Per le note marginali alla canzone nel *Compendium*, cfr. ivi, pp. 120-24 e 157, mentre, per VM, si vedano i ff. 15v-16v e 31r.

concordarent in consonantiis, quilibet versus habeat sonum. Ergo sint sex et non quinque»), sembra essere collegabile alle preoccupazioni riguardo al numero di versi che dovrebbe e potrebbe avere uno stretto legame con quanto si legge nel trattato baratelliano («E po' esser versi sei como son le altre de sopra, e non più; allora lo primo e lo secundo insieme, lo terzo e lo quarto insieme, lo quinto e lo sexto insieme se concordano»), nonché alla prima indicazione, presente in traduzione latina anche al f. 31r di VM, che il «poeta glorioso, Miser Antonio Baratella Laureo», dà nel suo «consiglio», dove si legge che «in soneti e ritimi vulgari, de qual generatione e speciasiano, le consonantie che belle e venuste sia se face; ogni consonantia ha la compagna»; ma le implicazioni di queste coincidenze verranno meglio discusse nell'ultima sezione di questo capitolo.¹⁶

Mettendo da parte, per quanto concerne la canzone, il *Trattato* di Gidino da Sommacampagna, con cui pure è possibile rilevare qualche differenza nella descrizione della canzone oltre che nei due esempi che egli riporta al posto di *Quando 'l pensiero l'animo conduce*,¹⁷ ci si vorrebbe ora soffermare più approfonditamente sulla canzone *Deh, muta stile ormai, giovenil core* di Jacopo Sanguinacci.

Il testo di questa canzone,¹⁸ infatti, oltre a essere il primo componimento in versi che si può leggere nella nostra appendice metrica alla *Summa*, è anche il secondo

16 I due passi vengono citati rispettivamente da A. DA TEMPO, *Summa*, cit., p. 108 (ma il testo è stato ricontrollato anche sul codice VM, dove compare nella parte inferiore del f. 16v), e da F. BARATELLA, *Compendium*, cit., p. 114; il passo citato dal «consiglio» di Baratella padre è così tradotto: «In sonetis et rhythmis vulgaribus consonantiae quae venustae sint confici debent; omnis enim consonantia habeat consociam». Riguardo alle somiglianze tra questi due commenti si veda, inoltre, G. CAPOVILLA, *Accertamenti sul testo*, cit., p. 277, n. 9, sulle cui riflessioni si tornerà nelle conclusioni di questo capitolo.

17 Qui occorrerà almeno rilevare che anche Gidino da Sommacampagna utilizza il termine *stancia* per riferirsi alla strofa della canzone; per altre differenze nelle due formulazioni del genere, si vedano soprattutto le note di Gabriella Milan nell'edizione del volgarizzamento in G. DA SOMMACAMPAGNA, *Trattato dei ritmi volgari*, a cura di G.P. CAPRETTINI, riproduzione fotografica del codice CCCCXLIV della Biblioteca Capitolare di Verona, testo critico a cura di G.P. CAPRETTINI, introduzione e commentario di G. MILAN, Verona, La Grafica Editrice, 1993, pp. 117-26. Sull'utilizzo del termine nella trattatistica antica, si veda da ultimo U. CONTI, *Questioni di metrica dantesca nella trattatistica antica sulla poesia del volgare*, in «Tenzone», xxiv 2025 (in corso di stampa).

18 Come si è anticipato nell'introduzione, un'edizione critica di *Deh, muta stil ormai, giovenil core* si trova in E. DE LUCA, *Una canzone morale*, cit., pp. 21-47; di recente è intervenuta sulla questione anche Anna Scafaro, producendo una nuova edizione critica che si può leggere in A.G. SCAFARO, *Le 'Canzoni' di Jacopo Sanguinacci*, cit., pp. 152-55 e 192-208. Su Sanguinacci, oltre agli appena citati lavori di De Luca e Scafaro, ai quali si rimanda anche per una bibliografia sull'argomento più approfondita, cfr. almeno: E. PERCOPO, *Jacopo Sanguinacci*, in «Giornale storico della letteratura italiana», VIII 1886, pp. 496-98; L. BIADENE, *Un manoscritto di rime spirituali (il cod. Hamilton 348)*, in «Giornale storico della letteratura italiana», IX 1887, pp. 186-214, alle pp. 190-92 e 211-14; B.C. CESTARO, *Rimatori padovani del sec. XV*, Venezia, Officine Grafiche Vittorio Callegari, 1914, pp. 22-34 e 174-79 (estratto da «L'Ateneo Veneto», xxxvi 1913); D. ESPOSITO, *Le rime di Jacopo Sanguinacci, tra memorie classiche e tradizione volgare*, in «Studi (e testi) italiani», xxx 2012, pp. 9-30.

esempio di canzone che Francesco Baratella sceglie di riportare nel suo *Compendium*, dove è introdotto dalla stessa rubrica che si legge anche in VM: «Cantio moralis extensa». Le somiglianze, però, non si arrestano qui, poiché, anche in questo secondo caso, le note marginali di B.P. 185 combaciano, quasi perfettamente, con quelle del codice marciano, che riporta costantemente la dicitura *Retornellus* accanto all'ultimo verso di *Deh, muta stil ormai*, che è identico in ogni strofa (tranne che nel congedo, dove infatti non compare, almeno in VM, la scritta).¹⁹ Altre coincidenze, sebbene molto più tenui rispetto a quelle rinvenute per le precedenti notazioni marginali, si possono individuare anche nel commento metrico che si legge in margine alla canzone di Sanguinacci nel codice marciano:

Omnis stantia istius cantionis extensae habet versus quattuordecim. Primi quatuor concordantur in cruce et sunt undenarii et est prima particula; secunda habet duos versus similes concordantes in consonantiis, unus est undenarius, [scilicet primum, a]lter septenarius; tertia habet duos undenarios simul concordantes; quarta habet duos, unum undenarium alium septenarium, simul concordantes; quinta habet duos, unum undenarium alterum septenarium, simul concordantes; sexta et ultima particula habet duos undenarios simul concordantes. Ultimus huius particulae vocatur "retornellus", quia replicatur per omnes stantias in fine. Conclusivae ponuntur octo versus in quatuor particulis: prima particula habet duos versus undenarios simul concordantes; secunda duos, unum undenarium alium septenarium, simul concordantes; tertia habet duos, unum, scilicet primum, undenarium, alterum septenarium; quarta et ultima habet duos undenarios simul concordantes. Similes cantiones possunt fieri breves et prolixae, idest in paucis stantiis et multis. (f. 28r).

che, in alcuni punti, riprende chiaramente la presentazione che nel *Compendium* Baratella fa della struttura della canzone in questione:

Questa canzon se pò far in molte stantie e poche; se in una o doe, non serà destesa. Se fa de versi quatordeci per stantia, se fa de sete consonantie: li primi quatro se concorda in croce in doe consonantie, ut *core : erore, vechiezza : belleza*, li altri se concorda dui in dui, como apare, ut *trasmute : salute, perisca : ardisca, piace : falace, ingana : mana, abassa : passa*. Li versi son undenarii per ogni stantia, salvo lo sexto, decimo e duodecimo, che son septenarii; per ogni stantia se fa retornello de dui versi, sempre per tute stantie in una consonantia sola; se muda le consonantie per ogni stantia, servata l'arte dita. La volta finale se fa de versi octo in quatro consonantie, ut *lingua : pingua, fallare : confortare, consigli : resvegli, massa : passa*; versi cinque son undenarii, septenarii son tri, como apare.²⁰

Il dato più evidente è il modo in cui, concordemente, i due testi si riferiscono al distico conclusivo come *retornellus*, usando il termine in un'accezione comprensibil-

19 In merito a questi ultimi due aspetti, cfr. F. BARATELLA, *Compendium*, cit., pp. 120-24, e i ff. 28r-29v di VM. Anche la più recente edizione di Scafaro conferma questo dato, per cui cfr. A. SCAFARO, *Le 'Canzoni'*, cit., p. 153. Sulle coincidenze tra B.P. 185 e altri codici della *Summa* si tornerà nelle conclusioni al paragrafo 3.4..

20 F. BARATELLA, *Compendium*, cit., p. 120.

mente vicina a quello che prevede lo stesso Baratella per il *retornello* del sonetto e del madrigale,²¹ ma che contrasta inevitabilmente con quanto formulato nel *Compendium* per *Quando 'l pensiero*, dove il termine, come si è visto, corrispondeva piuttosto alla nostra sirma; al di là di questa notevole coincidenza lessicale, anche la struttura del testo è chiaramente affine nei due passi, dal momento che prende il via dalla spiegazione della stanza per poi passare al congedo, riprendendo alla lettera anche una formulazione meno scontata: «Primi quattuor concordantur in cruce» e «li primi quatro se concorda in croxe». Colpiscono, d'altro canto, anche le differenze, poiché la nota di commento del codice marciano ignora, ad esempio, l'indicazione di mutare «le consonantie per ogni stantia» e introduce – strutturando a partire da esso tutta la relativa spiegazione della stanza – un termine inedito nella trattatistica sulla canzone, ovvero quello di *particula*, utilizzato evidentemente con l'intento di evidenziare le partizioni della stanza isolabili a partire dallo schema di rime, che, in *Deh, muta stil ormai* è ABABCCD DEeFfGG.²²

Di tali differenze, certamente non sottovalutabili, è difficile dar conto e, per di più, da questo punto in avanti, esse sembrano solo aumentare per quanto riguarda la parte relativa alla canzone nella nostra appendice, per la cui struttura non si può tentare, come invece si farà nel prossimo paragrafo sulla frottola, un paragone con la disposizione degli esempi negli altri trattati. Il *Compendium* di Baratella, infatti, prosegue con un terzo esempio di «cantio amoris lascivi», *Lezarda dona, tu me fai languire*, il cui schema è AbBA CC; questa nuova *cantio*, tuttavia, non risulta collegabile in alcun modo con la sestina *Lalta virtù, conte Francesco Sforza*, che nel codice marciano è introdotta dalla rubrica «Brixia loquitur» e che si trova immediatamente dopo *Deh, muta stil ormai* di Jacopo Sanguinacci. L'anonima sestina, di cui VM risulta essere l'unico testimone noto del testo,²³ ci viene presentata senza alcun tipo di

21 Sono elementi che, naturalmente, Francesco riprende dalla *Summa*. Al tal proposito, infatti, cfr. A. DA TEMPO, *Summa*, cit., pp. 45, 47, 74, 75 e, per quanto riguarda il glossario, p. 128; invece, per l'utilizzo di "retornello" nel volgarizzamento baratelliano, cfr. F. BARATELLA, *Compendium*, cit., pp. 106 e 131.

22 Un'analisi metrica più dettagliata è in A. SCAFARO, *Le 'Canzoni'*, cit., pp. 192-93. Si riprende qui solamente la particolarità dell'aggiunta nel congedo di un verso, segnalata da ultimo anche in *ivi*, p. 153, nei codici che tramandano *Deh, muta stil ormai* all'interno del *Compendium* di Baratella, assieme alla supposizione che «il settenario in più [...] sia stato aggiunto dallo stesso Antonio [Baratella] – che forse ritocca il testo con l'intento di non lasciare irrelata la prima rima, che, però, generalmente nei congedi lo è – o che il verso fosse già presente nell'antigrafo dal quale Baratella padre copiò la canzone». A tal proposito, non si può non evidenziare qui come questa preoccupazione di non lasciare rime irrelate nei congedi sia da accostare chiaramente al commento al congedo di *Quando 'l pensiero* nel codice VM, in cui traspare lo stesso scrupolo in relazione alla rima irrelata e al numero dispari dei versi; cfr. di nuovo A. DA TEMPO, *Summa*, cit., p. 108.

23 Un'edizione critica di *Lalta virtù, conte Francesco Sforza* si legge dapprima in A. COMBONI, *Una sestina sull'assedio di Brescia*, cit., pp. 78-79; la sestina, in seguito, è stata nuovamente edita con qualche variazione in E. DE LUCA, *Compendium*, cit., 55-57. Per altri approfondimenti sul testo, cfr. G. CAPOVILLA, *I primi trattati*, cit., p. 240; A. COMBONI, *Rarità metri-*

introduzione, commento o nota marginale; inoltre, la sua particolarissima struttura, introdotta in volgare dallo stesso Dante e contemplata nel *De vulgari* non in relazione alla disposizione delle rime ma al fatto di avere le stanze «sub una oda continua usque ad ultimum progressive»,²⁴ non viene analizzata nella *Summa* e nemmeno nel *Compendium*. Questo dettaglio solleva il non secondario problema della sestina lirica nella trattatistica dei primi secoli, dal momento che il metro, mettendo da parte questa attestazione senza spiegazioni normative, viene ignorato fino almeno alle *Institutioni* di Mario Equicola, dove è così descritto nella stampa del 1541:

Le sestine in numero di canzoni si possono ponere, nondimeno differenza vi ha. Della sestina la forma è questa: è di sei parti, o stanze e tre versi. In ciascuna parte si collocano sei versi, undenarii tutti; le desinentie sono di bissillabi, tutti di diverse [18v] rime, le quali rime sempre stanno ferme nell'altre parti; nelli tre ultimi si repetono tutte sei le rime, tre dentro a' versi e tre per la rima, cioè ultime sillabe. Ponasi l'esempio primo di Dante, il qual fa una sestina che nelle ultime sillabe sono: *ombra, colli, herba, verde, pietra, donna*. Li tre ultimi son questi: «Quantunque i colli fanno più nera ombra, / sott'un bel verde la giovene donna / li fa sparir come pietra sott'erba».

Parse al Petrarca ponere nella sestina *lauro* per *arbore* e poi, nell'epilogo, *lauro* per *loro* e, nella sestina *Giovene donna*, pose nella terza stanza *arriva*, verbo et trisillabo, cosa che nelle sestine non s'usa. Oltra questo nelle ultime stanze di tre versi non sempre ha servato l'ordine delle consonantie. Sempre dell'ultimo verso della stanza la dittione fa l'ultima dittione del primo verso dell'altra stanza e così fin che ogni dittione ultima sia repetita sei volte. Se ne fanno di doppie et, perché variamente, poneremo uno esempio della difficile [Segue la trascrizione integrale della dantesca *Amor tu vedi ben, che questa Donna*, che qui si omette].

Vedasi, dunque, come le cinque parole che piglia, che sono *donna, pietra, freddo, luce, tempo*, ciascuna d'esse è sei volte ripetita nella stanza e l'altre una e due, come si può vedere, ché, per non esser lungo e oscuro, ho voluto poner l'esempio che ogni difficoltà faccia piana. Così ne fa un'altra Franco Sacchetti e piglia desinentie *regina, foco, lito, pena, acerba* e comincia *Così alto valor questa Regina*.

Se ad alcun paresse queste nominar canzoni, non sestine, non repugno e giudico le sestine specie di canzoni; e vedo che Franco Sacchetti quella sua che comincia *Per qual stagione* la chiama "canzone". Del Petrarca le sestine sono: *A qualunque animal alberga in terra; Giovene donna sott'un verde lauro; Laer gravato d'importuna nebbia; Alla dolce ombra delle belle frondi; Anzi tre di creata era alma in parte; Non ha tanti animali il mar fra l'onde; Là ver l'Aurora, che si dolce l'aura*; e una doppia che comincia [21r] *Mia benigna fortuna, e 'l viver lieto*. Non è della sorte che sono quelle di Dante e di Franco Sacchetti, ma doppia solo che dodici volte ripete le medesime

che nelle antologie di Felice Feliciano, in «Studi di Filologia italiana», LII 1994, pp. 65-92; A.G. SCAFARO, «*Inclita dona, intrepida e pudica*: una canzone di Jacopo Sanguinacci per Brescia assediata dai Visconti (1438-1440), in *Scenari del conflitto. Atti del XXV Congresso dell'Adi - Associazione degli Italianisti (Foggia, 15-17 settembre 2022)*, a cura di S. VALERIO, A.R. DANIELE, G.A. PALUMBO, Roma, Adi editore, 2024.

24 D. ALIGHIERI, *De vulgari*, cit., p. 1492. Per l'interpretazione dei passi del trattato dantesco in cui è menzionata la sestina *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*, ovvero il già citato II x 2 e II XIII 12, è importante il paragrafo «*De rithimo vero mentionem non facimus*» in M.S. LANNUTTI, 'Ars' e 'scientia', 'actio' e 'passio'. Per l'interpretazione di alcuni passi del 'De vulgari eloquentia', in «Studi Medievali», XLI 2000, pp. 1-38, alle pp. 18-22.

sei parole. Di queste sestine non poniamo esempi, per esser nota la lor regola. Antonio del Tempo, che io mi ricordi, delle sestine non parla.²⁵

Tra i trattati antichi, sono proprio le incompiute e postume *Institutioni* di Mario Equicola, che peraltro sottolineano apertamente le mancanze della *Summa*, a dare il più articolato, sebbene ancora disordinato, esempio di sestina lirica, dal momento che nella *Poetica* di Trissino, «il più sottile ingegno metrico del Rinascimento»,²⁶ il metro, pur essendo citato, è liquidato in poche righe che precedono il solo esempio della pur celebre *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra*.²⁷

25 M. EQUICOLA, *Institutioni*, cit., ff. 18v-21r. Per questo e tutti i successivi passi citati dal trattato di Equicola si fornisce una trascrizione basata su un esemplare della *princeps* milanese del 1541 conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze con segnatura Palat. 12.12.2.68. Nelle trascrizioni si è adottato un criterio il più possibile conservativo, limitando gli interventi ai seguenti accorgimenti: adeguamento secondo l'uso moderno dell'impiego delle maiuscole e minuscole, della punteggiatura, degli apostrofi e degli accenti; distinzione tra *u* e *v*; eliminazione dell'*h* nelle forme come *rithmo*; uniformazione dei segni *fed* & a *s ed e*. Tra le parentesi quadre non vengono indicate, come di solito, le lacune testuali, ma delle integrazioni di chi scrive. L'esempio di doppia sestina di Dante è citato anche in *De vulgari eloquentia*, II, XIII, 8, come il terzo dei tecnicismi da evitare nell'uso delle rime: «Tria ergo sunt que circa rithimorum positionem potiri dedecet aulice poetantem: nimia scilicet eiusdem rithimi repercussio, nisi forte novum aliquid atque intentatum artis hoc sibi preroget – ut nascentis militie dies, qui cum nulla prerogativa suam indignatur preterire dietam: hoc etenim nos facere nisi sumus ibi: *Amor, tu vedi ben che questa donna*; secundum vero est ipsa inutilis equivocatio, que semper sententie quicquam derogare videtur; et tertium est rithimorum asperitas, nisi forte sit lenitati permixta: nam lenium asperorumque rithimorum mixtura ipsa tragedia nitescit»; cfr. D. ALIGHIERI, *De vulgari*, cit., pp. 1538-43. Un inquadramento generale della sestina, con un breve paragrafo dedicato anche alla normativa cinquecentesca, è in F. BAUSI-M. MARTELLI, *La metrica italiana*, cit., pp. 82-86, a p. 84; in aggiunta, a proposito del metro, si vedano almeno: M. FUBINI, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane. I: Dal Duecento al Petrarca*, Milano, Feltrinelli, 1962², pp. 299-316; C. DI GIROLAMO, *Forma e significato della parola rima nella sestina*, in ID., *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, il Mulino, 1976, pp. 155-67; A. RONCAGLIA, *L'invenzione della sestina*, in «Metrica», II 1981, pp. 3-41; G. FRASCA, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis, 1992; A. COMBONI, *Appunti sulla sestina in Italia nel XV e XVI secolo*, in *Métriq̄ue du Moyen Âge et de la Renaissance*, a cura di D. BILLY, Paris, L'Harmattan, 1999, pp. 71-83; ID., *La fortuna delle sestine*, in «Quaderni Petrarqueschi», XI 2001, pp. 74-88; C. PULSONI, *Da Petrarca all'Europa: appunti sulla fortuna della sestina lirica*, in «Atti e memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere e Arti», CXXIII 2010-2011, pp. 201-17.

26 La definizione è di Gorni, che, parlando della canzone nei trattati, conclude così la parte relativa alla *Poetica*: «Nella 'quarta divisione' della *Poetica* (1529) di Gian Giorgio Trissino, il più sottile ingegno metrico del Rinascimento, si fa luce una portentosa coscienza tecnica del testo poetico: un'esperienza così solida e sicura di metrica volgare non si era più vista dal tempo del *De vulgari eloquentia*»; cfr. G. GORNI, *Metrica e analisi letteraria*, cit., p. 18.

27 «L'altre canzoni (le cui stanze continue ritengono le medesime ultime parole e si concordano in combinazione obliqua) la loro concordanza è tale che 'l primw versw de la secwnda stanza termina ne l'ultima parola de l'ultimw versw de la prima stanza; e così il secwndw versw de la detta secwnda stanza termina ne l'ultima parola del primw versw de la detta prima stanza; et il terzw versw de la secwnda stanza ha l'ultima parola del quintw versw de la prima; et il quartw v' ha quella del secwndw; et il quintw quella del quartw; et il sestw quella del terzw»; cfr. G.G. TRISSINO, *Poetica*, cit., p. 140.

Sulla sestina lirica nella trattatistica dei primi secoli, altro non si potrebbe aggiungere, se non per rilevare l'eccezionalità di una sua occorrenza in un testo metrico in appendice al trattato sull'argomento più diffuso fino al Cinquecento. La precoce comparsa della sestina in questa appendice, oltretutto, deve sorprendere se non altro per le particolarità stilistiche che la caratterizzano, poiché si tratta di una sestina lirica con un evidente virtuosismo nell'utilizzo delle rime, che sono tutte «identiche, derivative ed equivoche»²⁸ e tanto inusuali e complicate da non essere colte nemmeno dal copista che, in molti casi, fraintende il testo e manca di riportare lo schema di «sintagmi rima» ricostruito da Comboni nella sua edizione.²⁹ Accanto alla scelta di tramandare un testo così insolito e periferico, è difficile dare conto dell'assenza al suo fianco di qualsiasi notazione sul metro; mancanza che non sarà certo da attribuire alla sua artificiosità e, dunque, alla difficoltà di tentarne una spiegazione, dal momento che proprio questo tipo di espedienti stilistici domina nelle ultime pagine della *Summa* e, di riflesso, anche del *Compendium*, segno di un gusto per l'artificio metrico che i compositori e i lettori di questi trattati dovevano possedere. Nonostante ciò, la presenza di una sestina lirica come *Lalta virtù*, che risulta essere una struttura metrica drasticamente diversa da tutto ciò che il trattato di Antonio da Tempo contempla, trova comunque significativamente spazio in questo bizzarro «opusculum», che dalla *Summa* sembra trarre la sua stessa ragion d'essere.

28 G. CAPOVILLA, *I primi trattati*, cit., p. 240.

29 A. COMBONI, *Una sestina*, cit., p. 74.

3.2. I COMMENTI ALLE DUE “FROTTOLE” (FF. 30R-30V)

A seguito della prima parte dell'appendice dedicata alla canzone, il testo prosegue con quella che è la sezione più interessante, innovativa rispetto alla *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis* e problematica; infatti, malgrado l'estrema brevità dei componimenti riportati e nonostante le scarse righe di commento che li accompagnano, i ff. 30r e 30v sollevano non poche questioni, sia dal punto di vista filologico sia dal punto di vista della storia della metrica italiana.

Partendo dall'ultimo dei due punti, si può tranquillamente affermare che la frottola figuri a tutti gli effetti come genere problematico fin dai primi trattati, definito, più che per i suoi tratti distintivi, «per privazione». ³⁰ Com'è noto, a essa non si fa un riferimento diretto nei primissimi esempi di trattatistica metrica, come il *De vulgari eloquentia*, che forse però vi accenna in II III 2 fra gli «alios inlegitimos et irregulares modos» da trattare dopo canzoni, ballate e sonetti, e come i *Documenta amoris* di Francesco da Barberino, che ugualmente parla di «modi inveniendi [...] voluntarij», spiegando poi che si tratta di «rudium inordinatum concinium, ut matricale et similia». ³¹ Il primo a occuparsene in maniera estensiva è Antonio da Tempo, che,

30 Per quanto limitato al XIV secolo, ancora fondamentale per la storia della frottola è il capitolo, da cui la citazione, *La frottola nel Trecento: alcune considerazioni* in A. PANCHERI, 'Col suon chioccio'. Per una frottola 'dispersa' attribuibile a Francesco Petrarca, Padova, Antenor, 1994, pp. 23-57, a p. 23. Per una teoria generale della frottola si rimanda ai seguenti studi: P. ORVIETO, *Sulle forme metriche della poesia del non-senso (relativo e assoluto)*, in «Metrica», I 1978, pp. 203-18; R. RUSSELL, *Generi poetici medievali*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1983, pp. 141-67; S. VERHULST, *La frottola (XIV-XV sec.): aspetti della codificazione e proposte esegetiche*, Gent, Blandijnberg, 1990; M. BERISSO, *Che cos'è e come si dovrebbe pubblicare una frottola?*, in «Studi di filologia italiana», LXVII 1999, pp. 201-33; C. GIUNTA, *Sul rapporto tra prosa e poesia nel Medioevo e sulla frottola*, in *Storia della lingua e filologia. Per Alfredo Stussi nel suo sessantacinquesimo compleanno*, a cura di M. ZACCARELLO e L. TOMASIN, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2004, pp. 35-72; P.G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, cit., pp. 123-24 e 327-31; M.C. CAMBONI, *Una profezia del 1313 su Siena di fronte a Enrico VII e la questione della 'frottola'*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», xv 2012, pp. 27-56; A. DECARIA, *Una quattrocentesca "caccia all'evasore"*, in «Studi di Filologia Italiana», LXXI 2013, pp. 185-288; ID., *La frottola tra nonsense e paremiografia*, in *Fraseologia, paremiografia e lessicografia. III convegno dell'Associazione italiana di Fraseologia e paremiologia Phrasis*, a cura di E. BENUCCI, D. CAPRA, P. RONDINELLI, S. VUELTA GARCÍA, Roma, Aracne, 2018, pp. 143-56, a cui si rimanda anche per la ulteriore bibliografia pregressa.

31 «Volentes igitur modum tradere quo ligari hec digna existant, primo dicimus esse ad memoriam reducendum quod vulgariter poetantes sua poemata multimode protulerunt, quidam per cantiones, quidam per ballatas, quidam per sonitus, quidam per alios inlegitimos et irregulares modos, ut inferius ostendetur», cfr. D. ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, cit., pp. 1398-1401; «¶ unus modus inveniendi est cantionis extense ¶ .ij. ballate . ¶ tertius sonitij. ¶ .iii]. serventesis ¶ .v. gobularum ¶ .vj. discordij. ¶ .vij. concordij. ¶ .vii]. contentionum ¶ .viii]. libratice . ¶ .x. prosaici . ¶ et .xj. voluntarij [...]. ¶ voluntarium est rudium inordinatum concinium . ut matricale et similia», cfr. F. da Barberino, *Documenti d'Amore*, cit., p. 263. Per queste primissime attestazioni, si noti però che «l'esistenza del genere già all'epoca in cui scriveva Francesco da Barberino – e quindi la possibilità che rientrasse nell'orizzonte delle sue competenze metriche – è tutta da dimostrare», cfr. E. ABRAMOV-VAN RIJK, *Parlar cantando. The practice of reciting verses in Italy from 1300 to 1600*, Bern, Peter Lang, 2009, p. 108.

da subito, affronta il problema della definizione linguistica del *genus*, rifiutando la terminologia di *frotola*, alla quale dichiara di preferire quella di *motus confectus*, di cui fornisce un’etimologia improbabile e che tiene a separare nettamente dalle «verba rusticorum et aliarum personarum nullam perfectam sentitiam continentia».³² Prosegue poi, nei paragrafi 12-39 del capitolo LXI con una descrizione del metro, che qui si riporta integralmente per praticità:

Potest vero fieri motus confectus undenarius et septenarius et duodenarius, et aliis multis modis, qui satis colliguntur ex exemplo infrascripto et ex his quae dicta sunt superius de aliis rithimis. Possunt etiam fieri dicti motus cum tribus rithimis sive consonantiis successive et cum pluribus; sed debent fieri cum duobus ad minus. Sed solum subiciam exemplum de rithimis consonantibus in tribus loci successive, quia magis eis utimur. Nec debet in aliquo moto confecto repeti bis unus rithimo sive consonantia.

Ad hoc ergo sciendum est quod motus confectus non debet habere aliquam regulam in sillabis sive versibus ex consuetudine hucusque servata, licet possit fieri etiam in sillabis regulatus. Etiam aliquos motus confectos ante hanc artem regulatos in versibus et sillabis compilavi; sed non habent audientium auribus ita pulchram sonoritatem quemadmodum alii consueti. Scias etiam quod in huiusmodi motibus ad bene esse oportet quod ali qua verba pulchra et valde solatiosa ponantur, quae quasi nihil videantur facere ad precedentia vel sequentia materiae precedentis vel sequentis. Et sic etiam quasi per totum sermonem cuiuslibet motus confecti verba et orationes videri debent extraneae una a reliqua in sententiis. Possunt vero fieri valde prolixi huiusmodi motus confecti secundum libitum. Motus igitur confectus debet servare regulam consecutive in numero rithimorum sive consonantiarum, et non in versibus vel sillabis.³³

Dunque, per Antonio da Tempo, la frottola è un componimento che può essere scritto con versi di vario tipo (endecasillabi, settenari, endecasillabi sdruciolati, che chiama *duodenarii*, ma non sono escluse altre misure meno usuali); può presentare un numero di rime consecutive che varia da un minimo di due a un massimo che non viene meglio specificato, ma che più comunemente si attesta attorno alle tre; non può impiegare più di una volta la medesima rima all’interno del singolo testo; non deve osservare alcuna regola nell’utilizzo dei versi, anche se si ammette l’esistenza di esempi più “regolati” già nella stessa produzione dell’autore; deve contenere parole belle e piacevoli, che non abbiano però a che fare con le altre che le precedono o seguono; può, infine, avere una lunghezza a piacere del compositore. Non si danno altre regole, ma seguono direttamente una concreta esemplificazione del metro con la frottola 53, *Dio voglia che ben vada* e, alla fine del testo, poche altre righe molto generali a conclusione dell’intera esposizione circa i sette *genera vulgarium rithimorum* considerati nel trattato, dove la restante decina di capitoli saranno poi dedicati agli aspetti più marginali o artificiosi della versificazione a cui si è fatto riferimento in conclusione

32 A. DA TEMPO, *Summa*, cit., p. 82.

33 Ibidem; si segnala, però, l’integrazione a testo della correzione di *regulatas* per *regulatos* al rigo 27 suggerita in G. CAPOVILLA, *I primi*, cit., p. 222.

dello scorso paragrafo sulla canzone.

Anche per la frottola, dunque, come per la canzone, Antonio da Tempo non copre tutti gli aspetti necessari per una spiegazione completa e circostanziata del metro, né soddisfa tutte le curiosità di chi poteva avere interesse riguardo a un'applicazione concreta delle sue indicazioni sulla versificazione volgare; anzi, ancora una volta, ribadisce che non serve inserire troppi esempi «quia ex dictis et dicendis praedictae et multae aliae forme possunt colligi, si quis voluerit recte et mentaliter intueri». ³⁴ Di come venisse effettivamente impiegato il trattato del giudice padovano e di quanto potesse tornare utile la trattazione su alcuni dei *genera* dove egli stesso mostra più confusione e incertezza si possono solo azzardare ipotesi, ma non è per questi motivi possibile mettere in discussione la grande fortuna (benché soprattutto settentrionale) nel corso dei primi secoli della *Summa*, di cui oggi resta traccia in un numero rilevante di testimoni dell'opera, molti dei quali caratterizzati dalle interpolazioni β che sono prova esse stesse di un'attenzione duratura nel tempo e di un lavoro di incessante aggiornamento sul testo. ³⁵ Accanto alla folta tradizione manoscritta e al proliferare delle sue interpolazioni, un altro aspetto indicativo di un intenso interesse nei confronti del trattato e di un suo utilizzo pratico sono di certo i quattro rifacimenti o volgarizzamenti della *Summa* oggi noti: ³⁶ i già editi *Trattato e arte deli*

34 A. DA TEMPO, *Summa*, cit., p. 85.

35 La *recensio* di Richard Andrews è stata ampliata da Guido Capovilla con l'aggiunta dei codici Vaticano Latino 11441 e Chigiano L.IV.103 della Biblioteca Apostolica Vaticana, dell'Italien 2164 conservato a Parigi presso la Bibliothèque Nationale de France, di cui è disponibile una fotoriproduzione su *Gallica* <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100365999>>, e di «un codicetto, privo di segnatura della Labronica» in cui si può riconoscere il manoscritto Sez. XVI, n. 40 (Inv. 446) della Biblioteca Comunale Labronica di Livorno, per il quale si può rimandare alle descrizioni in *I manoscritti medievali delle province di Grosseto, Livorno e Massa Carrara*, a cura di S. BERTELLI, E. CALDELLI, G. DE FRANCESCO, S. FIASCHI e G. POMARO, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2002, p. 74 e tav. LXXXII (dove si può vedere una fotoriproduzione del f. 3r), e *I manoscritti datati delle province di Grosseto, Livorno, Massa Carrara, Pistoia e Prato*, a cura di M. Boschi Rotiroti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2007, p. 41 e tav. 51 (con una fotoriproduzione del f. 1r); accanto ai due cataloghi, si può consultare oggi anche la relativa scheda su *ManusOnline* all'indirizzo <<https://manus.iccu.sbn.it/cnmd/0000190415>>. Per i dati sui quattro nuovi testimoni cfr. G. CAPOVILLA, *I primi trattati*, cit., p. 113, mentre per la *recensio* di Andrews cfr. A. DA TEMPO, *Summa*, cit., pp. XIII-XV. Piuttosto recentemente un nuovo testimone della *Summa* è stato ritrovato da Nicolò Magnani, che ringrazio per le informazioni raccolte in questa nota, e descritto in occasione del convegno *Metrica e retorica: i trattati (sec. XIV-XVI)*, svoltosi presso l'Università per Stranieri di Siena dal 19 al 20 novembre 2024 e organizzato dall'Università per Stranieri di Siena con la partecipazione e il sostegno dell'Istituto Opera del Vocabolario Italiano (OVI) del CNR nell'ambito del progetto CLIO: *Corpora per la Lirica Italiana delle Origini* (PRIN 2022, cod. 20228CJRLK); si tratta del codice MA 296 della Biblioteca Civica A. Mai di Bergamo, che, benché presenti alcune interpolazioni non attestate altrove, conserva molte lezioni in comune con il codice Latino XII, 97 (4125) della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, siglato come Ve1 da Andrews e appartenente al ramo α della tradizione. Per questo testimone, cfr. la relativa scheda su *ManusOnline*: <<https://manus.iccu.sbn.it/cnmd/0000306019>>.

36 Sembra difficile escludere un utilizzo pratico del trattato e altri indizi in questa dire-

rithimi volgari di Gidino da Sommacampagna, risalente al 1380 circa, e il più tardo *Compendium particulare artis ritimicae in septem generibus dicendi* di Francesco Baratella, composto nel 1447, a cui vanno accostati anche gli inediti e anonimi *Ars rithimorum vulgarium* del manoscritto Aldini 441 della Biblioteca Universitaria di Pavia, e *Regule de componendis sonettis sive rhythmis vulgaribus* del manoscritto Plimpton 180.³⁷ I trattati di Gidino da Sommacampagna e di Francesco Baratella, in relazione ai due volgarizzamenti inediti appena menzionati, sono quelli che certamente più si discostano dal dettato e dalle esemplificazioni della *Summa*, inserendo, per varie ragioni, testi poetici diversi e, se pur in minima parte, riorganizzando la materia originale di da Tempo; nonostante queste differenze, nessuno dei quattro testi si potrà considerare estraneo al solco della tradizione della *Summa* e da essa non si discosterà troppo, ma la lettura dei passi relativi alla frottola nelle quattro versioni del testo può fornire qualche spunto di riflessione interessante circa la concezione del *genus* nei primi secoli.

Dal punto di vista linguistico, è interessante anzitutto notare che Gidino accoglie in maniera del tutto passiva la distinzione tra *motus confectus* e *frotola*, specificando, come Antonio da Tempo, che coloro che chiamano «frottole» i *moti confecti* «male dicono, imperciò che le frottole sono compillade de parole grosse e non fructuose»,³⁸ e mantenendo anche l’etimologia proposta nella *Summa*; entrambi questi aspetti, com’è noto, spariranno nell’arco di poco più di cinquant’anni nella riformulazione di Baratella, il quale non si preoccupa di spiegare l’etimologia dei «moti confecti, over

zione si trovano sparsi negli stessi testimoni della *Summa*, al di là delle note marginali di mani seriori che in molti casi li costellano. Ad esempio, il codice Chigiano L.VI.211 della Biblioteca Apostolica Vaticana, piuttosto tardo (XVII secolo) e *descriptus* del lacunoso Vaticano Latino 3436, conserva tre fogli (Ir-IIIv) premessi alla *Summa* dove sono annotati appunti di carattere generico sull’opera e sull’autore, con anche note riguardo alla lacunosità di alcune parti del trattato; chi ha elaborato queste premesse al trattato doveva avere un’opinione della *Summa* come di un’opera fondamentale e di raro pregio, usata dai più grandi poeti del passato, dal momento che dà per scontata una conoscenza petrarchesca del testo («Il Petrarca fu canonico di Padova e morì là. Doveva aver avuto cognizione di quest’opera», f. IIr) e, più avanti al f. IIv, commentando una rima franta, utilizzata nel capitolo LXXI ed esemplificata nel componimento 57, suggerisce quanto segue: «*De compositionibus rithimorum vulgarium: Perde – Aver de’*. Bella cosa sarebbe il dire che L. Ariosto avesse veduto questo trattato, e assicuratosi sul presente testo, avesse adoperato queste due rime in punto nelle stanze del suo canto del *Furioso*, dove descrive la verginella simile alla rosa: “Che quanto savea dagli huomini, e dal cielo / onor grazia e favore tutto perde / la vergine, che ’l fior di cui più zelo / che della vita, e de’ begli occhi aver de’”». Il passo del *Furioso* corrisponde ai versi di I, 43, 3-6; i versi riportati non corrispondono perfettamente all’edizione del 1532 e le lezioni del 1516 e 1521 sono ancora più lontane da questa formulazione, ma, al di là di questi aspetti, è nondimeno curiosa l’ipotesi dell’autore della nota che immagina un Ariosto «assicuratosi» sul lecito utilizzo degli artifici poetici proprio sulla *Summa*.

37 Per le poche parti edite da entrambi i volgarizzamenti anonimi della *Summa*, cfr. C. GRAYSON, *Il codice Plimpton 180*, cit., pp. 98-100, e F.A. GALLO, *Sulla fortuna di Antonio da Tempo*, cit., pp. 153-57.

38 G. DA SOMMACAMPAGNA, *Trattato*, cit., p. 149.

frotole, secondo il vulgo»³⁹ e non aggiunge note di alcun tipo sulla diversa dignità letteraria da attribuire ai due termini. Questa netta divergenza ha per lo più spinto gli studiosi a giudicare «anacronistico lo sdegno di Antonio e di Gidino nel Quattrocento data l'assoluta intercambiabilità dei due termini» e a ritenere, sulla scia dello stesso Dionisotti, che la frottola avesse «ormai vinto la gara, e la sopravvivenza del motto confetto fosse solo più nel museo della trattatistica».⁴⁰

A ben vedere, tuttavia, il giudizio potrebbe forse essere affrettato, dal momento che i documenti inediti, anche posteriori al *Compendium*, mostrano una situazione differente. Si legga, a tal proposito, il medesimo passo iniziale del volgarizzamento conservato al f. 50r nel manoscritto 441 del fondo Aldini:

Dito degli sermontexi mo resta a veder de li moti confeti. Et in la prima sie da veder perché se dice "motto confeto". Et di' imperzò ch 'l pi apelato "moto confeto" che le parole sono confete con sententencie notabile e belle e cum parole pregne; et imperzò fi vocati "moti" perché l'omo bene et sententioxamente se move a parlar con queste parole dopie et abiando d'ogni luogo bono et bellissimo intelecto. Alguni inpertanto questi moti confecti apella come "frotolle" e mal dice al mio iudicio che frotolle se po dire le parole de li rustici e de l'altre persone ne sua perfecta sententia contignando. E forssi per aventura tuti non ha per man questi moti.

E la rispettiva formulazione ai ff. 121v-122r del manoscritto Plimpton 180, di cui si riporta anche la rubrica, mancante nel codice precedente:

De moteti confecti, ovvero moti

De supra havemo dicto delli serventesii, resta a vedere de moteti confecti. Et primo è da vedere perché se chiama "moteto confecto". Chiamase adonche "moteto confecto" perché le parole sono confecte de sententie notabile et belle; et però se chiama "moteto", ovvero "moto", perché l'homo se move a parlare [122r] bene et sententiosamente cum tale parole duplice habiante bono intellecto et bello. Alguni questi moteti confecti chiamano vulgarmente "frottole"; et dicono male ad iudicio mio, perché frottole se possono chiamare parole rusticane, ovvero in parole rusticane, et de altre persone multa bona sententia in sé habiante, perché forsi che ogni homo non [ha] per le mane tali moti.

Al di là di alcune minime omissioni che si segnalano nel Plimpton 180,⁴¹ si può

39 F. BARATELLA, *Compendium*, cit., p. 136.

40 Cfr. rispettivamente G. DA SOMMACAMPAGNA, *Trattato*, cit., p. 149, n. 1, e C. DIONISOTTI, *Ragioni metriche del Quattrocento*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXIV 1947, pp. 1-34, a p. 31 (ora in *Scritti di storia della letteratura italiana*, a cura di T. BASILE, V. FERA e S. VILLARI, 5 voll., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, vol. I, 2008, pp. 155-81, alle pp. 178-79).

41 Viene omesso nella traduzione «et cum verbis praegnantibus», mentre vengono volgarizzati liberamente «cum huiusmodi verbis duplicibus habentibus undecunque bonum ac pulcherrimum intellectum» e «quia *frotolae* possent dici verba rusticorum et aliarum personarum nullam perfectam sententiam continentia. Nam forte omnes non habent bene prae manibus huiusmodi motus». Qui e altrove nel testo, per le trascrizioni da entrambi i codici (ma

affermare che, in entrambi i casi, il testo sia piuttosto aderente alla formulazione della *Summa*; viene, infatti, mantenuta sia la discutibile etimologia di *motus confectus*, sia la distinzione tipologica con il termine *frotola*. Questa scelta sembra rilevante soprattutto nel secondo – e, si ricordi bene, più tardo – caso, poiché l’anonimo volgarizzatore nel Plimpton 180 non esita a tagliare ed espungere parti, talvolta anche fondamentali, del testo latino, specialmente per gli artifici stilistici e metrici nei capitoli conclusivi dell’opera. Dunque, benché in entrambi i volgarizzamenti prevalga, per quanto riguarda la selezione del lessico metrico volgare, una generale inerzia traduttiva nei confronti dell’originale latino, la decisione di accogliere nel testo l’etimologia di *motus confectus* e la distinzione con il termine più «vulgarmente» utilizzato testimoniano quantomeno un interesse, anche in tempi posteriori alla data di composizione del *Compendium*, nei riguardi della questione, che non sarà pertanto da considerare così anacronistica anche sul finire del Quattrocento; anzi, è ancora il Plimpton 180 a fornire un quadro della situazione meno pacifico, quando utilizza la forma «moteto», che non sembra trovare effettivo riscontro in nessun altro volgarizzamento o testimone della *Summa* e che tuttavia ci può dare maggiormente conto di quella confusione tra “moto confetto” e “mottetto”, discussa già nelle pagine di Debenedetti.⁴² Sarà, dunque, forse più prudente considerare questa drastica selezione come propria di Francesco Baratella o, più precisamente, dello stesso «*atelier del Baratella*» – da intendersi qui Antonio Baratella, padre dell’autore del *Compendium* – alla cui influenza Capovilla lega la maggior parte delle aggiunte β alla *Summa* (o almeno le «più sostanziose escrescenze prodottesi su α ») e anche il codice Latino XIII, 5 con la sua appendice.⁴³ Bisognerà allora retrodatare almeno all’altezza delle *Institutioni* di Mario Equicola, composte certamente entro la sua data di morte del 1525, una ormai avvenuta diffusione e istituzionalizzazione dell’intercambiabilità tra i due termini se, nelle evidentemente provvisorie righe che l’autore dedica al metro, si può leggere la seguente e succinta considerazione: «Questo moto ad alcuni piace nominar frottole, ben che ad Antonio del Tempo non piaccia, perciò che le frottole vuol che siano cose rustiche. Chiamisi come si voglia».⁴⁴

anche dagli altri citati occasionalmente nel corso del volume) si sono limitati gli interventi alla distinzione di *u* e *v* e all’adeguamento all’uso moderno della punteggiatura e delle maiuscole e minuscole; tra parentesi quadre si indicano le integrazioni necessarie, mentre tra uncinate le espunzioni.

42 S. DEBENEDETTI, *Un trattatello del secolo XIV*, cit., pp. 68-72. Sulla questione, si veda da ultimo le conclusioni di A. PANCHERI, ‘*Col suon chioocchio*’, cit., pp. 31-32, e, più generalmente, per il mottetto si veda anche C. GIUNTA, *Sul ‘mottetto’ di Guido Cavalcanti*, in «Studi di filologia italiana», LVIII 2000, pp. 5-28.

43 G. CAPOVILLA, *I primi trattati*, cit., pp. 238 e 242.

44 M. EQUICOLA, *Institutioni*, cit., f. 23v. Per una panoramica più articolata circa la struttura, le fonti e la data di composizione delle *Institutioni* si vedano da ultimo le considerazioni raccolte in M. GIORGI, “*Li più antiqui de’ quali habia loro scripti possuto vedere*”: alcune fon-

Lasciando, dunque, da parte le questioni terminologiche e venendo alla struttura del metro che emerge dai trattati, la situazione risulta ancora più intricata e di difficile sistematizzazione. L'esempio unico che fornisce Antonio da Tempo nella *Summa*, infatti, rispetta certamente tutte le ampissime caratteristiche che il giudice padovano elenca come proprie del genere, ma la perplessità dei lettori dell'opera dinanzi a *Dio voglia che ben vada*, composta da 96 versi di varia misura in cui si succedono omogeneamente tre serie di rime sempre fra loro diverse, è palese anche solo osservando la disposizione dei versi nei manoscritti che li tramandano, dove di volta in volta il testo presenta una divisione in strofe di tre versi, di tre versi con una quartina iniziale e un distico finale, oppure, senza alcuna divisione in versi o strofe, lasciando di fatto alla sola rima, unico vero e proprio elemento strutturale da osservare strettamente fin dalla definizione della *Summa*, il compito di guidare il lettore alla corretta interpretazione del metro.⁴⁵ La situazione è destinata a complicarsi se si osservano

ti per le 'Institutioni' di Mario Equicola, in *La metrica attraverso i trattati*, a cura di E. COPPO e F. RONCEN, Padova, Padova University Press, 2024, pp. 19-39. Per quanto riguarda la frottola, la trattazione di Equicola risulta certamente di difficile interpretazione, poiché dopo questa iniziale nota sul metro compare subito la dicitura «Altra sorte di rime» a cui segue il testo *Ahi, ahi, che disio!*. Nell'articolo appena citato, lo stesso Giorgi afferma che a questo metro sono dedicate solamente tre righe (cfr. *ivi*, p. 21), ma il testo e la descrizione che seguono l'indubbiamente fuorviante dicitura fanno inequivocabilmente pensare al moto confetto: «Ahi, ahi, che disio! / È tutto il viver mio fuor di speranza. / Il tempo che m'avanza / tutto fie pena, et doglia, / ch'io non so mutar voglia, etf.». Sotto questo modo si possono comprendere tutte le composizioni, che non sono alcune delle sopradette, come è la *Caccia* di Franco Sacchetti, etc.», dove il riferimento sarà da intendere a una delle cacce metricamente «polimetre» di Sacchetti, come *A prender la battaglia giuso al piano, Passando con pensier per un boschetto o "State su, donne!" «Che debiàn noi fare?»*, che per la loro irregolarità potevano essere scambiate per frottole; per i testi, cfr. F. SACCHETTI, *Il libro delle rime*, a cura di F. BRAMBILLA AGENO, Firenze-Perth, Olschki-University of W. Australia Press, 1990, pp. 112-13, 121-22 e 192-93. A ulteriore conferma che sotto «questo modo» che può «comprendere tutte le composizioni» andrà visto, nelle intenzioni di Equicola, il moto confetto si può notare che *Ahi, ahi, che disio!* si ritrova citata anche ne *L'istoria della volgar poesia* di Giovan Mario Crescimbeni nella parte dedicata allo stesso metro, dove si legge: «Del Moto confetto adunque (nome inventato da Anton di Tempo) chiamato da altri Frottola sia esempio il seguente: "Ahi, ahi, che disio! / È tutto il viver mio fuor di speranza. / Il tempo che or avanza / tutto sie pena e doglia / ch'io non so mutar voglia, etf.". E così può seguirsi a beneplacito del Compositore; e questo componimento accoglie sotto di sé ogni razza di verseggiamento simile al sopradetto», cui segue poi l'esempio di *Se pur dal ciel per sorte* di Girolamo Benivieni; cfr. G.M. CRESCIMBENI, *L'istoria della volgar poesia scritta da Giovanni Mario de' Crescimbeni detto tra gli Arcadi Alfesibeo Cario Custode d'Arcadia. All'Altezza Serenissima di Ferdinando Gran Principe di Toscana*, Roma, Luca Antonio Chracas, 1698, p. 73.

45 Al riguardo cfr. C. GIUNTA, *Sul rapporto tra prosa e poesia*, cit., p. 48: «La frottola, si sa, non è poesia nel senso in cui lo sono per esempio una canzone o una ballata: la misura dei versi non risponde, in essa, ad alcuno schema preordinato, la partizione strofica è per lo più assente. Non è neppure prosa-prosa: la rima vi ha un ruolo troppo marcato. La frottola sta dunque all'incrocio [...] tra la poesia liberata dalle maglie della prosodia e la prosa rimata. Tale, probabilmente, era già la percezione del genere nel Medioevo». Utili per osservare più chiaramente la disposizione dei versi di *Dio voglia che ben vada* nei manoscritti della *Summa* sono le digitalizzazioni dei codici Vaticano Latino 3436, Rossiano 1124 (XI 263) e Reginense Latino 2040 della Biblioteca Apostolica Vaticana, tutti testimoni dell'opera appartenenti a rami di-

anche le note marginali che si ritrovano in alcuni codici della *Summa*; l'unico caso al momento noto è quello tramandato dal già citato Reginese Latino 2040, dal codice CCCCXLIII (86) della Biblioteca Capitolare di Verona e dal Latino XII, 96 (4124) della Biblioteca Nazionale Marciana, che si può leggere, non senza incertezze legate all'innegabile ed «estrema difficoltà nell'interpretare il brano», nell'appendice dell'edizione del trattato a cura di Richard Andrews.⁴⁶ Di questa lunga nota marginale, che sia o meno corretta la pur convincente interpretazione che ne dà Pancheri, pare chiaro che si tratti di un tentativo, certamente mal compreso dai copisti, di spiegare proprio le diverse modalità con cui una frottola può essere trascritta.⁴⁷ Quello che è certo, come si diceva, è che le nozioni sulla frottola date da Antonio da Tempo non

versi della tradizione e consultabili su *DigiVatLib* ai seguenti collegamenti: <https://digi.vatlib.it/view/MSS_Reg.lat.2040>; <https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3436>; <https://digi.vatlib.it/view/MSS_Ross.1124>. Nel Vaticano Latino 3436 e nel Rossiano 1124 (XI 263) si possono osservare, rispettivamente ai ff. 12v-13r e 42r-v, dei casi in cui i versi di *Dio voglia che ben vada* sono trascritti, a differenza di tutti i precedenti esempi poetici, senza alcuna divisione in versi e strofe, mentre nel manoscritto Reginese Latino 2040 alle ff. 22v-25r è riportato il testo, con un'ampia e oscura nota marginale, strutturato in terzine inaugurate da una quartina iniziale e concluse da un distico finale (la stessa divisione è presente anche in VM, come si vedrà). Una divisione omogeneamente ternaria è, invece, presentata dal volgarizzamento, dipendente dalla versione α del trattato, del manoscritto 441 del fondo Aldini della Biblioteca Universitaria di Pavia, dove la frottola si può leggere ai ff. 50v-51r. Più generalmente utile per riflettere sulla disposizione dei versi delle frottole, infine, può essere il rimando alle considerazioni di Lucia Battaglia Ricci sulle frottole di Franco Sacchetti: «L'analisi comparata dei trattamenti grafici riservati dall'autore ai vari generi metrici consente [...] di verificare che siamo di fronte ad un sistema abbastanza rigoroso, di cui risulta essere tratto caratteristico e caratterizzante una vera e propria opposizione strutturale tra i generi più tradizionali e i generi più irregolari e poco o non affatto codificati: tra canzoni, sonetti, ecc., da un lato, e frottole (e almeno una caccia) dall'altro. Nello scrivere canzoni, sestine, sonetti, madrigali, ballate, capitoli storici e testi didattici in distici, Sacchetti infatti non divide mai il verso (tanto meno la singola parola) per rispettare il margine esterno di scrittura, ma l'«a capo» coincide sempre con la fine di un verso [...]. Tale «regola» non è mai rispettata per le frottole: scrivendo le quali Sacchetti arriva perfino a dividere le singole parole, senza peraltro che ciò sia imposto da necessità esterne [...]. I testi composti, per dirla col Dante del *De vulgari*, «per inlegitimos et irregulares modos», dovevano essere caratterizzati, per lo scrittore fiorentino, da uno statuto loro specifico e caratterizzante: l'impressione è che per essi sia meno rigorosa [...] l'opposizione scrittura in versi/prosa»; cfr. L. BATTAGLIA RICCI, *Autografi 'antichi' e edizioni moderne. Il caso Sacchetti*, in «Filologia e critica», xx 1995, pp. 386-457, alle pp. 442-44. Per una ricostruzione del dibattito sull'argomento, cfr. M.C. CAMBONI, *Una profezia del 1313*, cit., pp. 38-43, dove l'autrice conclude che: «non sappiamo se la frottola sia effettivamente un genere metrico in versi, o se sia prosa rimata, magari con dei versi più o meno regolari al suo interno. In realtà, ciò che non sappiamo è se le «frottole» siano da considerare testi in prosa o in versi, perché a quanto pare, malgrado gli sforzi di Pancheri, non è ben chiaro quale sia il confine tra la frottola e ciò che frottola non è, in particolare la prosa rimata. Quindi: se assumiamo che la frottola sia quel genere in versi più o meno descritto da Antonio da Tempo, ciò che spesso non riusciamo a determinare è se un determinato testo sia una frottola o no. D'altra parte, se cosa esattamente sia una frottola resta un presupposto non ben precisato, interpretato da studiosi differenti in maniera diversa, determinare cosa un testo sia e quindi come vada pubblicato resta impossibile».

46 A. DA TEMPO, *Summa*, cit., pp. 112-13.

47 Cfr. A. PANCHERI, *Col suono chioccio*, cit., pp. 37-40, il quale tenta di spiegarle, come anche già Andrews, come un'allusione alla divisione della frottola in «unità semantiche».

sono se pure vagamente sufficienti a una comprensione del metro, dal momento che si possono indicare anche altre note marginali che, non segnalate da Andrews nella sua edizione, tentano di assolvere allo stesso compito e sono presenti almeno in VM, che al f. 22 ν legge:

☉ In principio ponunt[ur] quattuor versus propter tres consonantias, quae esse deb[ent] in qualibet stantia sive mo[do] dicendi, ut veriu[s] loquar;

☉ In fine ponuntur due versus † ita ut † sint tres consonantiae, aliter motus confectus esset informis et inconcin[n]us.

Entrambe le note si trovano trascritte accanto ai primi versi di *Dio voglia che ben vada*, in un luogo che risulta di difficile lettura per via di uno dei molti capilettiera scoloriti di cui si è già detto e che guastano il manoscritto in più punti; la leggibilità della nota, comunque, non risulta compromessa in maniera tale da oscurarne totalmente il senso, che evidentemente cerca di spiegare le due “infrazioni” alla divisione strofica sempre ternaria della frottola di Antonio da Tempo, così com’è trascritta in VM: dunque, a causa del fatto che ogni rima deve tornare tre volte in tutti i casi, la stanza iniziale deve essere necessariamente di quattro versi; quella finale, invece, deve averne due, che rimano con l’ultimo della stanza precedente.

La difficoltà nell’interpretare questa forma metrica non emerge tuttavia solo dalle note marginali della *Summa*, ma anche dai trattati successivi, che si sforzano di razionalizzare tale struttura così libera e di ampliarne la casistica. È già Gidino da Sommacampagna a prendere un’iniziativa in questa direzione e, pur mantenendo il saldo legame che si è visto con il modello di Antonio da Tempo, a specificare che, sebbene il metro non debba osservare alcuna regola nel numero delle sillabe, «a mio parere, troppo è più bella forma la regolata e più magistrevole che la non regolata», a cui fa seguito poi l’esempio di *Per superchio furore*, che, come l’autore stesso specifica, è «una maynera» possibile per comporre il *motus*.⁴⁸ Il testo di Gidino, dunque, appare come una versione più “regolata” rispetto all’esempio originale della *Summa*, poiché le serie di tre rime che percorrono tutto il testo (a esclusione dell’ultimo che è irrelato) sono organizzate in strofe di due settenari, concluse da un quaternario o un quinario, con l’unica eccezione della prima strofa che presenta tre settenari e un quinario, per mantenere la successione di tre rime all’inizio del testo.⁴⁹

Decisamente più innovativo sarà Francesco Baratella, che sembra porsi in maniera anche piuttosto critica nei confronti della *Summa*, quando giudica «molto astracta da le moderne» l’unica forma esemplificata da Antonio da Tempo. Per sopperire, dunque, alle mancanze dell’originale trattato in latino, Francesco Baratella decide di dare

48 G. DA SOMMACAMPAGNA, *Trattato*, cit., p. 150.

49 Pancheri parla a proposito di «un regolarissimo serventese», cfr. PANCHERI, ‘*Col suo- no chioccio*’, cit., p. 43.

dimostrazione di ben tre esempi, composti dal padre Antonio, tutti metricamente differenti e in forme evidentemente “regolate”. È utile qui riportare integralmente le descrizioni metriche dei tre esempi di frottola nel *Compendium*, poiché torneranno presto utili per sviluppare il ragionamento sulle “frottole” che si leggono in VM:

1) «Se po' far de molte copule, over stantie, de versi quatro per zascuna; lo primo de zascuna stantia è undenario, dui sequenti septenarii, lo quarto quinquenario. In la prima copula li tri primi se concorda in consonantia, ut *consiglio : figlio : vermiglio*; lo quarto ha la soa terminatione, ut *sangue*; cum la qual terminatione se concorda lo fine del primo verso de la secunda copula, ut *lanague*; il secundo e terzo se concorda insieme, ut *vita: tria*; lo quarto ha la soa terminatione, ut *compassione*; cum lo qual termino se concorda il fine del primo verso de la terza copula, ut *rasone*; e cussi se de' far per tute le copule, over stantie. Ogni stantia ha diverse consonantie: una cum lo precedente verso quinquenario e cum lo primo sequente; secundo e terzo hano l'altra, come se vede in le copule. Necessariamente la prima stantia ha tri versi in consonantia; per tute le altre copule dui versi se concorda. La ultima copula se fa de versi cinque: lo primo è undenario, lo quale se concorda in consonantia cum lo precedente quinquenario, ut *sono : dono*; lo secundo e terzo son septenarii in una consonantia, ut *sazi : razi*; lo quarto e quinto son undenarii in consonantia sola, ut *paganesimo : christianesimo*»;⁵⁰

2) «Ogni stantia piglia versi quatro, li tri son septenarii, lo quarto quinquenario. In la prima stantia, li tri primi versi se concorda in una consonantia, ut *Magdalena : plena : vena*; lo quarto ha soa terminatione, ut *conforto*; cum la qual tri versi de la sequente copula se concorda in consonantia, ut *scorto : porto : torto*; lo quarto pur ha soa terminatione, ut *gente*; cum lo quale termino se concorda lo primo, secundo, terzo de la sequente copula, como è dito, et sic de singulis. La ultima stantia, over copula, se fa de versi dui, septenarii, i qual se concorda in consonantia cum lo quinquenario precedente, ut *Christo : visto : tristo*»;⁵¹

3) «Le copule se pò far tante quante vole il rimante: la prima se fa de versi quatro, septenarii; li tri se concorda insieme in consonantie, ut *soprano : affano : sano*; lo quarto ha sua terminatione, ut *dicto*. Tute le altre copule, over stantie, se fa de versi tri, tuti son septenarii: de la secunda copula, li dui primi se concorda in consonantia cum lo precedente, ut *conflicto : maledicto*; lo terzo se concorda cum lo fine del primo e del secundo de la terza copula, ut *arme: tarme : scarme*; et sic de reliquis est intelligendum. La ultima copula, over stantia, se fa de versi dui, pur septenarii, como son tuti li altri, i qual in fine se concorda cum lo fine de lo precedente, ut *regni : degni : pegni*».⁵²

La presa di posizione di Baratella, dunque, che respinge la forma di *Dio voglia che ben vada* perché troppo lontana dal sentire moderno, è ben comprensibile se si comparano le differenze tra quel testo e questi «tre serventesi di argomento religioso», i quali, come rileva Pancheri, ci aiutano a ripercorrere le «sempre più definitive tappe di un itinerario che conduce dagli albori alla dissoluzione di una forma poetica».⁵³

Un ulteriore momento di questo processo è da cogliere senza dubbio nella nostra

50 F. BARATELLA, *Compendium*, cit., p. 136.

51 Ivi, p. 140.

52 Ivi, pp. 143-44.

53 PANCHERI, ‘*Col suono chioccio*’, cit., p. 44.

appendice metrica, di cui si possono ora osservare finalmente più da vicino le peculiarità in relazione a questo secondo *genus*. Sebbene questi rapidi appunti non possano essere considerati a pieno titolo come un trattato, il f. 30r-v di VM testimonia un certo imbarazzo e una notevole confusione, permanente ancora a quest'altezza temporale, come dimostrano i due testi riportati come esempi, la cui struttura metrica, una volta ricostruita in maniera adeguata, può aiutarci a illuminare alcune questioni di certo rilievo.

Il primo testo definito in VM come frottola è la nota *Destati o fier leone*, una profezia attribuita a Santa Brigida (qui introdotta infatti dalla rubrica «Sancta Brigida loquitur»), la quale, come dimostra la recente ricostruzione di Michele Lodone, ha avuto una diffusione piuttosto ampia, che oggi resta testimoniata in 36 codici risalenti per lo più ai secoli XV e XVI, e che, secondo quanto si evince dal Magliabechiano XIII.73 e dal codice II.IX.125, entrambi della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, sarebbe stata composta da Iacopo da Montepulciano nel 1406.⁵⁴ Si fornisce intanto provvisoriamente una trascrizione diplomatico-interpretativa della spiegazione del metro e della relativa esemplificazione che si può leggere al f. 30r-v di VM, disponibile anche in fotoriproduzione al paragrafo 5.1 del presente lavoro:

☉ Unus modus frotulandi fit (ver)sibus (quattuor): primus undena|rrius est, duo septenarii, ultimus (ver)o quinquenarius est. | In fine frotul(ae), (ver)sus quinq(ue) ponuntur: primus, (quartus) et || quintus (undenarii) sunt; secundus et (tertius) septenarii sunt. P(rima) | stantia habet tres consonantias, ali(ae) omnes habent | duas consonantias incipiendo a (ver)su quinquenario unam altera fit i(n) medio cuiuslibet stanti(ae). |

☉ Sancta Brigida loquitur |
Or stati fie al mio gran crido rata, ||
ch'io ho presa la spata |
per francar questa strata |
al mio sermone. |

☉ Moveme homai el tempo e la stasone |
de la tua gran sup(er)ba ||
che tanto è uscita acerba |
a maturarse. |

☉ E no(n) tener le mie dicte scarse. |

54 M. LODONE, *Santa Brigida in Toscana. Volgarizzamenti e riscritture profetiche*, in «Rivista di Storia della Chiesa in Italia», I 2019, pp. 69-84, alle pp. 79-83. Per un approfondimento sui testi profetici, cfr. almeno R. RUSCONI, *L'attesa della fine. Crisi della società, profezia ed Apocalisse in Italia al tempo del grande scisma d'Occidente (1378-1417)*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 1979, Id., *Profezia e profeti alla fine del Medioevo*, Roma, Viella, 1999, e, da ultimo, il recente volume XLV di «Linguistica e Letteratura» dedicato all'argomento: *Letteratura medievale e testi profetici. Le profezie in versi nel Trecento*, a cura di L. GERI e M. LODONE, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2020.

Ahi! Tuo gran p(er)iglio |
che se farà (ver)miglio ||
nel tuo seno. |
In fine |
fie in travaglia. |

☉Hor ne la rete pur conven che maglia |
chi longo tempo ha 'l creato. ||
È uscito i(n) grande istato, |
perché fortuna lo suo sconder sorze |
che i(n) lei sp(er)a, questo il ciel mi porze. |

Come si evince dal primo verso, la versione di *Destati o fier leone* di VM presenta, al di là del taglio dei versi centrali, numerosi problemi di natura testuale. Una trascrizione di questi versi è stata già in parte edita da Capovilla, il quale riporta la descrizione del metro in latino che precede il componimento e, in seguito, i primi 12 versi della frottola, lasciando così fuori uno dei problemi che il testo presenta, ma comunque segnalando che si tratta dei versi iniziali e conclusivi della frottola;⁵⁵ ultimamente, invece, De Luca è ritornato sulla questione nella sua edizione critica del *Compendium* di Baratella, pubblicando qualche stralcio in più dalla parte finale di questo codice, tra cui l'intera porzione della frottola che il manoscritto conserva, e proponendo la seguente ricostruzione per i problemi che riguardano la parte finale del testo:

In fine fie in travaglia.
Hor ne la rete pur conven che maglia
Chi longo tempo ha 'l creato.

È uscito in grande stato,
perché forrtuna lo suo sconder forze
che in lei spera, questo il ciel mi porze.⁵⁶

Benché non sempre la descrizione metrica nell'appendice sia rispondente alla struttura che viene lì proposta come esempio, come ha dimostrato del resto già la sezione relativa alla canzone, la descrizione che precede i versi parla di una strofa finale di cinque versi, di cui devono essere endecasillabi il primo, il quarto e il quinto e settenari i rimanenti secondo e terzo verso, passando poi a discutere delle rime del componimento. Quello che si legge nel codice marciano non sembra effettivamente rientrare in questa descrizione, ma osservando meglio la disposizione dei versi in VM e gli altri esempi che sono impiegati nel *Compendium* baratelliano si possono

55 G. CAPOVILLA, *I primi trattati*, cit., pp. 240-41.

56 F. BARATELLA, *Compendium*, cit., pp. 57-58.

forse spiegare le molte incongruenze di questo brano.

Si parta però dai versi della profezia così come si leggono nella stampa romana del 1500 di Johann Besicken e Martinus de Amsterdam ai ff. 3r e 15r:

Destati o fier lion al mio gran grido
 ch'io presa la spada
 per far con quella strada al mie sermone.
 Muovemi el tempo omai e la stagione
 della tua gran superba
 che tanta è suta acerba a maturarsi.
 Noterai i miei decti non iscarsi
 al tuo grave periglio
 che si farà vermiglio nel tuo seno.

[...]

Così volge fortuna le sue rote
 senza haver giamai posa
 e chi crede haver posa fia in travagli
 Et nella rete pur convien ch'amagli
 chi longo tempo alzato
 e suto in grande stato et po giù urge
 Perché fortuna el suo splendore surge
 el cielo el mostra e alto effecto el porge.⁵⁷

Come si può vedere, il testo è stato interpretato in modo da presentare concordemente per tutta la sua estensione delle strofe di tre versi, con una rima al mezzo nell'ultimo, che può essere ricostruito come un endecasillabo e che inaugura poi la rima della stanza successiva; l'ultima strofa, tuttavia, non può certamente rientrare nella descrizione dell'appendice di VM, trattandosi di un distico in rima con l'ultimo verso della strofa che la precede. La situazione finisce per complicarsi di molto attraverso un controllo a campione dei moltissimi testimoni dell'opera, poiché uno spoglio della porzione di testo che qui ci interessa nei codici conservati alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze⁵⁸ rivela che non solo la lezione «Or stati fie al

⁵⁷ *Prophetia di sancta Brigida*, Roma, Johann Besicken e Martino da Amsterdam, 1500. Una riproduzione di un testimone di questa stampa, conservato presso la Biblioteca Casanatense di Roma, è liberamente consultabile dal sito della Fondazione Biblioteca Europea di Informazione e Cultura (BEIC) al seguente collegamento: <https://preserver.beic.it/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE7492329>.

⁵⁸ I codici sono: Conventi Soppressi C.I.2650 (ff. 1r-3v); Conventi Soppressi E.VII.1676 (ff. 1r-11v); Magliabechiano VII.733 (ff. 2r-10v); Magliabechiano VII.1081 (ff. 12r-15r e 56r-57r); Magliabechiano XIII.73 (ff. 63r-68v); Magliabechiano XXV.344 (ff. 10v-15r); Magliabechiano XXXV.116 (ff. 53r-58v); Nazionale II.I 249 (ff. 210r-211v); Nazionale II.II 203 (pp. 355-70); Nazionale II.II 349 (ff. 246v-248r); Nazionale II.IX 125 (ff. 132r-136v); Nazionale II.X 57 (ff. 55v-64r); Palatino 67 (ff. 97r-102-r); Palatino 77 (ff. 177v-180v).

mio gran crido rata» non è effettivamente tradita da alcun altro testimone, ma che esclusivamente il codice Magliabechiano XIII.73 conserva una strofa di cinque versi finali, con l'omissione dello stesso verso di VM, di cui qui si riporta la trascrizione della porzione in esame, dai ff. 63r e 68v:

Destati o fier liono al mio gran grido
ch'i ho presa la spada
per far con quella strada
al mio sermone.
Muovemi il tempo omai e lla stagione
della tuo gran superbia
che tanto è suta acerba
a maturarsi.
Noterai i miei versi detti non scharsi
al tuo grave periglio
chessi farà vermiglio
nel tuo seno.

[...]

Chosì volge fortuna le sue rote
sanza aver mai posa
a chi crede aver posa
fien travagli.
E nella rete pur chonvien ch'amagli
chi lungo tempo alzato
e suto in gran pecchato,
perché fortuna e suo splendor surge
chi spera in lei <chi spera in lei> e questo il ciel mi porge.

Nonostante la versione tramandata dal magliabechiano rientri abbastanza agilmente nella descrizione del metro che si legge nel codice marciano, il raffronto di questi due testimoni non è utile a sciogliere del tutto i moltissimi dubbi sollevati da VM.⁵⁹

⁵⁹ Fra gli altri manoscritti della biblioteca Nazionale, si segnala che anche il codice II.I 249 del Fondo Nazionale omette lo stesso verso, ma la situazione non sembra del tutto comparabile, perché tutte le strofe della profezia sono trascritte in modo che il quarto verso di ognuna sia posto sempre accanto al secondo e terzo verso, ai quali è collegato attraverso una sorta di parentesi; anche nell'ultima strofa compare questa parentesi di collegamento, ma il quarto verso non viene trascritto, mentre gli ultimi due versi conclusivi sono trascritti senza rientro e con gli stessi capilettera dei versi iniziali di ogni strofa: «E nelle rete puor conviene ch'amagli | chi lungo tempo e inalçato | e suto in gran peccato. | Perché fortuna il suo splendore surge | E 'l cielo il dimostra e altro effetto il porgie». Accanto a questo, ci sono anche codici che presentano una strofa conclusiva più lunga, come il II.IX 125 del Fondo Nazionale («E nella rete convien che amagli | chi lungho tempo è alzato | e suto con grande istato | conviene scendere | Perché fortuna nel suo ofendere | rovina e non si achorge | e questo il cielo mi porge») e il

Quello che, più degli altri codici che tramandano il testo della profezia, può aiutare a risolvere l'intricata situazione è forse proprio lo stesso *Compendium*, partendo dall'osservazione della disposizione dei tre esempi di frottola che in esso vengono forniti. Se, infatti, osserviamo nuovamente le descrizioni metriche dei tre *moti confecti* di Baratella, possiamo notare come il primo esempio riportato nel testo sia metricamente identico non solo alla descrizione in latino che si ritrova al f. 30r del codice marciano, ma anche, a ben vedere, allo stralcio di testo lì riportato, una volta ricomposto correttamente. Dinanzi a una tale coincidenza, dunque, è possibile che alcuni di quelli che sembrano dei guasti debbano, almeno in parte, essere considerati come frutto di un maldestro ma deliberato tentativo di forzare (o anche più semplicemente di correggere) un testo come *Destati o fier leone* sul modello di *Sei legno, o Croce, creato nel consiglio*. Alla luce di ciò, dunque, si propone di leggere lo stralcio in questa maniera:

Or stati fie al mio gran crido rata,
 ch'io ho presa la spata
 per francar questa strata
 al mio sermone.
 Moveme homai el tempo e la stasone
 de la tua gran superba
 che tanto è uscita acerba
 a maturarse.
 E non tener le mie dicte scarse.
 Ahi! Tuo gran periglio
 che se farà vermiglio
 nel tuo seno.

In fine

...fie in travaglia.
 Hor ne la rete pur conven che maglia
 chi longo tempo ha 'l creato.
 È uscito in grande stato,
 perché fortuna lo suo sconder sorze
 che in lei spera, questo il ciel mi porze.

Questa coincidenza sembra che possa concorrere a spiegare le maggiori problematiche che il testo suscita: la lezione particolarmente corrotta del primo verso, dove *rata* potrebbe comunque essere messo in rapporto con il verbo *raitire/ratire*, che se-

Magliabechiano XXXV.116 («Et nelle reti chonvien pur ch'amagli | chi lungho tempo à alzato | e stato in grande stato | ch'egli stenda | perché fortuna a suoi di questo porgie | chi di sopra è stato | poi di sotto il volge»), ma anche codici la cui ultima strofa ha un verso in meno, come il Conv. Soppr. E.VII.1676 («e nella rete pur conven ch'anneghi | chi lungo tempo alzato | è stato in grande stato | e poi giù sorze. | Perché fortuna al suo splendor risurge»).

condo il GDLI ha proprio il significato di «gridare, strillare, lamentarsi con alti gridi per il dolore; mostrare grande sofferenza»;⁶⁰ il “verso” «in fine», che, più che un verso vero e proprio, andrà visto più probabilmente come una rubrica, un semplice “in fine”, per indicare il taglio della cospicua porzione di versi centrali della profezia, dal momento che, per esemplificare la struttura del metro, potevano bastare benissimo le prime strofe e l’ultima; il verso «fie in travaglia», necessario per mostrare come congiungere, attraverso la rima, l’ultima strofa con la precedente; l’omissione del terzultimo verso, obbligatoria per ricalcare, come nella forzatissima rima del primo verso, il modello di moto confetto dal *Compendium* di Baratella. Di tutte queste considerazioni, la più importante è forse proprio quella sulla nota «in fine», perché quanto si è appena specificato e la disposizione insolita dei due “versi” «in fine / fie in travaglia» sembrano puntare esattamente nella stessa direzione dell’ipotesi di Guido Capovilla riguardo alla non originalità del testo tradito dal codice marciano; chi ha allestito questo «opusculum», infatti, ha con ogni probabilità frainteso il taglio «in fine» che si trovava sul codice da cui stava copiando, finendo per considerarlo come una parte integrante del testo.

Ancora un’altra conferma di questa ipotesi potrebbe giungere dal brevissimo testo che segue quello della profezia di Santa Bridiga, che qui si riporta insieme alle note che lo accompagnano al f. 30v del manoscritto:

Alter modus frotulandi fit versibus quattuor, tribus septenariis, ultimus quinquenarius est:

Comanda astrologia
che io faza diceria
de ogni altra profezia
che al mondo canta.

Omnis stantia fiet in quattuor versibus, unde prima consonantia fit in tribus versibus, omnes aliae consonantiae fiunt in quattuor versibus, incipiendo a versu quinquenario. Ultima stantia fiet in duobus versibus propter consonantiam, quae fit in tribus versibus et ultima concordat cum prima in numero consonantium.

Si tratta, come rilevava già Capovilla, dei primi versi di un sirventese attribuito a Cecco d’Ascoli;⁶¹ di questo secondo testo e della descrizione metrica in VM non c’è

60 Cfr. GDLI, s.v. *rato*². Sebbene usato come plurale del sostantivo *rato*, in senso di “grida”, *rata* compare anche nel sonetto *Qualunqu’om vuol purgar le sue peccata* di Cecco Angiolieri, di cui si riportano i versi conclusivi: «ché er mia isciagura una n’amai, / la qual ha il cor d’un altro sì piagato, / che mi facea trar più *rata* e più guai, / che non fa l’uom quand’ è verrucolato»; cfr. *Poeti giocosi del tempo di Dante*, a cura di M. MARTI, Milano, Rizzoli, 1956, p. 119.

61 G. CAPOVILLA, *I primi trattati*, cit., p. 242; Capovilla stesso per questo testo fa riferimento alle pagine di A. CAMPANA, *Profezia attribuita a Cecco d’Ascoli*, in *Atti del Primo Congresso di Studi su Cecco d’Ascoli (Ascoli Piceno, Palazzo dei Congressi, 23-24 novembre 1969)*, a cura di B. CENSORI, Firenze, Giunti-Barbéra, 1976, pp. 31-41.

molto da sottolineare, ma vale comunque la pena di soffermarsi su qualche punto di interesse, anche più generale.

Il primo e più rilevante dettaglio da evidenziare riguarda il verso iniziale del sirventese, dal momento che si tratta di una variante, assolutamente minoritaria, dell'anonima *Vuol la mia fantasia*, che, esclusivamente nel codice Palatino Latino 949 della Biblioteca Apostolica Vaticana, è trasmessa con lo stesso verso incipitario che si legge in VM, anche se in una formulazione ipermetra (*Comanda la strologia*). Sui complessi problemi di paternità del testo e sulla genesi di questo diverso incipit si sofferma, tra le altre cose, un recente saggio di Sara Ferrilli, da cui, per quello che maggiormente interessa il nostro discorso, ci preme qui sottolineare la provenienza veneta del codice (accanto alla tradizione, che si è detta essere per la maggior parte settentrionale, della *Summa* e dei lavori da essa derivati) e la sua datazione al 1452 che si legge al f. 119r insieme al nome del compilatore «Iachomo de Çuane Barbier»: coordinate piuttosto vicine a quelle ipotizzate da Capovilla per il codice marciano.⁶² Il componimento, ai ff. 120r-121r, al di là di qualche incongruenza nel computo sillabico di alcuni versi, rientra solamente in parte nella descrizione che di questo «alter modus frotulandi» si dà in VM, poiché il testo, metricamente costruito come un serventese caudato, prosegue in strofe di quattro versi, in cui i settenari rimano con il quinario che li precede, escludendo la strofa iniziale, ma la strofa finale del Pal. Lat. 949, riporta quattro versi, di cui l'ultimo è un quaternario irrelato, invece che tre:

Avanti che io passa el ponte
 queste cosse sia acorte
 de qua e de là dal monte
 ho favelado
 Chi questo ha preventato
 da dio si fo imspirato
 e lui ne sia laudato
 sempre eterno.⁶³

Il quadro, inoltre, si complica ulteriormente se si paragona il testo con quello che si legge nel *Compendium*, dove, come si è visto, l'«ultima stantia, over copula, se fa de versi dui», come effettivamente si legge anche nell'esempio di *Maria Magdalena*:

62 S. FERRILLI, *Dire il futuro in versi. Una profezia in volgare in coda alle 'Prophecies de Merlin'*, in *Le 'Prophecies de Merlin' fra romanzo arturiano e tradizione profetica*, a cura di N. GENSINI, Bologna, Bononia University Press, 2020 («Filologicamente. Studi e testi romanzati», IV), pp. 77-98. Il codice è consultabile su DigiVatLib al seguente indirizzo: <https://digi.vatlib.it/view/MSS_Pal.lat.949>.

63 Riporto, inoltre, la porzione rilevante del testo del serventese nell'edizione di Guglielmo Volpi: «Vuol la mia fantasia / ch'i' faccia diceria / sopr'ogni profezia / ch'al mondo canta. // [...] Nanzi ch'i' passi il ponte, / questo cose fien conte / di qua e di là dal monte. / Ho favellato. // Chi ha profetato / da Dio fu inspirato; / E ne sia ringraziato»; cfr. *Rime di trecentisti minori*, a cura di G. VOLPI, Firenze, Sansoni, 1907, pp. 247-51, alle pp. 247 e 251.

Dil tūo amor la face
pigliamo tuti in pace:
sei in amor verace
a chi ama Christo.
O Magdalena, ò visto:
chi te ama, non sta tristo.⁶⁴

Ulteriori complicazioni, infine, emergono anche se si prova a osservare il terzo esempio di *motus confectus*, del quale non vi è alcuna esemplificazione nella nostra appendice e per cui si possono formulare solo ipotesi: forse doveva essere prevista un'esemplificazione di quest'ultimo «modus frotulandi», da allocarsi nella metà lasciata in bianco nel f. 30v o, forse, il metro di *O cavalier soprano* non è stato aggiunto all'elenco poiché risultava in qualche modo simile a *Dio voglia che ben vada*, non certo per la regolarità dei versi, che nel caso di Baratella sono sempre settenari e nella *Summa* variano, quanto per il numero e la disposizione delle rime, che si susseguono di tre in tre per tutta la lunghezza del testo, come avviene anche nella frottola 53 della *Summa*.

Come che sia possibile spiegare tali incongruenze, non sembra così azzardata l'ipotesi di estendere il legame, generalmente assodato per VM, con il *Compendium* di Baratella anche a questa sezione centrale del testo relativa alla frottola, che può concorrere a chiarire almeno l'accostamento di testi così insoliti e problematici a un genere che, come si è visto, risulta essere tutt'altro che compreso e univocamente definito fino a quest'altezza temporale.

64 F. BARATELLA, *Compendium*, cit., p. 143.

3.3. L'EPITOME DAL COMPENDIUM DI BARATELLA: IL RIMARIO E IL COMPUTO SILLABICO (FF. 31R-33R)

Le esemplificazioni delle due diverse tipologie di “frottola” che si sono viste nel precedente paragrafo, pur se relative a un metro presente nel *Compendium* in due componenti dalla struttura avvicinabile a quella dei testi tramandati da VM, non sono state tratte direttamente dal trattato baratelliano; il dettaglio è, in realtà, di notevole interesse, se lo si valuta in relazione al contenuto della prima parte dell'appendice, con l'esempio presente anche in Baratella di *Deh, muta stil ormai*, e, soprattutto, a quest'ultima parte, che addirittura consiste in una sorta di epitome del *Compendium*, composta da traduzioni in latino di alcuni passi dell'opera e da altri stralci riportati direttamente in volgare.

In ogni caso, come per le precedenti, anche questa sezione conclusiva è in grado di suscitare notevoli questioni che coinvolgono su più livelli il lavoro filologico, dal momento che l'epitome è composta da porzioni di testo, localizzate nel «punto del *Compendium* in cui Francesco Baratella accresce e amplia non di poco la trattazione della *Summa*», riportate però in un ordine che non corrisponde a quello che mostra il trattato;⁶⁵ ciò che rende maggiormente interessante quest'ultima porzione, infatti, è il fatto di essere composta anche da traduzioni in latino che riguardano temi trattati in maniera sommaria o completamente ignorati nella *Summa* e, dunque, densi di termini che non compaiono nelle pagine di Antonio da Tempo. Per apprezzare a pieno la portata del lavoro di Baratella sul suo modello, però, bisogna fare una premessa e focalizzarsi brevemente su una porzione del *Compendium*, consistente nel *Consiglio* di Antonio da Tempo, che, per ragioni ovvie, non trova spazio nell'appendice.

3.3.1. Il Consiglio di Antonio da Tempo (*Summa*, LXXVII e *Compendium*, 63)

Il primo estratto dal *Compendium* è una traduzione latina del «consiglio» di Antonio Baratella, «utilissimo a li ritimanti», che, mantenendo la base ternaria su cui è strutturata l'opera con i suoi esempi, risulta essere il secondo di tre, in ordine: il consiglio di Antonio da Tempo, che corrisponde a una versione rimaneggiata della parte conclusiva del capitolo LXXVII (*Quare magis utimur verbis Tuscorum in rithimando*), quello di Antonio Baratella e, infine, il terzo dello stesso Francesco.⁶⁶ Di questi, l'unico che non compare nella nostra appendice alla *Summa* è proprio quello di Antonio da Tempo; la sua assenza si può facilmente spiegare con il fatto che lo stesso capitolo

65 F. BARATELLA, *Compendium*, cit., p. 49.

66 Per il capitolo LXXVII della *Summa*, cfr. A. DA TEMPO, *Summa*, cit., pp. 99-100; per i consigli nel *Compendium*, invece, cfr. F. BARATELLA, *Compendium*, cit., pp. 156-64. Per la citazione a testo, cfr. *ivi*, p. 157.

L'epitome dal *Compendium* di Baratella: il rimario e il computo sillabico (ff. 31r-33r)

si può leggere al f. 27r-v di VM, ma in realtà la situazione è complicata dal fatto che, nel *Compendium*, abbiamo delle aggiunte non irrilevanti proprio al medesimo passo.

Per cominciare, si riportano di seguito le indicazioni finali della *Summa* alle righe 12-26 del capitolo LXXVII:

Item ultimo notandum est quod quemadmodum in oratione literali debet vitari barbarismus et soloecismus, ita in vulgari rithimo. Fallit tamen maxime quoad barbarismum in his dictionibus *simile* et *humile* et similibus, quae aliquando proferuntur accentu correpto, aliquando producto. Et hoc contigit propter diversitatem idiomatum, quod fieri potest ut supra dixi. Aliquando etiam daretur licentia propter inopiam rithimorum; et ego iam aliquando in barbarismo erravi a principio quando incoepi rithimare, sed hodie caverem in quantum possem. Et tunc quando fit *barbarismus*, dicitura per aliquos *rithimus violatus*, se non proprie, imo est *barbarismus*, ut supra dixi. Quid autem sit barbarismus et soloecismus in his duobus carminibus declaratur:

Est barbarismus si dico: *Domīna, Domīnus*;
et soloecismus: *vir mea, sponsa meus*.⁶⁷

Il passo, come si vede, vuole spiegare la differenza tra un barbarismo, ovvero un «elemento tratto da una lingua straniera e usato non opportunamente nella propria», e un solecismo, cioè un «difetto del discorso che consiste in una improprietà o un errore linguistico», una specificazione di cui si trova traccia fin dalla prima attestazione volgare dei due termini nella *Rettorica* di Brunetto Latini.⁶⁸ Di questo brano la tradizione β della *Summa*, e con essa anche il nostro codice marciano, riporta la seguente interpolazione, che qui si segnala con una sottolineatura, al rigo 16:

Fallit tamen maxime quoad barbarismum in his dictionibus *simile* et *humile* et similibus, quae aliquando proferuntur accentu correpto et per simplex l ut simile, aliquando producto et per duplex l ut simille. Hoc contigit propter diversitatem idiomatum, quod fieri potest ut supra dixi.⁶⁹

Tale aggiunta è rilevante, perché si legge volgarizzata alla lettera nel *Compendium*, dove però si possono notare anche altri dettagli di notevole interesse:

È da notar como in oratione litterale se de' schivar il barbarismo e soloecismo, cussi in volgare ritimo. Falla ampo' quanto al barbarismo in queste dictione *simille*, *humille*, et simele dictione, le qual alguna volta se proferisse in accento breve per semplice l, ut *simile*, alguna fiada per producto accento e per dui l, ut *simille*; e questo vèn per diversità de li idiomati, zoè linguazi. Ancore se daria licentia per

67 A. DA TEMPO, *Summa*, cit., pp. 99-100.

68 TLIO, s.vv. *barbarismo* e *solecismo*. Cfr., inoltre, B. LATINI, *La Rettorica*, a cura di F. MAGGINI, Firenze, Le Monnier, 1968, p. 48: «gramatica [...] insegna drittamente parlare e drittamente scrivere, cioè per parole proprie senza barbarismo e senza sologismo».

69 Di tale aggiunta si dà in realtà conto anche nell'edizione Andrews, in A. DA TEMPO, *Summa*, cit., p. 99; la versione che si cita a testo è stata ricontrollata su VM e si è adottata una diversa restituzione grafica per rendere più chiare le differenze (aggiunta di accenti e virgolette, utilizzo più chiaro del corsivo).

inopia de' ritimi in consonantia. E quando se fa barbarismo, fi dito ritmo sforzato, ma non propriamente; anzi è barbarismo, el qual se de' schivar. E mi, Francesco Baratella, avegna che adolescente sia, e putò per dir meo, penso e credo che cinque dictione se possa scriver per semplice *l*, e per dui notate per zagun termene, ut *facile, facile, agile, agille, gracile, gracille, humile, humille, et simile, simille*. La cason è che scrivemo in superlativis per geminum *l*, ut *facillimus, agillimus, gracillimus, humillimus et simillimus*; questa rason se distende al vulgar positivo, como habiamo dito. E se in questo havesse errado, non lo voglio haver dito, anche requiro perdonanza da chi leze.⁷⁰

In questa parziale scusa al barbarismo, che consiste nel fenomeno della diastole, Baratella va timidamente contro all'autorità datempiana; benché sia «adolescente» e chiedendo addirittura «perdonanza da chi leze» qualora «avesse errado», Francesco permette l'utilizzo della diastole nei cinque casi che elenca, dei quali uno è anche utilizzato in rima al v. 13 del sonetto doppio *Humele ne l'altezza non diventa*, e, dando prova di non comune acutezza, consolida la sua argomentazione facendo riferimento al raddoppiamento della *l* nei superlativi in latino.⁷¹

Vista, dunque, la non banalità del rimaneggiamento e l'aggiunta dei due nuovi e successivi consigli, sorprende di certo che le aggiunte al capitolo LXXVII della *Summa* non figurino in qualche parte dell'appendice o, più generalmente, del codice, sotto forma di nota marginale al testo del trattato datempiano; tuttavia, come dimostreranno i successivi paragrafi, anche per quanto riguarda questa sezione conclusiva dell'appendice, benché sia noto il testo da cui è stata esemplata, rimangono dei dubbi e degli interrogativi di difficile soluzione.

3.3.2. *Il Consiglio di Antonio Baratella (Compendium, 63-74)*

L'epitome dal *Compendium* è inaugurata, dunque, dalla traduzione latina del *Consiglio* di Antonio Baratella, corrispondente ai paragrafi 63-74 del trattato, e consiste essenzialmente in indicazioni sull'utilizzo delle rime, piane e sdruciole, accompagnate da due esemplificazioni sui sonetti *Petrarca fo felice*, dalle cui rime si estrae e allestisce un brevissimo rimario, e *Sei, amico mio, di virtute hostello*, che rispetto al primo varia lo schema delle rime nelle terzine finali, come si avrà modo di vedere meglio più avanti.

⁷⁰ F. BARATELLA, *Compendium*, cit., pp. 156-7.

⁷¹ Per il sonetto *Humele ne l'altezza non diventa*, di cui si riportano qui le due "volte" ai versi 12-20, cfr. F. BARATELLA, *Compendium*, cit., p. 108: «Sempre de la conscientia esser *humilli* / derebano li servi del Signore, / sì che l'utel migliore / superbia over lascivia non recoglie. // Vero è che questo vèn da sazo core, / di boni facti haver leticia e zoglia, / e receiver a noglia / de quelli che di bene sum hostilli». Su questa precisazione alla *Summa* sulla diastole in Baratella, cfr. anche C. DIONISOTTI, *Ragioni metriche*, cit., p. 15, e F. BARATELLA, *Compendium*, cit., p. 49.

Il punto di principale interesse attorno al quale ruota questo secondo *Consiglio* è, dunque, la rima, che Baratella chiama *consonantia*, selezionando dalla *Summa* uno dei due termini che il giudice padovano utilizza per questo concetto, appunto *consonantia* e *rithimus* alternativamente, e volgarizzandolo in maniera letterale.⁷² Una trat-

72 Per la molto discussa etimologia di *rima* si veda da ultimo il recente P. CANETTIERI, *Storia aurorale di 'rima'. Qualche riflessione su una complessa etimologia*, in *La rima tra filologia, metrica e musica dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di F. DI SANTO, Berlin, Freie Universität Berlin, 2023, pp. 7-20, in cui l'autore, attraverso l'esame dei testi romanzeschi antichi, ricostruisce la storia del vocabolo; utile per ripercorrere l'uso terminologico delle rime è, invece, C. MARCATO, *Terminologia della rima*, in *Metrica e poesia*, a cura di A. DANIELE, Padova, Esetra, 2004, pp. 221-37. Per il significato di *consonantia* e *rithimus* nella *Summa*, si rimanda al *Glossario* allestito da Richard Andrews in A. DA TEMPO, *Summa*, cit., pp. 117-34, alle pp. 120 e 128-29. A tal proposito, si riporta di seguito la definizione del secondo dei quattro significati che Andrews individua per *rithimus* e che coincide, appunto, col concetto di rima: «Molto più frequente è l'apparizione di *rithimus* nel senso di "rima", come nel *DVE* e nella tradizione detta "grammaticale" delle *Artes Exametri*. Qualche volta la relazione fra *rithimus* e l'apparente sinonimo *consonantia* rimane ambigua: tante volte Antonio parla di *rithimi et consonantiae*, di *rithimi sive consonantiae*, e di *rithimi consonantes*; e ricorre anche la frase *versus consonat in rithimis* [...]. Ma altrettanto frequenti sono passi come quello rappresentato da VII, 65: *Sonetus ... debet... diversificare rithimos pedum a rithimis voltarum*. Se Antonio intendeva qualche distinzione sottile fra *rithimus* e *consonantia*, essa sfugge al lettore moderno. Bisogna notare che, impiegando la parola nel significato di "rima", Antonio coincide, sì, coll'unico uso che ne fa Dante nel *DVE*, ma diverge da Francesco Da Barberino il quale conia *rima* come una parola latina. Che il *rithimus*, in questo senso, sia elemento fondamentale dell'*ars rithimica*, non c'è nemmeno bisogno di discutere, la maggiore preoccupazione della *Summa* essendo appunto quella di esplorare diverse disposizioni delle rime»; cfr. *ivi*, p. 128. Molto più intricata è la questione nelle *Institutioni*, dove Equicola utilizza spesso una terminologia in linea con quella di Antonio da Tempo, se si ritrova spesso il termine *consonantia*, ma anche espressioni come «consonantia delle rime» (f. 12r) e «diversificare rime in consonantia» (f. 13v); maggiori problemi emergono però dalle notazioni conclusive delle stampe, a cui si è già fatto riferimento, dove al f. 24r-v, dopo la definizione di ritmo e metro, si legge una formulazione che pare distaccarsi dalla *Summa*, anche nella definizione di "rima sdrucchiola": «Colui che a' versi volgari impone [24v] nome di rima non errò, perciò che tal dire non ha determinati piedi ma sillabe e l'ultima consonante con la vocal davanti è parimente desinente con eguali accenti. Tutta la poetica volgare, come la latina e la greca, ne' piedi consiste, di sillabe lunghe e brevi nel verso, così nelle rime ha ogni sua forza e vigore, le quali i versificatori devono diversificare; negli loro versi devono essere concordi le sillabe ultime in due vocali e una consonante o due e con pari tempo, o lunga o breve. Se 'l verso è di correnti dattili, detto "sdrucchioli", devono esser concordi in due sillabe ultime, parimente pronuntiare, "cènere", "tènere", "Vènere"; cfr. M. EQUICOLA, *Institutioni*, cit., f. 24r-v. Come si vedrà alla nota 75 in questo stesso paragrafo, Antonio da Tempo, seguito poi da Baratella, utilizza comunemente il termine *polysillaba brevis* per indicare questo fenomeno, mentre, Gidino da Sommacampagna parla di parole *sdruciole*, dandoci la prima attestazione nota del termine; cfr. TLIO, s.v. *sdrucchiolo* (2). L'utilizzo di *sdrucchiolo* nei trattati è interessante, poiché, come avverte Gabriella Milan, questo termine «sarà rilanciato [...] dal Bembo, nel secondo libro delle sue *Prose*», dove infatti si cerca di spiegare il significato della parola e si legge: «E prima ragionando degli accenti, dire di loro non voglio quelle cotante cose che ne dicono i Greci, più alla loro lingua richieste che alla nostra. Ma dico solamente questo, che nel nostro volgare in ciascuna voce è lunga sempre quella sillaba, a cui essi stanno sopra, e brevi tutte quelle, alle quali essi precedono, se sono nella loro intera qualità e forma lasciati; il che non avien loro o nel greco idioma o nel latino. Onde nasce, che la loro giacitura più in un luogo che in un altro, molto pone e molto leva o di gravità o di piacevolezza, e nella prosa e nel verso. La qual giacitura, perciò che ella uno di tre luoghi suole avere nelle voci, e questi sono l'ultima sillaba o la penultima o quella che sta alla penultima innanzi, con ciò sia

tazione di questo aspetto della versificazione volgare, se pur fugace, si era già avuta al paragrafo 6 del *Compendium*, dove si specificava, anticipando le rime del primo sonetto della *Summa*, quanto segue:

Le consonantie fa la vocale sopra la ultima sillaba, zoè *ogno, ui, et caetera; bisogno, rampogno, l'altrui, nui*, se concordano in consonantia. Ecco quatro cum quatro se concordano in li octo versi, che se clamano pedi; in le volte, che son sei versi, se concorda *caritade, bontade, principessa, essa, largitade, remessa*, como haveremo in quello sonetto: *Chi se rethien più che non ha bisogno, et caetera*.⁷³

La medesima definizione del concetto di rima, spiegata però con una formulazione leggermente diversa, si incontra anche nel *Consiglio* di Antonio Baratella («consonantie se intende vocal penultima e ultima nel fin del verso»),⁷⁴ ma, curiosamente, essa non viene ripresa anche nella relativa traduzione latina del passo in VM. Tutti gli altri aspetti su cui questo capitolo si concentra, invece, vengono tradotti senza omissioni vistose di elementi portanti. Si tratta di concetti sicuramente significativi, poiché in questo passo si può leggere un tentativo di inquadrare il funzionamento della rima sdrucchiola a confronto della più comune rima piana; scrive, infatti, Baratella che in questi casi «è da considerar li accenti longi e breve in le penultime sillabe», termini che vengono estrapolati direttamente dalla *Summa* di Antonio da Tempo e accanto ai quali sono acclusi anche degli esempi di una rima piana, come *forteza : alegreza*, e di una sdrucchiola, come *possibile : horribile*. Ancor più interessante, però, è l'osservazione della terminologia applicata per tradurre questi concetti: dal latino al volgare e, nuovamente, dal volgare al latino.

Nella *Summa*, infatti, per definire l'accentuazione piana di una parola si utilizza il concetto di *accentus productus* o *longus*, mentre quella sdrucchiola viene indicata come *accentus correptus*; alla stessa maniera, le parole piane vengono indicate come *polysillaba longa*, dove con *polysillaba brevis* si indicano quelle sdrucchiole. Tale impostazione, secondo la ricostruzione di Andrews, risale agli antichi trattati di ritmica latina e va imputata a «un'analisi del ritmo in cui la "lunghezza" o accentuazione della penultima sillaba serviva a definire il ritmo della parola intera, e quindi a determina-

cosa che più che tre sillabe non istanno sott'uno accento comunemente, quando si pone sopra le sillabe, che alle penultime sono precedenti, ella porge alle voci leggerezza, perciò che, come io dissi, lievi sempre sono le due sillabe a cui ella è dinanzi, onde la voce di necessità ne diviene sdrucchiolosa» e, più avanti, «si come io dissi, quelli versi che noi *sdrucchioli* per questo rispetto chiamiamo»; cfr. P. BEMBO, *Prose e rime*, a cura di C. DIONISOTTI, Torino, Utet, 1966, pp. 160 e 162. Per le osservazioni di Milan sull'utilizzo di *sdrucchiolo*, cfr. invece G. DA SOMMACAMPAGNA, *Trattato*, cit., pp. 47 e 94. Per quanto riguarda, infine, l'utilizzo di *rima* tra da Tempo e Trissino, si veda N. MAGNANI, *Questioni di semantica metrica tra Antonio da Tempo e Gian Giorgio Trissino*, in *'Cum neminem ante nos'*, cit., in corso di pubblicazione.

73 F. BARATELLA, *Compendium*, cit., p. 104. Come si vedrà più avanti al paragrafo 3.3.3, anche il punto 4 del paragrafo 7 del *Compendium* è relativo alla rima, ma si limita a consigliare di restringerne l'utilizzo a parole rima «venuste e belle», ovvero di due o tre sillabe.

74 Ivi, p. 157.

re se la rima dovesse estendersi su due sillabe o su tre», che è in opposizione all'altra «caratterizzazione di interi versi "ritmici" come versi *spondaici, iambici o dactylici*», di cui però non c'è traccia nelle opere che si inseriscono nel solco della tradizione della trattatistica metrica datempiana.⁷⁵ Infatti, anche nel *Compendium*, come si vede già dalla definizione di rima del paragrafo 63, si adottano gli stessi criteri di da Tempo e, per questo motivo, Baratella parla di accenti «longi», nelle parole piane, e «brevi» o «curti», per le sdrucciole, che vengono tradotti in maniera piuttosto letterale anche in latino: «Considerandi sunt accentus longi et breves in penultimis syllabis». Nessuno dei tre testi, a tal proposito, spiega meglio che cosa si intenda con queste diciture, anche se pare ravvisare in questo capitolo del trattato di Baratella una certa premura nell'assicurarsi, «azò che questo meo se intenda», che il lettore possa comprendere l'utilità e il funzionamento del piccolo rimario che si prepara ad allestire.

Le applicazioni di un simile strumento, che si è detto essere limitato alle parole rima del solo sonetto *Petrarca fo felice*, sono oggi dubbie, tanto da far discutere se lo si possa considerare a tutti gli effetti come il primo vero e proprio esemplare del genere; si tratta, infatti, di un campionario di sole cinque *consonantie* (-eno, -oglie, -ice, -isto, -iglio), quando, a ben vedere, il primato spetterebbe più giustamente a un'opera come il *Rimario del Falco* di Benedetto di Falco, risalente al 1535, e di fatto non limitata a un

75 Cfr. A DA TEMPO, *Summa*, cit., pp. 121-22. Per i trattati di ritmica latina, il riferimento è a G. MARI, *I trattati medievali di ritmica latina*, Milano, Ulrico Hoepli, 1899, ma si veda anche lo strettamente connesso ID., *Ritmo latino e terminologia ritmica medievale. Appunti per servire alla storia della poetica nostra*, in «Studi di filologia romanza», VIII 1901, pp. 35-88. Per meglio aiutare a comprendere l'utilizzo di questa complessa terminologia ormai in disuso, si riportano dal *Glossario* di Andrews tutte le definizioni citate: «ACCENTUS. [...] Antonio adopera *accentus* per indicare l'accentuazione di una parola intera. Non ci sono riferimenti diretti nella *Summa* ai concetti "grammaticali" medievali di *accentus acutus* e *gravis* per le singole sillabe»; «BREVIS (RITHIMUS). Una rima sdrucciola. Più comune sarà POLYSILLABA BREVIS»; «CORREPTUS (ACCENTUS). Questo è il termine adoperato più spesso da Antonio per designare ciò che il Bembo e tutti i metricisti dopo di lui hanno chiamato l'accento "sdrucciolo". [...] Le parole sdrucciole sono anche chiamate POLYSILLABAE BREVES, laddove la parola piana possiede invece un ACCENTUS PRODUCTUS ossia LONGUS»; «LONGUS (RITHIMUS). Termine adoperato per la rima piana. Più comune di *longus* è PRODUCTUS»; «POLYSILLABA BREVIS. Uno dei termini impiegati da Antonio per indicare una parola o una rima sdrucciola, il termine *polysyllaba* è spiegato a sufficienza dalla necessità di almeno tre sillabe per formare una tale parola»; «POLYSILLABA LONGA. Quest'espressione [...] sembra significare nient'altro che una parola piana di più di due sillabe»; «PRODUCTUS (ACCENTUS). Il contrario dell'*accentus correptus*, e quindi l'accentuazione di una parola piana». Cfr. A. DA TEMPO, *Summa*, cit., pp. 118-27. Come rileva da ultimo Zeno Verlato, la conoscenza di questi e altri aspetti è imprescindibile per la piena comprensione di questi testi: «Rimane inteso che per lo studioso che parta da una competenza di filologo italiano, è consigliabile un irrobustimento ad hoc in almeno tre campi tra loro correlati, spesso però quasi esclusi dal curriculum specialistico accademicamente inteso, cioè lo studio dell'artigrafia grammaticale e metrico-ritmica mediolatina – mare magnum in cui, come ho già detto, sovrabbonda l'inedito; dell'artigrafia ritmica romanza; dei trattati antichi di musica»; cfr. Z. VERLATO, *Problemi di terminologia metrica: il caso di Antonio da Tempo (appunti lessicografici)*, in 'Cum neminem ante nos', cit., in corso di pubblicazione, a cui si rimanda anche per le molte e utili considerazioni generali circa la trattatistica metrica antica.

piccolo gruppo di opere o, come nel caso di Baratella, a un singolo componimento.⁷⁶ Nonostante ciò, soprattutto se rapportato alle carenze sull'argomento nella *Summa*, la scelta di aggiungere questo brano proprio alla fine di uno dei testimoni dell'opera sembra piuttosto eloquente e depone senz'altro a favore di una sua qualche utilità per l'epoca a cui si fa risalire la composizione di questa appendice, che, si ricorda, assieme alla *Summa* forma un «opusculum rhythmicæ artis», ma anche la sua copia in VM, dove un anonimo copista ha ritenuto opportuna la fatica di riportare una traduzione in latino di un simile strumento.⁷⁷

Dopo il rimario, anche nella sua versione tradotta, il paragrafo prosegue con l'esemplificazione dell'impiego delle rime nei due sonetti *Petrarca fo felice* e *Sei, amico mio*, utilizzati per mostrare la variazione dell'ordine delle rime nelle volte, cosa che fornisce uno spunto interessante per approfondire alcuni aspetti relativi al *genus* del sonetto tra la *Summa* e il *Compendium*. Per quanto riguarda questo metro, infatti, è naturale attendersi che la trattazione di Baratella sia piuttosto vicina a quella di Antonio da Tempo.⁷⁸ Il giovane volgarizzatore si preoccupa naturalmente di ridurre la ricca casistica offerta dalla *Summa* e si limita a mostrare una sola tipologia di sonetto «simplice, over consueto», *Chi si ritien più che non ha bisogno*, che prende direttamente dagli *exempla* datempiani; tuttavia, la trattazione del sonetto nel *Compendium* non si arresta a questa sola esemplificazione, ma, pur non riportando direttamente i versi, vengono descritte più «diversificazioni» delle volte nei sonetti:

Lo soneto semplice, over consueto, se fa de sillabe undese per verso. I versi son quatordeze: octo in li pedi e sei in le volte; li octo de' acordarse in croxe, quatro in quatro in le soe consonantie, zoè lo primo cum lo quarto, lo secondo e lo terzo insembre in le final consonantie, e cossi li altri quatro in quelle consonantie finale. Le volte sum versi sei, zoè tri e tri; li primi tri pò esser in tre terminatione, senza consonantia in si, ut *mesura, cardino, feroce*; e li altri tri sia in quelle finale terminatione consonante, ut *tortura, Martino, veloce*.

Pò esser lo primo verso e lo terzo de simel consonantia, ut *Proco : poco*; lo secondo, over quel de mezo, solo ut *guida*; lo primo de la secunda volta se concorda cum lo mezo, ut *crida*; lo secundo cum lo primo de sopra, ut *soco*, lo terzo cum lo secundo de sopra, ut *strida*. Po' esser lo primo e lo secundo de una consonantia, ut *Maria : Tadia*, lo terzo e lo primo de la secunda volta de simel consonantia, ut *orco : porco*; lo secundo e lo terzo pur de simel consonantia, ut *iocunda : secunda*.

Pò esser la prima volta in tre terminatione senza consonantia in si, ut *nocente, iudicio, sirinata*, e li altri tri de la secunda volta sia in quelle tirminatione in questo modo: lo primo de la secunda volta se concorda col secundo de la prima, ut *officio*, lo secundo col primo de la prima se concorda, ut *sente*,

⁷⁶ Per un approfondimento sui rimari antichi si veda almeno A. MENICHETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993, pp. 585-87. Per il rimario di Di Falco, cfr. B. DI FALCO, *Rimario del Falco*, Napoli, Matthio Canze da Brescia e Ioannes Sultzbach tedesco compagni, 1535.

⁷⁷ Nelle rime elencate non ci sono grosse differenze tra il testo volgare e la sua traduzione; cfr. per questo l'apparato alle pp. 115-16.

⁷⁸ Alcune notazioni sul trattamento del sonetto nel trattato si leggono in F. BARATELLA, *Compendium*, cit., pp. 34-36.

lo terzo cum lo terzo de la prima ut *mandata*.

Pò esser la prima volta in tre terminatione senza consonantia in si, como è dito, ma per altro modo, ut *bisognente, perduto, sacrilegio*, lo primo verso de la secunda volta se concorda col terzo de la prima volta, ut *privilegio*, lo secundo cum lo secundo de la prima, ut *voluto*, lo terzo cum lo primo de la prima, ut *mente*.

Pò ancora esser lo primo e lo terzo concordevole insembre, ut *polo : golo*; quello de mezo, zoè lo secundo, sta solo in li tri primi, ut *Marta*, e de' concordarse cum lo mezano, over secundo de li altri tri, ut *carta*; lo primo e lo terzo concordasse cum lo primo e terzo de li tre primi, ut *nolo : stolo*.

Le consonantie de le volte de' esser sempre dissimele da quelle de li pedi, como se vederà in pratica, sì che le volte se varia in consonantie per sei divisione, como de sopra monstrato habiamo.

Se pò in fine azunzer uno verso, clàmasse retornello, el qual se concorde cum l'ultimo: verbi gratia l'ultimo de la secunda volta finisse *consiglio*, cussì finirà lo retornello, ut *setiglio*; anche se pò azunzer dui, i qual se concorde insembre fora de le consonantie sopra dite de tuto lo soneto, ut *meiore : signore*. Finita è l'arte brevemente; vegnamo a la pratica, dando in forma tri soneti: lo primo serà soneto semplice, over consueto, lo secundo serà duplice, lo terzo serà caudato quinquenario.⁷⁹

Per schematizzare meglio le informazioni fornite da Baratella, si riportano nella seguente tabella le sei articolazioni delle volte suggerite dal volgarizzatore per il sonetto semplice, indicando il loro schema ritmico, le rime utilizzate come esemplificazione e i relativi rimandi ai sonetti della *Summa*, quando sono citati anche nel trattato di Antonio da Tempo. Si omettono naturalmente i due sonetti ritornellati, per i quali non si fornisce un'esemplificazione dell'intera struttura, lasciando dunque intendere che il ritornello può essere aggiunto a qualsiasi delle sei proposte.⁸⁰

1. ABBA ABBA CDE CDE: *mesura, cardino, feroce | tortura, Martino, veloce*; → *Summa*, 3
2. ABBA ABBA CDC DCD: *Proco, guida, poco | crida, soco, strida*; → *Summa*, 1
3. ABBA ABBA CCD DEE: *Maria, Tadia, orco | porco, iocunda, secunda*; → *Summa*, 2
4. ABBA ABBA CDE DCE: *nocente, iudicio, sirinata | officio, sente, mandata*; → *Summa*, 4
5. ABBA ABBA CDE EDC: *bisognente, perduto, sacrilegio | privilegio, voluto, mente*; → *Summa*, 5
6. ABBA ABBA CDC CDC: *polo, Marta, golo | nolo, carta, stolo* → No

⁷⁹ F. BARATELLA, *Compendium*, cit., pp. 105-6. Qui ci soffermeremo a discutere solamente dei sonetti semplici, ma, come si legge alla fine di questo estratto, il *Compendium* riporta anche gli esempi del sonetto doppio *Humele ne l'altezza non diventa*, il numero 6 della *Summa*, e del sonetto caudato quinquenario *Stulto è quel'homo che va per le strate*, anch'esso già presenta nella *Summa*, dove occupa la posizione numero 11; cfr. A. DA TEMPO, *Summa*, cit., pp. 16-17 e 24-25.

⁸⁰ Dei sonetti ritornellati effettivamente non si dà uno schema da seguire per le quartine e le terzine, ma viene spiegato che si possono fare in due modi: il primo consiste nell'aggiunta, dopo le due volte, di un solo endecasillabo in rima con il quattordicesimo verso, mentre il secondo prevede la presenza di due endecasillabi conclusivi in rima fra di loro. Gli schemi, naturalmente, corrispondono a quanto si legge nella *Summa*, che ai capitoli XXXIII e XXXIV tratta per l'appunto dei sonetti *retornellatis et eorum forma*, con il sonetto 26 *L'amico falso vien pur dal sereno*, e *cum uno retornello*, con il numero 27 *Zascun dovrebbe el suo patre ubedire*; cfr. A. DA TEMPO, *Summa*, cit., pp. 45-48. Nel *Compendium* si può leggere in realtà un sonetto ritornellato proprio nella conclusione dell'opera: si tratta del componimento XXXIII, *Io ho discorsio tuta l'arte in rima*, il cui schema è ABBA ABBA CDC DCD EE, lo stesso utilizzato da Antonio da Tempo nel già citato *L'amico falso vien*; cfr. F. BARATELLA, *Compendium*, cit., p. 163.

Confrontando questi schemi di sonetto con quelli esemplificati da Antonio da Tempo, emerge che l'unico a non essere presente nella *Summa* è il sesto (il cui schema sarà poi adottato in uno dei sonetti conclusivi, *Sei, amico mio*, e sarà definito come una regola «inconsueta» e «bella»),⁸¹ mentre gli altri sono direttamente presi, con qualche variazione nel loro ordine, dalle diversificazioni delle volte nel trattato del giudice padovano;⁸² a proposito delle rime dei sonetti semplici, però, è interessante soffermarsi brevemente su quelle che Francesco Baratella cita per lasciar intendere le strutture che vuole spiegare senza il supporto di un esempio completo di sonetto. Le rime degli schemi 4 (CDE DCE) e 5 (CDE EDC) sono chiaramente le stesse dei sonetti numero 4, *Beato quello che non si consiglia*, con l'esclusione di *sirinata* che nel testo è *confirmata*,⁸³ e 5, *El non si po' participar la mensa*, ma per gli altri la questione è più difficile da districare. Se per le rime *consiglio* : *setiglio* e *meiore* : *signore* dei due ritornellati possono essere visti dei corrispettivi più o meno diretti sempre con *Beato quello che non si consiglia* di Antonio da Tempo,⁸⁴ non sembrano essercene di convincenti con le altre rime utilizzate per i primi quattro esempi, a meno di non voler richiamare, per alcune rime del sesto schema, gli esempi di *L'amico falso vien pur dal sereno* (con rime *vola, sola, gola e parola*) e *Zascun dovrebe el suo patre ubedire* (per le rime *parte, carte, Marte e arte*).⁸⁵ Questa improvvisa e singolare esigenza di discostarsi dal modello può spiegarsi facilmente, almeno per lo schema 2, dal momento che l'esemplificazione è già svolta interamente sullo stesso componimento per illustrare il funzionamento della rima,⁸⁶ ma per il primo e terzo caso non sembrano esserci rife-

81 Ivi, p. 160.

82 Limitandosi ai sonetti semplici, di cui si fornisce il numero del testo corrispondente all'edizione Andrews, gli schemi della *Summa* sono i seguenti: sonetti 1, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22) ABBA ABBA CDC DCD; sonetto 2) ABBA ABAB CCD DEE; sonetti 3, 14, 15) ABBA ABBA CDE CDE; sonetto 4) ABBA ABBA CDE DCE; sonetto 5) ABBA ABBA CDE EDC; sonetto 9) ABAB ABAB CDE EDC; sonetto 12) ABBA ABBA ABA BAB. A questi si può aggiungere quello del sonetto incatenato (il numero 13, di schema A_aB_bA_aB_b A_aB_bA_aB_b C_dD_cC_dD_cD_cD_c); lo schema dei due sonetti ritornellati è, invece: sonetto 26) ABBA ABBA CDC DCD EE; sonetto 27) ABBA ABBA CDC DCD D.

83 Stando all'apparato di Andrews, nessun testimone tramanda per questo sonetto la lezione *sirinata*; cfr. A. DA TEMPO, *Summa*, cit., p. 14.

84 Si riportano qui le due prime quartine del sonetto, evidenziando le rime rilevanti: «Beato quello che non si CONSIGLIA / con impio, e che non sta con peccatore; / perché 'l dimonio è spesso tentatore, / e per suo studio vincer s'ASOTIGLIA. // Chi di l'amor divino più s'impiglia, / in ogni cosa gli vien el migliore; / ché gli è fortezza e laude el gran Signore, / e di salute soma maraviglia». Per il verso 4 si conserva la lezione a testo di Andrews, ma, come si evince dall'apparato, è comune a β, a cui si ricorda che il manoscritto utilizzato da Baratella per il suo *Compendium* è molto vicino, la lezione *se setiglia*, che qui sembra un precedente piuttosto diretto. Cfr. ivi, pp. 13-14.

85 Ivi, pp. 46 e 47-48.

86 «Le consonantie fa la vocale sopra la ultima sillaba, zoè *ogno, ui, et caetera; bisogno, rampogno, l'altrui, nui*, se concordano in consonantia. Ecco quatro cum quatro se concordano in li octo versi, che se clamano pedi; in le volte, che son sei versi, se concorda *caritade, bonta-*

L'epitome dal *Compendium* di Baratella: il rimario e il computo sillabico (ff. 31r-33r)

rimenti diretti al testo della *Summa* o ad altri casi presenti nello stesso *Compendium*.

3.3.3. Le «sei cosse» da sapere per comporre versi (*Compendium*, 7)

Questo rapido approfondimento del trattamento delle tipologie di sonetto nel *Compendium* di Francesco Baratella sembra necessario perché, nonostante molti dei punti siano, per stessa ammissione autoriale, da estendere anche ad altri metri, al sonetto è dedicata proprio la seconda parte dell'*excerptum*, insieme alla quarta che non è altro che una sua diretta resa in latino e che, per praticità, si analizzerà congiuntamente all'ultima nel prossimo paragrafo. Il passo, che corrisponde all'intero paragrafo 7 del rifacimento, è uno dei più interessanti e originali dell'opera, perché, nei sei punti in cui è diviso, tocca alcune questioni estremamente problematiche sulle quali Antonio da Tempo non si sofferma nella *Summa*.

Il primo di questi sei punti è quello che lascia meno dubbi; in esso, infatti, si specifica semplicemente che i sonetti sono composti da endecasillabi, ma nella traduzione latina, forse perché già il titolo di questa ultima sezione dell'appendice delimita in maniera esplicita la trattazione al solo sonetto semplice, viene eliminato il riferimento alle «altre generatione» per cui si prevede l'utilizzo anche di altri tipi di verso «como amaistra l'arte».⁸⁷

Il secondo e il terzo punto riguardano, invece, i «diphtongi» e l'«abiectione de vocale in diverse dictione in scansione», ovvero la sinalefe; che cosa Baratella intenda con «dittongo» è spiegato poco prima del secondo di questi punti, ovvero al paragrafo 4 del *Compendium*, che specifica che «doe vocale insembre, over in sillaba o dictione, constituisse diftongo».⁸⁸ Per comprendere a pieno l'importanza di questi passi non si può però prescindere dai paragrafi immediatamente precedenti al 7, che sono, a propria volta, un rifacimento del capitolo VII della *Summa*, *De forma soneti simplicis et scansione sillabarum cuiuslibet rithimi vulgaris*, in cui si riportano, nel medesimo capitolo dedicato al sonetto semplice, alcune regole basilari per la corretta scansione delle sillabe; si tratta, com'è noto, dello stesso capitolo interessato dalla maggior parte delle interpolazioni che con Andrews costituiscono la tradizione β del testo. Il rapporto che intercorre tra la tradizione α e β della *Summa* e che, infine, porta al *Com-*

de, principessa, essa, largitade, remessa, como haveremo in quello soneto: *Chi se rethien più che non ha bisogno, et caetera*»; cfr. F. BARATELLA, *Compendium*, cit., p. 104.

87 Ibidem.

88 Ivi, pp. 103-4. Per una trattazione moderna delle figure metriche della sineresi, dieresi e sinalefe e dialefe, si vedano F. BAUSI-M. MARTELLI, *La metrica italiana*, cit., pp. 11-20, P.G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, cit., pp. 161-78, e i fondamentali capitoli sulla sillabazione nella parola e sulla sillabazione interverbale in A. MENICHETTI, *Metrica italiana*, cit., pp. 173-359, dove alle pp. 202-5 e 315-16 si parla più specificamente di come viene affrontata la questione nella trattatistica, da Francesco da Barberino a Trissino; sempre per quanto riguarda la trattatistica, da ultimo, si è occupato del problema relativamente alla sinalefe, anche F. DAVOLI, 'Quella si deve intendere e pronunziare intiera'. *Il concorso vocalico nella trattatistica fra Tre e Cinquecento*, in *La metrica attraverso i trattati*, cit., pp. 105-22.

pendium, non è semplice da tracciare, poiché si tratta di una questione interessata da problemi filologici piuttosto complessi e perché in esso compaiono termini e concetti la cui interpretazione non è oggi immediatamente chiara. Per rendere, dunque, più comprensibili le connessioni fra i tre testi citati, si riportano nella tabella sottostante le righe 20-62 della versione α del capitolo VII della *Summa*, la versione con le interpolazioni β relativa alla stessa porzione del testo e i capitoli 4-5 del *Compendium* di Baratella, in cui sono toccate, come si è spiegato, le medesime questioni.

Al fine di rendere più chiare somiglianze e differenze fra i tre passi, si è presa come base la più ampia versione β del testo, alla quale sono stati affiancati il testo α a sinistra e il volgarizzamento di Baratella a destra; le sottolineature indicano le parti di testo che vengono modificate nel passaggio dalla versione α alla β della *Summa*, mentre le parti in grassetto mostrano le porzioni di testo direttamente tradotte nel *Compendium* senza alcuna innovazione sostanziale; l'utilizzo dei colori nella parte conclusiva dei brani dalla versione β e dal *Compendium* lascia intravedere la diversa sistemazione dei tre esempi finali nei due testi.⁸⁹

89 I brani sono tratti rispettivamente da: A. DA TEMPO, *Summa*, cit., pp. 8-9 e pp. 103-6; F. BARATELLA, *Compendium*, cit., pp. 103-4. Nell'edizione Andrews le modifiche apportate dalla versione β al testo α sono segnalate in corsivo, ma questo rende estremamente difficoltosa la lettura del testo nei casi in cui esse sono inframmezzate da citazioni di versi; per facilitare la comprensione delle differenze fra i due testi si è scelto di applicare un sistema alternativo per l'utilizzo del tondo e del corsivo. Al contrario, dal momento che ogni modifica in questo senso porterebbe a complicare la comprensione di questioni già molto intricate, nel testo β si lasciano inalterate le parentesi di Andrews che indicano le interpolazioni appartenenti solo a determinati codici, le cui sigle qui si sciolgono: TV (Treviso, Biblioteca Comunale di Treviso, 1582), MB (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, A.F.X.30), Ve3 (come già detto, il nostro VM), 1509 (la stampa Veneziana della *Summa*: A. DA TEMPO, *Antonius de Tempo de Ritimis Vulgaribus videlicet de Sonetis: de Balatis: de Cantionibus extensis; de Rotondellis: de Mandrialibus: de Serventesiis: & de motibus confectis*, Venezia, Simon de Luere, 1509); cfr. A. DA TEMPO, *Summa*, cit., pp. XIII-XV. Tra gli altri minimi interventi si segnala l'accoglimento della proposta di Capovilla al testo, per cui «hoc contigit» diventa «hoc contingit»; cfr. G. CAPOVILLA, *I primi trattati*, cit., p. 222. Un'ulteriore versione volgarizzata di questi passi si può leggere anche nei già citati Plimpton 180 e Aldini 441; fortunatamente, visto il grande rilievo filologico di questo particolare capitolo della *Summa*, si può già leggere una trascrizione di questi passi da entrambi i manoscritti, per cui cfr. C. GRAYSON, *Il codice Plimpton 180*, cit., pp. 99-100, e F.A. GALLO, *Sulla fortuna di Antonio da Tempo*, cit., pp. 154-55. Per la trascrizione di Grayson si vuole qui mettere in rilievo solamente l'omissione nel volgarizzamento del Plimpton 180 di *idem est sensus* e la traduzione di *tamen* con *allora*, che potrebbe essere una consapevole omissione, che indicherebbe una volontà di semplificare la situazione proposta da Antonio da Tempo, annullando la parità delle due soluzioni contemplabili per segnalare la sinalefe e attribuendo validità solo alla prima; tuttavia, il significato del testo, che si riporta da Grayson, ma che è stato controllato sul Plimpton 180 dove compare al f. 107r, non sembra soddisfacente, quindi si tratterà più probabilmente di uno dei molti errori meccanici nella traduzione dal latino che caratterizzano questo testo: «Ma in qualunque modo el soneto o rhytmo vulgare se scriva o cum vocale che se debia gettare via overo senza vocale, alhora al mio iudicio non è bello punctare de sotto dicta vocale per quelli che non sciano che cosa sia gettare la vocale del verso in scansione delle syllabe»; per le peculiarità e le omissioni del volgarizzamento conservato in questo codice, cfr. U. CONTI, *TraMA: un nuovo corpus di trattati metrici antichi*, cit. Infine, un controllo effettuato sul codice Aldini 441 mostra che il testo pubblicato da Gallo va corretto solo nel seguente passo al f. 25r: «Et si in quella medema dicion *vocale* vegna innanzi la vocale».

<i>Summa</i> , VII, 20-62 (ver. α)	<i>Summa</i> , VII, 20-113 (ver. β)	<i>Compendium</i> , 4-5
<p>Sic ergo, si in versu soneti vel rithimi vulgaris, excepto motu confecto, inveniatur una vocalis ante alteram vocalem, <u>quia una dictio finiret</u> in vocalem et sequens <u>inciperet</u> a vocali, nunquam reputarentur illae duae vocales nisi pro una sillaba — ut in hoc exemplo huius proximi versus vulgaris: <i>Chi porze al povro zà mai non gli manca</i> (Salamon: <i>Qui dat pauperi non indigebit</i>). Nam illa <u>vocalis litera E</u>. quae est in fine illius dictionis <i>porze</i> habetur pro non <u>adiecta</u> quantum ad numerum sillabarum. Et ideo quidam sunt qui ipsas literas, quae abiciuntur de versibus vulgaribus in scansione seu prolatione, cancellant punctando de subtus in scriptura, idest quando scribunt sonetos vel alios vulgares rithimos. <u>Alii</u> scribunt rithimos vulgares in huiusmodi vocalium abiectio-nibus per alium modum, videlicet quia nunquam scribunt in numero dictionis illam primam vocalem quae debet abici; et hoc quando una dictio desinit in vocalem et sequens incipit a vocali.</p>	<p>Sic ergo, si in versu soneti vel rithimi vulgaris, excepto motu confecto, inveniatur una vocalis ante alteram vocalem, <u>idest si una dictio desinat in vocalem et sequens incipiat a vocali</u>, nunquam reputarentur illae duae vocales nisi pro una sillaba — <u>ut</u> in hoc exemplo huius versus vulgaris: <i>Chi porze al povero mai non ge manca</i> (Salamon: <i>Qui dat pauperi non indigebit</i>). Nam illa <u>litera vocalis E</u>. quae est in fine illius dictionis <i>porze</i> habetur pro non <u>litera</u> quantum ad numerum sillabarum. Et ideo quidam sunt qui ipsas literas, quae abiciuntur de versibus vulgaribus in scansione seu prolatione, cancellant punctando de subtus in scriptura, idest quando scribunt sonetos vel alios vulgares rithimos.</p> <p><u>Aliqui</u> scribunt rithimos vulgares in huiusmodi vocalium abiectio-nibus per alium modum, videlicet quia <u>nunquam scribunt in numero dictionis illam primam vocalem quae debet abici</u>; et hoc quando una dictio desinit in vocalem et sequens incipit a vocali; <u>ut sic: <i>passando el mare scribunt passandel mare</i>. Quod est satis rude nisi necessitas coget et sonoritas, quae maxime in fine ritimi solet fieri, ut <i>Ven da amore</i> dicemus, et scribemus</u></p>	<p>Diftongo è una sillaba e non doe. E quando el se divide non è diftongo, ma doe sillabe, ut <i>guai, mai</i>. Se la parola, over dictione, termina in vocale e la sequente comence da vocale, ut <i>Chi porze al povero mai non ge manca</i>, la prima vocale in scansione se geta via numerando le sillabe, cussì digando: <i>Chi porzal povero</i>. Ecco che e se geta via. Alguna fiada sta la vocale in lo numero de le sillabe, ut <i>Passando anco i' vidi la mia dona; ma rare volte o roman</i> in <i>passando</i> [cfr. fine brano β].</p> <p>Spesse fiade la vocale sta in cesura del verso per la pausa, ut <i>Amor fa languire el iovenrico</i>. Alguni non scrive la vocale in fine, ut <i>Passando el mare</i>, lì scrive <i>Passand'el mare</i>; e mal fano, salvo per meior sonorità, como <i>adeven in fine del verso</i>, ut <i>Vèn da amore</i>, ben potremo dir <i>Vèn d'amore</i>: la prima <i>a</i> non se scrive qui.</p> <p>Se la dictione termina in vocale, la sequente comenza e</p>

<p>Alias autem, si in eadem dictione sit vocalis ante alteram vocalem, non debet <u>omitti</u> sive abici in scriptura vocalis, licet in scansione sic, ut supra dixi et infra patebit.</p> <p>Sed qualitercunque sonetus vel alius vulgaris rithimus scribatur, sive cum vocali quae debet abici sive sine vocali, idem est sensus. Tamen meo iudicio non est pulchrum ipsas vocales de <u>subtus</u> punctare, nisi <u>propter</u> illos qui nesciunt quid sit abicere vocalem de metro in scansione.</p>	<p><u>Ven d'amore. Quid autem dicendum est in hoc carmine: <i>Che a imparare sempre fo sollicito?</i> Aut E. in <i>che scribitur aut non. Si scribitur, abicitur in scansione et dicemus ch'a imparare, et tunc conficitur diptongus in duabus dictionibus, ut chaim.</i></u> [Tv MB Ve3 1509: <u>licet diptongus sit conglutinatio duarum vocalium in eadem dictione vel sillaba, quare minime diptongus in duabus dictionibus facienda est, et si facta fuerit licentia poetica censebitur</u>]. <u>Si vero non scribitur, scribemus ch'a imparare et abicitur in scansione, ut sic: <i>ch'imparare</i>.</u> Non enim A. et I. stabunt in scansione, quia sillaba supra-abundaret. [Unde si tres vocales in tribus dictionibus scribantur, prima abicitur et duae sequentes in duabus dictionibus remanent in scansione, ut <i>che a imparare</i>. <u>Unde Dantes: <i>Tanto è amara che poch'è più morte</i></u>].</p> <p>Aliter autem, si in eadem dictione sit vocalis ante alteram vocalem, non debet <u>amitti</u> sive abici in scriptura vocalis, <u>sed scribatur, licet in scansione aliquando possit taceri si euphonia postulet, ut infra patebit</u>. Sed qualitercunque sonetus vel alius vulgaris rithimus scribatur, sive cum vocali quae debet abici sive sine vocali, idem est sensus. Tamen iudicio meo non est pulchrum ipsas vocales de <u>subter</u> punctare, nisi <u>per</u> illos qui nesciunt quid sit abicere vocalem de metro in scansione.</p>	<p>termina pur in vocale et è sola sillaba, la terza pur comenza in vocale, ut <i>Che a imparare sempre fo sollicito</i>, over <i>e in che</i> se scrive o non. Se 'l se scrive, se geta via in scansione, e diremo: <i>Ch'a imparare</i>, e cussi se fa diftongo in doe dictione per licentia poetica, non altramente, ut <i>Chaim</i>. Tal licentia Dante usava, ut <i>Tanto è amara che pocho più morte</i> (oe fa lo diftongo); ma se <i>e</i> in <i>che</i> non se scrive, <i>scriveremo Ch'a imparare: allora a se geta via in scansione, ut Ch'imparare</i>. Se la dictione finisse in una vocale e l'altra comenze da vocale, mai non farà diftongo in doe dictione; convien siano tre, como è dito <i>Che a imparare, Tanto è amara</i>.</p>
---	---	---

<p>Si vero in eadem dictione vocalis veniat ante vocalem, saepissime et regulariter <u>abicitur</u> una vocalis, licet non <u>sit</u> in metris gramaticalibus et poeticis. Et maxime abicitur in dictionibus bisillabis, ut in <u>his dictionibus</u>: <i>dio, mio</i> et <i>tuo, mai</i> et <i>hai</i> et similibus; quae licet penes gramaticos sint bisillabae, tamen <u>in hac arte</u> rithimici vulgaris tantum monosillabae reputantur.</p> <p>Et idem in polysyllabis longis, <u>ut</u> in hac dictione <i>creatore</i>, <u>et in hac dictione</u> <i>beato</i>, quia vocalis una ex eis communiter <u>abicitur</u>; nisi praedictae dictiones apponantur in rithimo in fine versus, quia tunc non abicitur aliqua vocalis, sicut <u>patebit</u> infra in exemplis. Praedictae autem dictiones <i>creatore</i> et <i>beato</i> et plures aliae similes aliquando indifferenter ponuntur etiam in medio versus, idest quod <u>vocalis aliquando abicitur</u>, aliquando non.</p>	<p>Si <u>ergo</u> in eadem dictione vocalis veniat ante vocalem, saepissime et regulariter <u>abicitur in scansione</u> una vocalis, licet non <u>sic</u> in metris gramaticalibus et poeticis. Et maxime abicitur in dictionibus bisillabis, ut in <u>his</u>: <i>dio, mio</i> et <i>tuo, mai</i> et <i>hoi</i> et similibus; quae licet penes gramaticos sint bisillabae, tamen <u>in arte</u> rithimici vulgaris tantum monosillabae reputantur, <u>ut sic</u>: <i>di</i> vel <i>do, mi, tu, ma, ho</i>. <u>Melius autem et gustosius appellari diptongi poterunt, ut</u> <i>dio, mio</i>, etf.; <u>scilicet quod ambae vocales conglutinatae simul pronuntientur. Quandoque talis diptongus dividitur et producte profertur, et maxime in fine, ut sic: Vidi mia dona passando a lei.</u> Et <u>intelligendum est, ut</u> <i>assai, leverai, troverai</i> et similibus, <u>et</u> in hac dictione <i>creatore, beato, et gratioso</i> et <u>huismodi</u>, quia vocalis una ex eis communiter <u>in scansione abicitur</u>, nisi praedictae dictiones apponantur in rithimo in fine versus, quia tunc non abicitur aliqua vocalis, sicut <u>apparebit</u> infra in exemplis. Praedictae autem dictiones <i>creatore</i> et <i>beato</i> cum praedictis et plures aliae similes aliquando indifferenter ponuntur etiam in medio versus: idest quod <u>aliquando vocalis abicitur in scansione</u>, aliquando non <u>ic abicitur</u>: ut <i>creatore, cratore</i>. <u>Si non abicitur, vel stat vocalis ante vocalem in scansione, vel stat tanquam diptongus, quod est pulchrius. Et etiam patien-</u></p>	
--	--	--

<p><u>Et hoc</u> contingit ut prolatio versus melius sonet auribus audientium; quia forte dictio esset posita in tali parte versus quod haberet meliorem sonoritatem et cursum prolationis cum abiectione vocalis quam sine abiectione; vel e contra, secundum quod poterit colligi ex exemplis infrascriptis.</p>	<p><u>tia, pietantia, obedientia</u> et consimiles frequentissime diptongantur. Et contingit ut prolatio versus melius sonet auribus audientium, quia forte dictio esset posita in tali parte versus quod haberet meliorem sonoritatem et cursum prolationis cum abiectione vocalis in scansione, vel e converso, secundum quod stet vocalis vel ipsae vocales diptongentur, secundum quod poterit in exemplis infrascriptis colligi. Et si dictio desinat in diptongum, ut <i>sua</i>, et sequens dictio incipiat a diptongo, ut <i>audita</i>, ambae diptongi remanent integrae et nulla vocalis abicitur in scansione, ut sic: Ne a sua audita e che parlar distende. Quandoque sequens vocalis, licet non sit diptongus, non abicitur, ut sic: <i>Çamai amici niun se trova amico. Quandoque sequente vocali vocalis ultima diptongi</i> [Tv MB Ve3 1509: secundum quosdam] poterit abici, ut sic: Non fui mai in quell'ora a mia dona stanco; vel stabit et sequens abicietur, ut plerisque placet. [Tv MB Ve3 1509: Cautius est quod diptongus stet integra et vocalis sequens stet in metro in scansione]. Tamen sciendum est quod per necessitatem quandoque vocalis precedentis dictionis sequente vocali stat et non abicitur in scansione — tamen rarissime contigit, nec utendum est — ut sic: Passando ancoi vidi la mia dona. [Tv MB Ve3 1509: nisi sit in caesura patenti, sive in divisione metri, ut ibi: <i>Chi zò ben pensa a Dio son levati</i>; et est figura quae dicitur <i>botasis</i>].</p>	<p>E se la dictione finissa in diftongo, e la sequente comenza da vocale, lo diftongo sta integral e sta la vocale: Zà mai amici niun se trova amico, <i>ai</i> et <i>a</i> stano in scansione. Raro se geta via la ultima vocale del diftongo sequente vocale, ut Non fui mai in quell'ora a mia dona stanco: <i>i</i> in <i>mai</i> se geta via, ut <i>ma in</i>; e se la dictione termina in diftongo, e la sequente comenza da diftongo, intrambi i diftongi stano in scansione, ut Né a sua audita è che parlar distende: <i>sua</i> sta, <i>audita</i> sta. Questa rasone è quanto a l'arte d'ogni rima generale e speciale.</p>
--	---	---

Come si può vedere, Antonio da Tempo si preoccupa di spiegare che, in tutti i metri a eccezione della frottola,⁹⁰ quando capita che, in due diverse parole contigue, la prima finisca e l'altra inizi per vocale, le due vocali vicine non conteranno come due sillabe ma come una; la regola viene esemplificata sul verso *Chi porze al povro zà mai non gli manca*, dove si crea appunto una sinalefe fra la *e* di *porze* e la *a* di *al*. A questo punto, l'autore tocca un argomento piuttosto complesso, da cui, non a caso, cominciano a proliferare le interpolazioni: il modo di rendere graficamente questo fenomeno è duplice, poiché si può sia inserire un punto sotto alla vocale da non considerare per la scansione del verso o – dettaglio piuttosto interessante se non altro per l'esiguità degli accenni in merito alla questione nella trattatistica antica – per la pronuncia (*porze al*), sia si può direttamente rimuovere la prima vocale (*porzal*); tuttavia, se la vocale per l'autore si può indifferentemente omettere o scrivere, certo non gli sembra opportuno segnalare il fenomeno con un punto sottoscritto, se non per chi non sappia che cosa sia la sinalefe e, come specifica poco prima, non è mai lecito rimuovere la prima di due vocali contigue nella stessa parola. Prosegue poi Antonio da Tempo a osservare quest'ultimo fenomeno, ovviamente la sineresi, il quale non avviene «in metris gramaticalibus et poeticis», ovvero nella poesia quantitativa latina. Separando «ingenuamente» i due casi,⁹¹ il giudice padovano specifica che questa regola si applica sia alle parole monosillabe, benché grammaticalmente andranno considerate come bisillabe, sia alle parole plurisillabe, mentre ciò non avviene alla fine del verso, poiché in questi casi la vocale non sarà esclusa dal conteggio e tali incontri consonantici varranno per due sillabe. Un'ultima specificazione conclude, infine, questa digressione sulla scansione del verso: quando vengono usate all'interno di un verso, per le parole plurisillabe che contengono un incontro di due vocali la regola della sineresi può essere o non essere applicata, a seconda del contesto metrico in cui ci si trova. Si può dunque scegliere di volta in volta se applicare la regola, affinché il verso «melius sonet auribus audientium» e, quindi, affinché sia salvaguardata l'integrità del metro.

Andando a comparare questi dati con il testo interpolato, l'elemento di più im-

90 Per comprendere la natura dell'esclusione della frottola da questi fenomeni metrici che vengono illustrati, si dovrà fare riferimento a quanto si dice nel capitolo II della *Summa*, dove si legge, parlando di «quid sit rithimus», che «literalis rithimus secundum gramaticos est consonans paritas sillabarum certo numero comprehensarum» e che «eadem diffinitio cadit in quolibet vulgarit rithimo praeterquam in motu confecto». Come si è visto nel capitolo 3.2 di questo lavoro, infatti, uno dei dati più rilevanti del moto confetto è che esso «non debet habere aliquam regulam in sillabis sive versibus»; dunque, l'esclusione dell'applicabilità di questi fenomeni al metro andrà vista come una interpretazione troppo stretta di Antonio da Tempo, che, dichiarata la non necessità di avere «paritas sillabarum» nel moto confetto, non vede la necessità di applicare anche in questo caso regole necessarie per far tornare il computo sillabico dei versi che invece dovranno avere una ben specificata misura; cfr. A. DA TEMPO, *Summa*, cit., pp. 5 e 82. Avendo integralmente citato i brani nella tabella alle pagine precedenti, non si daranno in nota i riferimenti puntuali a tali passi in questa parte della trattazione.

91 È già Menichetti che, nella sua analisi del brano, rileva l'ingenuità nell'impostazione di un simile ragionamento; cfr. A. MENICHETTI, *Metrica italiana*, cit., p. 203.

mediata evidenza è che in α non si contemplano alcuni concetti, che invece tornano più volte in β e, si vedrà, anche nel capitolo 4 del *Compendium*: il caso più eclatante sembra essere quello di dittongo, ovvero una «conglutinatio duarum vocalium in eadem dictione vel sillaba»,⁹² assieme al concetto di cesura, su cui però si tornerà meglio a breve parlando dell'ultimo punto di queste sezioni dell'appendice. Per quanto riguarda il dittongo, sulla sua assenza nella versione α della *Summa* si è espresso anche Andrews, nel suo *Glossario*, da cui si può partire per analizzare le differenze fra queste versioni:

DIPTONGUS. Questa parola non entra nel vocabolario di Antonio, ma l'uso e l'interpretazione di essa è un perno dei successivi e confusi interventi del testo β sul capitolo VII.

Le prime interpolazioni β a questo capitolo sembrano fondarsi su un malinteso riguardo al preciso significato della frase *abicere de versu in scansione*. L'amanuense anonimo sembra interpretare quell'espressione come se la caduta di una sillaba dal punto di vista metrico significasse che la sua vocale non si pronunciasse durante la lettura o il canto di quel verso — come se, invece di scrivere *non computatur in numero sillabarum*, Antonio avesse scritto *non profertur*. Così l'emendatore introduce la sua discussione del verso *Che a imparare sempre fo sollicito*, e insiste sul concetto del *diptongus*, che per lui designa indifferentemente la sineresi e la sinalefe: l'importante per lui è registrare che ambedue le vocali sono pronunciate, sebbene formino una sillaba sola. Non ci sembra che Antonio volesse negare questo fatto, ma per l'emendatore β esso non doveva parere abbastanza chiaramente espresso. Poi interviene un secondo emendatore (in tutti i testi che derivano da *f* nel nostro stemma), il quale al suo turno vuole contrastare con β . Secondo *f*, il termine *diptongus* è applicabile soltanto all'interno di una parola: cioè può significare “sineresi” ma non “sinalefe”. È difficile indovinare se *f* vuole vietare

92 La definizione di dittongo si trova alle righe 43-45 della versione β del capitolo VII; essa viene poi ripresa e inserita nella traduzione latina del secondo punto del paragrafo 7 del *Compendium* in VM, che recita: «diphthongi si interveniant; est enim diphthongus conglutinatio duarum vocalium in eadem syllaba». Nel *Compendium* si legge più semplicemente all'inizio del paragrafo 4: «Diftongo è una sillaba e non doe. E quando el se divide non è diftongo, ma doe sillabe, ut *guai, mai*»; va segnalato però che, anche nel ms. Aldini 441, nel passo aggiuntivo rispetto alla versione α (da cui sembra essere stato esemplato quasi interamente il volgarizzamento), ma in realtà legato all'aggiunta β relativa al verso *Ne a sua audita e che parlar distende*, viene spiegato cos'è un dittongo: «Ancora secondo li gramaticchi li ditongi son quatro, zoè *au, eu, ae, oe*. [...] Et alguna volta se apela diptongo quando due vocale sono coniuncte insieme in che parte se sia»; il brano, che è stato ricontrollato anche sul codice da chi scrive, si può leggere già in F.A. GALLO, *Sulla fortuna di Antonio da Tempo*, cit., p. 155. Come specifica già Andrews nel *Glossario* che più avanti si cita, con “dittongo” si intendono in pratica i fenomeni della sineresi e della sinalefe. Una simile definizione di “dittongo” è in realtà presente già nelle grammatiche latine, come, ad esempio, nelle *Regule* di Goro d'Arezzo, in cui si legge una descrizione del fenomeno vicina alle formulazioni che si sono viste: «Est autem diptongus coniunctio duarum vocalium in eadem sillaba, vim suam servantium, et dicitur a *dya*, quod est duo, et *ptongus*, quod est sonus, quia duarum vocalium sonum habent et sunt quatuor diptongi, scilicet: *au/ et eu/ ae/ et oe/*»; cfr. T. D'ALESSANDRO, *L'insegnamento dell'ortografia attraverso il metodo di maestro Goro di Arezzo*, in *Un ponte fra le culture: studi medievistici di e per I Deug-Su*, a cura di C. LEONARDI, F. STELLA e P. STOPPACCI, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2009, pp. 131-75, a p. 144. Quanto ai dittonghi altre somiglianze ancora più stringenti, si rinvencono nella *Focae Orthografia*, di cui si parlerà nuovamente al punto 3.3.4: «Diphthongus est conglutinatio duarum vocalium in eadem syllaba vim suam conservantium. Quatuor sunt diphthongi, scilicet *au eu ae oe*»; cfr. R. SABBADINI, *L'ortografia latina di Foca*, in «Rivista di filologia e istruzione classica», xxviii 1900, pp. 529-44, a p. 537.

la pratica della sinalefe come tale (se, per esempio, egli credeva che *abicere de versu in numero* doveva davvero significare *abicere de prolatione*), o se le sue obiezioni siano puramente terminologiche. Certo è che nei suoi interventi [...] egli dimostra una forte ripulsa della dialefe, salvo in casi estremi di CAESURA.

Se c'è un elemento che unifichi gli interventi di β e di *f*, esso si può forse riconoscere in un loro comune atteggiamento pedantesco e in una comune preoccupazione di definizioni grammaticali, piuttosto che nel considerare aspetti apparentemente banali ma sostanzialmente importanti della pronuncia italiana e della *consuetudo* metrica. Antonio segue questa *consuetudo*, anche se non è sempre capace di definirla o di analizzarla nei suoi particolari: gli emendatori sembrano tenere la metrica come un ramo della grammatica, vogliono assoggettare la poesia volgare a teorie più adatte per il latino e considerano la versificazione in generale come un fenomeno legato alla lettura visiva piuttosto che alla recitazione o al canto. È curioso tuttavia che nessuno abbia mai can cellato da un testo β la frase-chiave del testo originale di Antonio: *Sed qualitercunque sonetus vel alius vulgaris rithimus scribatur... idem est sensus.*⁹³

Andrews aggiunge, nella sua interpretazione dei brani, un'ipotesi per spiegare il proliferare di queste prime interpolazioni, ma la sua argomentazione non sembra del tutto convincente. Innanzitutto, se l'amanuense interpreta l'espressione *abicere de versu in scansione*, che prosegue in verità con le parole *seu prolatione*, come se la vocale eliminata non si pronunciasse è perché è effettivamente quello che Antonio da Tempo scrive;⁹⁴ la specificazione che la vocale viene tolta *in scansione seu prolatione* viene del

93 A. DA TEMPO, *Summa*, cit., p. 123. Si riporta anche la definizione di *caesura* qui brevemente chiamata in causa: «CAESURA. È notevole e importante che la parola *caesura*, e il concetto di una pausa regolare nell'endecasillabo, non compare affatto nella *Summa* di Antonio. Si presenta invece per la prima volta nel volgarizzamento del Baratella, il quale chiama "bella e condecante" una cesura dopo la terza, quarta, quinta, sesta o settima sillaba del verso: "ma la quinta e la septima cesura son più consonante a la suavitate". Il Baratella però non lega il concetto della cesura a quello di un accento principale nel verso (questo tipo di analisi comincia col Bembo); ed egli sembra parlare della cesura o pausa più come un ornamento stilistico che come una necessità metrica. Il presente editore tende a condividere l'opinione di Elwert che "la cesura quindi non è una caratteristica fondamentale dell'endecasillabo". In questo volume la parola *caesura* appare una volta sola in un'interpolazione β , ove designa una vistosa ma casuale pausa nel senso di un verso, tale da giustificare una dialefe»; cfr. *ivi*, p. 119. Invece, per il rimando al volume, ormai datato e per molti aspetti inaffidabile, di Elwert nel brano qui citato, cfr. W.TH. ELWERT, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Firenze, Le Monnier, 1973, p. 57; per ulteriori considerazioni e una bibliografia più aggiornata sull'argomento, cfr. più avanti la nota 100.

94 *Prolatio* indica, infatti, la pronuncia; Andrews è consapevole del significato della parola, ma, senza addurre argomentazioni, nel suo *Glossario* spiega che nel capitolo VII assume anche altri significati: «PROLATIO. La parola significa "la pronuncia" (*proferre* = pronunciare); ma molto spesso, e particolarmente nel capitolo VII, accenna molto di più all'accento della parola, all'accento del verso, o al numero delle sillabe, che non ad altri aspetti della fonetica»; cfr. A. DA TEMPO, *Summa*, cit., p. 127. Sembra lecito riconoscere qui un rimando all'espressione *cursum prolationis*, per la quale, nella definizione di *cursus*, Andrews ipotizza, si direbbe giustamente, «una quasi-identità» con *accentus* (cfr. *ivi*, p. 122); tuttavia, non sembra che almeno in questa prima occorrenza del lemma si possa indicare un significato diverso da quello di "pronuncia". A conferma di questa interpretazione si possono prendere i due volgarizzamenti del passo, nei quali, se si può effettivamente riconoscere una traduzione troppo letterale e ingenua della poco chiara espressione *cursum prolationis*, si può rilevare certamente il significato

resto mantenuta anche nella versione β del testo e nel *Compendium*, nel quale appunto si trascrive anche la verosimile pronuncia: «la prima vocale in scansione se geta via numerando le sillabe, cussì digando: *Chi porzal povero*». Per cercare di chiarire la natura dei non pochi esempi aggiunti può essere utile una loro schematizzazione, come quella nella tabella che segue:

N.	Contesto	Verso	Brano	Scopo dell'esempio
1	v v	Chi porze al povero mai non ge manca	α , β , <i>F.</i>	Spiegare il funzionamento della sinalefe: dall'incontro di due vocali la prima si elimina in scansione e pronuncia.
2	v C v	Amor fa languire el ioven rico	<i>F.</i>	Diafe fra due vocali divise da cesura.
3	v v	Passando el mare	β , <i>F.</i>	Spiegare perché è sbagliato non scrivere la vocale.
4	v v	Vèn da amore	β , <i>F.</i>	Spiegare perché è sbagliato non scrivere la vocale.
5	v v v	Che a imparare sempre fo solcito	β , <i>F.</i>	Incontro di tre vocali in tre parole.
6	v v v	Tanto è amara che pochè più morte	β , <i>F.</i>	Esempio di supporto al caso di sopra.
7	vv	Vidi mia donna passando a lei	β	Il dittongo in fine verso conta come due sillabe.
8	vv vv	Ne a sua audita e che parlar distende	β , <i>F.</i>	Incontro di due dittonghi: nulla si rimuove dalla scansione o dalla pronuncia.
9	vv v	Zamai amici niun se trova amico	β , <i>F.</i>	Incontro di dittongo + vocale: nulla si rimuove dalla scansione o dalla pronuncia.

delle altre uniche due occorrenze di *prolatio* in questo capitolo: «Alcuni sono che dicte littere vocale che se getano via delli versi vulgari in la scansione overo prolatione le cancelano puntando de sotto in scriptura [...]. Et questo accade a ciò la prolatione del verso meglio soni in l'orecchie delli audienti perché forsi la dictione seria posita in tal parte del verso che haria migliore sonoritate et curso de la prolatione cum getare via dicta vocale overo e contra»; «Et inperzò sono alcuni li quali quele letere che vien descanzate de li versi vulgari in lo scander over in lo proferire li cancelano pontando di sopto in la scriptura [...]. Et questo si advene che 'l proferir del verso sonni meglio a le orecchie degli auditori che forsi per aventura la dictione saria posta in tal parte del ritmo che l'averia miglior sonoritate e curso de proferir con lo descazare over no». Per le ultime due citazioni cfr. rispettivamente C. GRAYSON, *Il manoscritto Plimpton 180*, cit., pp. 99-100, e F.A. GALLO, *Sulla fortuna di Antonio da Tempo*, cit., pp. 154-55. A proposito di *prolatio* si veda, infine, anche GDLI, s.v. *Prolazione*.

10	vv v	Non fui mai in quell'ora a mia dona stanco	β , F	Rara casistica ulteriore nell'incontro di dittongo + vocale: l'ultima vocale del dittongo si rimuove.
11	v v	Passando anco i' vidi la mia dona	β , F	Dialefe.
12	v v	Chi zò ben pensa a dio son levati	β	Dialefe fra due vocali divise da cesura.

Il primo esempio è comune a tutti e tre i brani ed è tacitamente impiegato per spiegare la consistenza della sinalefe, che Baratella chiama fin da subito “dittongo”. A questo punto, il giovane autore anticipa un elemento che, tra le interpolazioni β della *Summa*, viene riportato solo molto più tardi, ma che ha ragione di collocare proprio dopo il primo esempio, trattandosi del caso opposto: la dialefe, con l'esempio 2, argomento che verrà poi ripreso e ampliato con i casi 11 e 12. Nella versione β della *Summa* questo esempio viene usato in coda ai ragionamenti sugli incontri fra un dittongo e una vocale o fra più dittonghi; l'ultimo dei tre spiega come a volte, nell'incontro tra un dittongo e una vocale («*mai in*»), l'ultima vocale del dittongo può cadere: a chi ha esemplato questo commento, dunque, deve essere parso necessario spiegare che, se ciò può avvenire addirittura in un dittongo, per necessità è comunque possibile non far cadere l'ultima vocale in una parola che non ne presenta, dando luogo a una dialefe, un fenomeno che lo stesso commentatore, ma non Baratella, condanna fermamente. Ritornando all'ipotesi di Andrews da cui si è partiti, a questo punto, con gli esempi 3, 4, 5 e 6, si cerca di trattare lo stesso argomento che, più che riguardare la pronuncia dei dittonghi, sembra voler chiarificare l'impatto che hanno i diversi modi di restituire graficamente questi incontri vocalici sul computo sillabico di un verso.

Il discorso, infatti, si inserisce qui a metà della trattazione di Antonio da Tempo su come comportarsi davanti alla necessità di trascrivere un incontro di due vocali che genera una sinalefe. La prima interpolazione, l'esempio 3 di *Passando el mare*, specifica dunque che la prima delle due vocali può non essere scritta, come già si spiegava nella versione α ; ma, se in α tale sistema è preferibile al punto sottoscritto, questa interpolazione condanna anche una simile abitudine, a meno che non ci si trovi a fine verso dove, per ragioni metriche, sarà concessa una deroga a questa norma, esemplificata con *Ven d'amore*, nei casi in cui rischia di non tornare il computo sillabico. Come sembrano manifestare i due successivi esempi, frutto allo stesso modo di una scarsa cognizione del funzionamento di questi fenomeni, i motivi di tale condanna saranno da ricondurre semplicemente alle conseguenze che la grafia può generare all'interpretazione della scansione sillabica del verso, a partire dalle istruzioni troppo perentorie che lo stesso Antonio da Tempo impartisce, per cui ogni incontro vocalico va trattato nella stessa maniera. Se si agisce, come suggerisce di fatto l'autore della *Summa*, in maniera sistematica e, trovando una vocale davanti a un'altra vocale, si

sceglie di non scrivere la prima delle due, come ci si deve comportare in un caso limite come *Che a imparare*, dove le vocali contigue sono addirittura tre in tre parole?

La lettura di questa spiegazione è complicata dalla presenza di un'interpolazione nell'interpolazione, che Andrews descrive bene e che coinvolge i soli testimoni che derivano dal gruppo *f*; per cercare di districare i complicati rapporti tra i testimoni, si può forse ricorrere alla versione dello stesso brano nel *Compendium*, che a propria volta è stato esemplato su un codice della stessa famiglia e che può essere utile come guida per capire che cosa sia avvenuto in questo tormentato passo e come esso potesse essere stato interpretato all'epoca. Relativamente alla prima parte dell'esempio 5, dunque, si legge che la *e* di *che* si può scrivere oppure no, proprio come prevede la versione α della *Summa*, ma a seconda della scelta ci sono conseguenze diverse e, dunque, bisogna selezionare l'una o l'altra opzione in base al bisogno, come nei casi di *Passando el mare* e *Ven d'amore*: se la *e* si scrive non verrà considerata nella scansione e nella pronuncia, che sarà *chà imparare*, producendo, sempre nella pronuncia, un nuovo dittongo «in duabus dictionibus» (*chaim*); se, invece, la *e* non si scrive, nella strettissima interpretazione della *Summa* di questo interpolatore, si avrà di nuovo un annullamento della vocale nella scansione e nella pronuncia che porterà a scandire e pronunciare *ch'imparare*, fatto di cui si potrà tenere conto per evitare quei casi in cui si potrebbe generare ipermetria («quia sillaba supra-abundaret»). Si tratta di concetti di per sé confusi e che evidentemente confondono nuovi interpolatori, perché i due ulteriori commenti di *f* nascono a partire dal tentativo di specificare: 1) il significato di «diptongus in duabus dictionibus»; 2) l'intricata questione della sinalefe fra tre vocali in tre parole contigue. I commenti di *f* specificano, infatti, che: 1) un dittongo è l'unione di due vocali in una stessa parola o sillaba e non si può formare fra due diverse parole (dunque, come scrive anche Andrews, «può significare “sineresi” ma non “sinalefe”»), per cui, qualora accadesse, sarà da considerare una licenza poetica, qualcosa di straordinario; 2) collegandosi alla questione dell'ipermetria che si è vista, spiega che nei casi analoghi a *Che a imparare*, ovvero di tre vocali in tre parole come anche nell'esempio dantesco *Tanto è amara*, sarà meglio che solamente «prima abicitur» (naturalmente da intendersi «in scansione») e che le altre due vocali rimangano, scrivendo *che a imparare* ed evitando ogni incertezza nella scansione del verso.⁹⁵

Per riprendere il dubbio di Andrews riguardo a queste aggiunte *f*, sembra lecito considerare la prima proprio come un'obiezione puramente terminologica: «dipton-

⁹⁵ L'esempio, oltre a essere noto di per sé, apparteneva già alla versione β della *Summa* nelle interpolazioni al serventese 50, dove, nella spiegazione aggiunta della terza rima, presente in tutti i codici β tranne che nel Reginense Latino 2040, si riporta come esemplificazione diretta i versi di *Inf.*, 1 1-12, di cui alla nota 21 del paragrafo 2.2. si è fornita la trascrizione del passo tramandata da VM. A lato di questo aspetto, inoltre, è certamente singolare rilevare che, nei brani citati nell'appendice, il verso 7 della *Profezia di Santa Brigida* presenta, contrariamente al resto del testimoniale analizzato che oscilla tra le forme «che tanto è suta acerba» e «che tanto è stata acerba», una lezione che mostra proprio questo fenomeno: «che tanto è uscita acerba».

gus in duabus dictionibus», ovvero ciò che si genera in *ch'a imparare*, è una “licenza poetica” straordinaria e totalmente diversa dal normale “dittongo”, che, come si è detto, per chi ha esemplato questi commenti non è un termine adeguato a indicare la sinalefe, ma solo la sineresi. In questa già complessa situazione si inserisce poi il volgarizzamento di Francesco Baratella, che, compendiando le informazioni che leggeva da una *Summa* certamente interpolata, in qualche caso, come sostiene Capovilla, proprio ma non esclusivamente dal padre Antonio,⁹⁶ sembra recepire anche lo scrupolo terminologico dell'autore di queste ultime due aggiunte al testo, se nel paragrafo 7 del *Compendium* specifica che «in soneti, over ritimi» tra le cose che «se require» ci sono i «diftongi», ovvero le sineresi, e le «abiectione de vocale in diverse dictione in scansione», dunque la sinalefe. Di questa differenza deve accorgersi anche chi ha compilato l'appendice metrica in VM, se la versione in latino di questo passo recupera la stessa interpolazione *f* della *Summa* e specifica che la parola «diphtongi» indica una «conglutinatio duarum vocalium in eadem syllaba»; tuttavia, il sistema di Baratella sembra ugualmente confuso almeno in un punto, dove si legge che nell'esempio dantesco di *Tanto è amara* «*oe* fa lo diftongo», dunque una sinalefe.⁹⁷ Se, infatti, in *Che a imparare* l'eccezionale «diftongo in doe dictione per licentia poetica» è *Chaim*, qui *oe* dovrebbe rientrare nel fenomeno dell'«abiectione de vocale» e il «diftongo in due dictione» dovrebbe aver luogo fra la *e* e la *a*, ma altro di più preciso non sembra ricavabile da questi confusi passi. Il sistema di Francesco Baratella, d'altronde, non combacia per questo esempio alla perfezione con le già imprecise interpolazioni della *Summa* nemmeno nella parte finale, dove, se il testo β dà solo una norma pratica su come trattare questi incontri di tre vocali, il *Compendium* continua ad analizzare il concetto di «diphtongus in duabus dictionibus» e ne sancisce l'impossibilità in tutti gli altri contesti diversi da quello che si è descritto: due vocali faranno, dunque, dittongo solo se la situazione di partenza ne presenta tre.

Riprendendo il testo interpolato della *Summa* dove lo si è lasciato, il nuovo esempio che si incontra, il 7, è relativo al verso *Vidi mia donna passando a lei*, necessario per spiegare il funzionamento dei dittonghi in fine di verso. Questo verso rientra nella parte relativa al trattamento nella grafia di due vocali che si incontrano nella stessa parola, per le quali nella *Summa* si vieta semplicemente di rimuovere nella scrittura la prima delle due e si danno regole per il loro diverso computo all'interno del verso; le interpolazioni cercano di reagire a queste poche informazioni costruendo regole speculari al trattamento della pronuncia e, dunque, dapprima specificano

96 G. CAPOVILLA, *I primi trattati*, cit., p. 238.

97 Menichetti interpreta questo passo come un riferimento alla dialefe, che effettivamente avviene fra *Tanto è e amara*, ma, in casi analoghi, come qui il 2 e l'11, Francesco Baratella specifica chiaramente che la vocale «sta», mentre in questo passo le preoccupazioni teoriche del giovane volgarizzatore sembrano essere altre e ricalcano le interpolazioni β alla *Summa*; cfr. A. MENICHETTI, *Metrica italiana*, cit., p. 315.

che «in scansione aliquando possit taceri si euphonia postulet» per poi darne anche un esempio con *creatore*, che diventerebbe «*cratore*» nella pronuncia nei casi in cui Antonio ammette la dieresi in parole e contesti ritmici analoghi. Quanto all'esempio 7, dunque, l'urgenza dell'interpolatore, che in questo caso non è riflessa dal *Compendium*,⁹⁸ è di far notare attraverso un esempio, che in questa parte della *Summa* manca, il corretto modo di computare casi analoghi alla fine del verso. Più interessanti, per Baratella che li accoglie integralmente pur cambiandone l'ordine, sono gli esempi 8, 9, 10, dove vengono esemplificate diverse modalità di incontro fra un dittongo presente nella parte finale di una parola, che può incontrarne un'altra che inizia con un dittongo e non causare cadute nella scansione, oppure può incontrarne alcune che iniziano con una vocale e a quel punto l'ultima vocale del dittongo può rimanere integra o cadere, a seconda dei casi.⁹⁹

Per concludere la parte relativa ai punti 2 e 3 del paragrafo 7 del *Compendium*, i versi su cui resta da soffermarsi riguardano tutti la dialefe: i numeri 2, 11 e 12. Se sull'esempio numero 11 non c'è molto più da dire rispetto a quanto si è anticipato, ben più interessanti sono gli altri due casi, *Amor fa languire el ioven rico* e *Chi zò ben*

98 Con ogni probabilità, il motivo è che Baratella, a questo punto del trattato, ha già specificato che in fine di verso, questi dittonghi si dividono in due diverse sillabe: «De le vocale se fa li diftongi in tal forma: doe vocale insembre, over in sillaba o dictione, constituisse diftongo, ut *mio, tuo, hai, sai, patientia, iusticia, suave* e simele. Alguna fiada se divide il diftongo e maximamente in fine, ut *mai, cui, altrui* e simele»; cfr. F. BARATELLA, *Compendium*, cit., p. 103. Il paragrafo 3 non è stato riportato nella tabella, poiché una restituzione grafica delle uniche somiglianze evidenti nel testo – che si rinvenivano essenzialmente fra «Alguna fiada se divide il diftongo» e «Quandoque talis diptongus dividitur», nonché nell'utilizzo comune di *patientia* come esempio – sarebbe stata piuttosto complessa.

99 Curiosamente, soltanto uno di questi tre versi compare anche nel volgarizzamento anonimo del manoscritto Aldini 441, dove si legge: «Ancora secondo li gramatichi li ditongi son quatro, zoè au, eu, ae, oe. Avegnadio che l'acadese che uno de questi ditongi fusse in fine d'una dicion e le sequente comenzase da un altro diptongo, tuti doi li diptongi stariano fermi e non se canzeleria, avegnadio come in questo verso: 'ne a sua audita e che parlar distende'; in questo sta fermo, non si canzela in quela dicion 'sua' et 'audita' per che el fa vegir meglor sonorità che non saria canzelando. Et alguna volta se apela diptongo quando due vocale sono coniuncte insieme in che parte se sia». A tal proposito Gallo scrive che l'originale latino su cui il volgarizzamento è stato esemplato sembra appartenere alla famiglia α , ma che, questo passo del capitolo VII, mostra «solo minimi riscontri nella redazione β »; quantitativamente è vero che il riscontro è minimo, se lo si valuta in rapporto a tutti gli esempi aggiunti nella versione β , ma, in realtà, il peso di quest'aggiunta è di notevole rilievo, perché risulta essere una preziosa testimonianza della genesi di queste interpolazioni, che, vista la probabile discendenza di questo volgarizzamento da un testimone della famiglia γ nello stemma di Andrews (come pare dimostrare soprattutto la disposizione errata dei versi nella ballata acrostica che accomuna anche Aldini 441 a tutti i codici che discendono da γ) potrebbe indicare che la genesi di alcune di queste interpolazioni è più antica di quanto lascia supporre la ricostruzione di Andrews, che della tradizione indiretta non tiene conto, benché, come si è detto, fosse nota fin da Debendetti. A proposito della struttura della ballata acrostica, pure ricostruita correttamente da Andrews, si veda anche E. DE LUCA, *Lettura orizzontale e lettura verticale. Nota sui componimenti acrostici di Antonio da Tempo e di Gidino da Sommacampagna*, in «Studi di erudizione e di filologia italiana», VI 2017, pp. 201-14; per le citazioni, cfr. F.A. GALLO, *Sulla fortuna di Antonio da Tempo*, cit., pp. 152-3 e 155.

pensa a dio son levati, che vengono inseriti al fine di trattare la medesima questione, ovvero le implicazioni dell'incontro fra due vocali in contesti in cui è coinvolta anche una cesura. La cesura sarà in realtà argomento anche del punto conclusivo del paragrafo 7, dove vengono fornite le possibili realizzazioni di tale fenomeno nell'endecasillabo, sarà perciò utile analizzare insieme le due parti del testo.¹⁰⁰ Riguardo agli esempi 11 e 12, bisogna intanto rilevare la loro esclusività per l'uno e l'altro testo: l'esempio 12 fa parte della versione β della *Summa* ed è legato direttamente all'idea che la dialefe «nec utendum est», ma un'ulteriore nota di commento, presente solo nei testimoni che da *f* discendono, specifica che l'impiego della dialefe è ammesso qualora essa capiti in posizione di cesura, come appunto esemplifica il verso con cesura di quinta *Chi zò ben pensa | a dio son levati*, che, nella categorizzazione di Beltrami, è un endecasillabo con cesura italiana il cui primo emistichio è un quinario piano; nel *Compendium*, invece, si preferisce quasi inspiegabilmente il verso con cesura di sesta

100 Per quanto riguarda la cesura, si è già visto precedentemente alla nota 93 che Andrews prende posizione accanto a Elwert, scegliendo di non considerarla come una caratteristica metrica, dunque obbligatoria, dell'endecasillabo. Ripercorrere tutte le tappe del dibattito sull'argomento è certamente complicato, ma segnaliamo i contributi principali che tendono a non vedere nella cesura un elemento obbligatorio nell'endecasillabo: ED, s.v. *Cesura*; P.M. BERTINETTO, *Ritmo e modelli ritmici. Analisi computazionale delle funzioni periodiche nella versificazione dantesca*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1973; ID., *Strutture soprasegmentali e sistema metrico. Ipotesi, verifiche, risposte*, in «Metrica», I 1978, pp. 1-54, che utilizza proprio «il silenzio dei primi trattatisti sulla cesura nell'endecasillabo» (cfr. *ivi*, p. 25) per supporre la non obbligatorietà della cesura, ma, benché la posizione di Bertinetti sia ragionevole, come si è visto, va detto che le ragioni dietro al silenzio dei trattatisti su diversi fenomeni metrici sono varie e spesso semplicemente dovute alla difficoltà di articolare correttamente la trattazione di diversi argomenti; ID., *Strutture prosodiche dell'italiano. Accento quantità sillaba giuntura fondamentali metrici*, Firenze, Accademia della Crusca, 1981, pp. 226-27; A. MENICHETTI, *Metrica italiana*, cit., pp. 468-73; M. PRALORAN-A. SOLDANI, *Teoria e modelli di scansione*, in *La metrica dei 'Fragmenta'*, a cura di M. PRALORAN, Padova, Antenore, 2003, pp. 3-123, alle pp. 10-12; e M. PRALORAN, *Metro e ritmo nella poesia italiana. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. 18-23. Accanto a questi, andrà ovviamente segnalata anche la posizione di Pietro Beltrami, che, partendo da una proposta decisamente a favore della sua obbligatorietà, ha poi via via precisato la propria posizione, anche grazie alle critiche ricevute, ad esempio, da Remo Fasani: P.G. BELTRAMI, *Cesura epica, lirica, italiana: riflessioni sull'endecasillabo di Dante*, in «Metrica», IV 1986, pp. 67-103; ID., *Endecasillabo, décasyllabe, e altro*, in «Rivista di Letteratura Italiana», VIII 1990, pp. 465-513; e ID., *Appunti su metro e lingua*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», VI 2003, pp. 9-26; tutti e tre questi saggi sono stati recentemente ripubblicati e si possono leggere in ID., *L'esperienza del verso. Scritti di metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 2015, pp. 117-61, 189-241 e 285-301. Si può comunque leggere oggi una sintesi più aggiornata e lineare della sua posizione nel già citato manuale di metrica italiana, a cui si rimanda: P.G. BELTRAMI, *Metrica italiana*, cit., pp. 51-3, 60-1 e, soprattutto, 88-96. Per quanto riguarda la critica di Fasani, si veda R. FASANI, *Endecasillabo e cesura*, in «Studi e problemi di critica testuale», XXXVI 1988, pp. 5-21, ora in ID., *La metrica della 'Divina Commedia' e altri saggi di metrica italiana*, Ravenna, Longo, 1992, pp. 69-90. Il problema della cesura, naturalmente, interseca le molte questioni tuttora aperte che ruotano attorno all'endecasillabo dei primi secoli; per una panoramica generale di tali aspetti, a cui si rimanda anche per un'analisi della bibliografia citata, cfr. U. CONTI, *Per uno studio ritmico-sintattico della terza rima: prime osservazioni sulla 'Commedia' dantesca*, Tesi di dottorato in Italianistica, Firenze, Università di Firenze, 2021, pp. 38-48.

e accento di quinta *Amor fa languire | el ioven rico*.¹⁰¹ Le motivazioni di questa sostituzione sono difficili da spiegare se non altro perché proprio il punto 6 del paragrafo 7 del *Compendium*, come si diceva, si sofferma a elencare le posizioni in cui può cadere la cesura e, a ben vedere, ci sono alcune contraddizioni con l'esempio eletto a testo da Baratella solo pochi paragrafi prima:

Terza sillaba	<i>Cum impio è chi non sta cum peccatore</i>
Quarta sillaba	<i>Poco parlar è de collor che èn sazi</i>
Quinta sillaba	<i>El bon rectore è quel che i soi nutrica</i>
Sesta sillaba	<i>Non ti dismentegar l'alto commando</i>
Settima sillaba	<i>Chi de l'amor divino pur se impiglia</i>

Come si può vedere, negli esempi baratelliani, tratti dai sonetti *O pegro, dormirai tu sempre mai?* e *Beato quello che non si consiglia* della *Summa*, una prima (benché minima) contraddizione riguarda la presenza di due casi su cinque in cui la cesura viene a cadere fra due vocali fra cui si genera una sinalefe, invece che la dialefe come si era prospettato in *Amor fa languire el ioven ricco*; ma, quel che sembra ancor più in contraddizione è che lo stesso Baratella, in conclusione del punto 6, scrive che «ulterius nulla cesura sive divisio fit, nisi forsan per artis ignaros, ma la quinta e la septima cesura son più consonante a la suavidade».

Non si comprendono, insomma, le ragioni di una simile sostituzione, soprattutto in presenza di una prescrizione così precisa riguardo alle posizioni in cui la cesura dovrebbe cadere. Tali confusioni, come queste parti del *Compendium* mostrano bene, sono tuttavia congenite in simili opere e non è lecito attendersi una stretta coerenza su tali elementi a quest'altezza temporale, tanto più che la fonte di cui l'autore si serve per il nuovo trattatello è un testo gravato da interpolazioni su interpolazioni che, come si è dimostrato, si contraddicono e rettificano a vicenda. D'altro canto, va rilevato come, nella trattatistica metrica fino alla metà del XV secolo, se escludiamo proprio i due brevi riferimenti alla cesura nelle interpolazioni β della *Summa*, il primo a prenderla in considerazione è proprio lo stesso Francesco Baratella; bisognerà infatti attendere la *Poetica* di Trissino, quasi un secolo dopo, per avere un'altra prospettiva sull'argomento, nel capitolo *De le cefure del versw* che conclude la seconda divisione dell'opera:

101 Su questo punto si era già espresso Capovilla, soffermandosi anche sul termine *botasis*, impiegato solo in questa interpolazione propria dei codici che discendono da *f*, incluso VM, ma non recepito da Baratella; cfr. G. CAPOVILLA, *I primi trattati*, cit., p. 237, n. 44. Per questo termine, di uso estremamente raro, Capovilla è anche riuscito a reperire una diversa attestazione in una glossa al *Doctrinale* di Alessandro di Villedieu, in cui si legge: «(R 168 *altera cesure*) Quando igitur vocalis sequitur vocalem in diversis dictionibus, dicitur ibi esse boothesis a boatu et hyatu»; cfr. C. THUROT, *Notices et extraits de divers manuscrits latins pour servir à l'histoire des doctrines grammaticales au Moyen âge*, Paris, Imprimerie Impériale, 1868, p. 451.

Le cefure ne i jambici $\sigma\omega\omega$ principalmente due, le quali da' Greci $\sigma\omega\omega$ kiamate l'una *pentimemere*, e l'altra *eptimemere*; perciocché l'una divide per $\mu\epsilon\zeta\omega$ cinque piedi e l'altra sette; e $\nu\omega\iota$ $\nu\omega$ minerem ω queste quinta e settima cefura; la prima de le quali verrà ad havere dui piedi e $\mu\epsilon\zeta\omega$, e l'altra tre e $\mu\epsilon\zeta\omega$. Queste hann ω grandissima forza ne i versi, e $\sigma\omega\omega$ di grandissim ω ornament ω a chi le sa comm ω damente ufare.¹⁰²

Si tratta di una prospettiva di certo più articolata, ma non del tutto nuova o più vicina alla nostra moderna cognizione del fenomeno.¹⁰³ La trattazione di Trissino ha il pregio di essere più precisa, dal momento che la descrizione del funzionamento del verso ha impostazioni totalmente diverse rispetto a quelle della *Summa* ed è, inoltre, meno schematica e categorica di quella del *Compendium*; infatti, si prendono qui in considerazione, accanto alla quinta e alla settima cesura, le stesse predilette da Baratella, anche la nona (in realtà, da utilizzarsi insieme alla quinta per far sì che il verso non sia «tropp ω suscep ω ad arrivar fin li senza divisi ω ne»),¹⁰⁴ che invece nel *Compendium* non era contemplata, ma si tratta anche della settima più nona e della terza più settima. Nonostante ciò, come si diceva, la trattazione della *Poetica* non si discosta nelle sue basi fondative da Baratella, dal momento che Trissino, al pari dell'autore del *Compendium*, inquadra il fenomeno in maniera «dichiaratamente classica» e, dunque, attenta più alla disposizione dei limiti delle parole e dei loro accenti che alle pause sintattiche o intonative, come si è invece mostrato nella trattatistica più moderna, costituendo così «un piccolo breviario di metrica verbale, ovvero uno studio sulla posizione delle unità verbali, considerate nella loro estensione sillabica, all'interno dello schema metrico del verso, sulla maggiore o minore legittimità e 'sonorità' delle varie combinazioni possibili fra tali unità».¹⁰⁵

Venendo, infine, ai punti d'interesse nella traduzione latina di questo paragrafo del *Compendium*, il dato più rilevante riguarda la traduzione della definizione di cesura, perché «cesura, over divisione del verso», viene reso con «cesura, sive divisio

102 Si cita, per le prime due *Divisioni*, dalla recente edizione critica a cura di Nicolò Magnani, che, pur limitata esclusivamente a questa parte dell'opera, risulta più affidabile dell'unica altra a cura di Weinberg; cfr. N. MAGNANI, *I dettami della Musa*, cit., p. 461; un'analisi della cesura nell'opera di Trissino si può leggere nel medesimo lavoro, per cui cfr. *ivi*, pp. 283-86; per lo stesso passo nella precedente edizione Weinberg, cfr. G.G. TRISSINO, *La Poetica*, cit., pp. 62-64, a p. 62.

103 Si vedano, a titolo esemplificativo, le descrizioni di Bausi-Martelli e Beltrami: «la cesura è individuabile soltanto nei 'regolari' endecasillabi *a maiore e a minore* [...], in cui la divisione del verso in quinari e settenari può essere compiuta con facilità ed è spesso autorizzata e suggerita anche dalla sintassi e dal senso»; «Comunemente, nella trattatistica italiana moderna, si intende con cesura dell'endecasillabo una pausa sintattica o di intonazione all'interno del verso, frequentemente in corrispondenza dell'accento obbligatorio». Cfr. rispettivamente BAUSI-MARTELLI, *La metrica italiana*, cit., p. 38, e BELTRAMI, *La metrica italiana*, cit., p. 379.

104 N. MAGNANI, *I dettami della Musa*, cit., p. 462; ma anche G.G. TRISSINO, *La Poetica*, cit., p. 63.

105 N. MAGNANI, *I dettami della Musa*, cit., p. 286.

metri», che non è altro che un calco da una delle interpolazioni della *Summa* della sottofamiglia *f*, dove si legge «nisi sit in caesura patenti, sive in divisione metri». La scelta di riferirsi con *metrum* a un verso dell'*ars rithimica*, dunque non in latino, è decisamente peculiare per la trattatistica che si inserisce nello stesso solco tracciato dalla *Summa* e trova riscontro solamente in un'altra interpolazione del trattato di da Tempo, in cui il verso *Che a imparare sempre fo solcito* è definito un *carmen*, altro termine il cui utilizzo, in questa stessa tradizione, è destinato alla poesia quantitativa latina.¹⁰⁶ In ultimo, sembra anche importante la dislocazione del commento sulle cesure più «consonante alla suavitate», che qui viene anticipato e trascritto in modo tale da rendere incerta l'interpretazione, che potrebbe rispettivamente riferirsi sia alla quinta sia alla sesta cesura, a seconda di come si interpunge il testo: «in quinta, ut ibi *Al bon rectore e quel che i sui nutrica*, et haec est consonantior suavitati; in sexta ut ibi *Non ti desmenticar l'alto comando*», oppure «in quinta, ut ibi *Al bon rectore e quel che i sui nutrica*; et haec est consonantior suavitati in sexta ut ibi *Non ti desmenticar l'alto comando*». Vista la norma suggerita nel *Compendium*, che comunque si è detto non esente da contraddizioni interne, sembrerebbe preferibile la prima opzione, ma, in ogni caso, è notevole che nella sua traduzione latina la cesura di settima perda il pregio che altrove la distingueva.

A questo punto, prima di concludere, sono rimasti da approfondire solamente i punti 4 e 5 di questo spinoso paragrafo, dei quali, benché sottolineino aspetti di grande novità e rilevanza nel panorama della trattatistica, non c'è molto da dire. Il punto 4, infatti, è interessante perché condanna l'utilizzo di parole rima che non siano bisillabiche o trisillabiche, senza accennare alla posizione dell'accento all'interno della parola, e perché fa un diretto riferimento alle rime interne, «consonantie finale e forse mediale», il cui unico impiego nella *Summa* è nel sonetto *incatenatus*, dove esse

106 Come si vedrà nel prossimo paragrafo, è verosimile pensare, grazie alle considerazioni che si leggono nel *Consiglio* dell'autore, che, accanto alla *Summa*, Baratella consultasse estensivamente anche le grammatiche latine precedenti per tentare di colmare i vuoti del trattato del giudice padovano. Diverso, invece, è il discorso per il *De vulgari eloquentia* di Dante, in cui si utilizzano anche per l'ambito volgare sia *carmen* (la cui prima attestazione è in II iv 7: «qui compare per la prima volta *carmen* nel senso di 'verso', che resterà costante per tutto il trattato») sia *metrum* (II vii 7: «significa 'verso' con specifico riferimento [...] alla misura sillabica»); cfr. D. ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, cit., pp. 1420 e 1469. Per quel che riguarda l'utilizzo nella *Summa*, invece, Andrews per i due lemmi annota rispettivamente: «CARMEN. La parola [...] indica un verso di poesia quantitativa classica. Dante, al contrario, l'adopera nel *DVE* senza discriminazioni per designare un verso classico o un verso romanzo. Questo è conforme al suo rifiuto di distinguere l'*ars rithimica* dall'*ars metrica*», e «METRUM. È un verso di poesia classica quantitativa chiamato anche CARMEN»; cfr. A. DA TEMPO, *Summa*, cit. pp. 120 e 125. L'impostazione della *Summa* si ritrova ancora in Equicola, dove, nelle disordinate riflessioni degli ultimi fogli del suo trattato postumo, si legge: «Ritmo è quella giuntura atta di piedi che, con dolcezza o vero imagine di verso modulata con osservatione del numero nelle sillabe, può procedere in infinito; metro è quando con certi piedi con certo numero di quelli si compone. Donde ben dicono che il ritmo è di qualità, il metro di quantità, e ogni metro ha ritmo, ma non ogni ritmo ha metro»; cfr. M. EQUICOLA, *Institutioni*, cit., f. 24r.

vengono definite in maniera completamente diversa e per cui non sembra esserci un legame stretto con il *Compendium*;¹⁰⁷ curiosamente i punti in cui la traduzione latina si discosta dal testo volgare tralasciano il riferimento alle parole monosillabiche in rima, benché la loro condanna si possa comunque dedurre, e oscurano il riferimento alla rima «mediale», dato che il testo parla semplicemente di «consonantiae». Infine, al punto 5, la cui traduzione non diverge dal testo volgare se non per l'omissione dell'ultima parte, viene chiamata eccezionalmente in causa la sintassi e si consiglia di evitare, nei sonetti, periodi troppo lunghi o troppo oscuri che potrebbero andare a discapito della comprensibilità del loro contenuto e si consiglia di attenersi alle divisioni metriche: periodi di quattro versi nei “piedi” (le quartine) e di tre nelle “volte” (le terzine), definizione che seguono pedissequamente non solo i sonetti della *Summa*, ma anche i tre finali aggiunti al *Compendium* (*Petrarca fo felice, Sei, amico mio e Io ho discorso*).

3.3.4. Il Consiglio di Francesco Baratella (*Compendium*, 75-76)

La terza parte dell'*excerptum* consiste in un terzo e ultimo *Consiglio*, stavolta a opera dello stesso autore Francesco Baratella, che in VM è collocato fra le due versioni, quella volgare e quella latina, del paragrafo 7 del *Compendium* che si è analizzato precedentemente.

Si tratta, anche in questo caso, di un punto del testo in cui si affronta un argomento volutamente ignorato da Antonio da Tempo il quale, nella *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dicatminis*, aveva scritto che «est tamen aliquando differentia inter consonantes literas, de quo nihil ad praesens disputare intendo, quia satis per gramaticos est ostensum».¹⁰⁸ Molte volte nel suo trattato il giudice padovano sembra dare fin troppo per scontati alcuni argomenti la cui trattazione non è in verità così trascurabile come lascia trasparire, ma è indubbio che i trattati di grammatica fossero piuttosto diffusi, a partire dalle *Institutiones grammaticae* di Prisciano che, nel primo libro, largo spazio dedica proprio alla trattazione di questo argomento;¹⁰⁹ tuttavia, si

107 A. DA TEMPO, *Summa*, cit., pp. 26-27.

108 Ivi, p. 8. Su questo capitolo nel trattato di Francesco Baratella, cfr. già G. CAPOVILLA, *Accertamenti sul testo*, cit., p. 281, e F. BARATELLA, *Compendium*, cit., p. 50.

109 PRISCIANO, *Institutionum grammaticarum libri XVIII*, a cura di M. HERTZ, in H. KEIL, *Grammatici Latini*, 8 voll., Leipzig, Nachdruck der Ausgabe, voll. II e III, 1855, vol. II, pp. 6-44; dell'opera è disponibile una versione digitale, a cura di Ermanno Malaspina, sul sito DigilibLT (*Biblioteca digitale dei testi latini tardoantichi*) al seguente indirizzo: <<https://digiliblt.uniupo.it/xtf/view?query=:brand=default;docId=dlt000425/dlt000425.xml>>. La tendenza di Antonio da Tempo a dare per scontati concetti non sempre facilmente intelligibili si riscontra frequentemente nella *Summa*; un caso eloquente può ad esempio essere quello del capitolo sulla *compositio ligata*, dove si riporta lo schema di *Forma amorosa talenta vedere*, che non viene sciolto direttamente dall'autore ma solo in alcuni testimoni dell'opera che scelgono di riportare accanto allo schema gli stessi versi per esteso. La confusione che può scaturire da questa impostazione schematica di un artificio così poco comune è chiara del resto anche nei due volgarizzamenti inediti della *Summa*, che si comportano in modo diametralmente opposto:

trattava pur sempre di grammatiche del latino e non del volgare, quindi, nonostante la circolazione di questi testi, per una materia che si affacciava, dopo la prova incompiuta dantesca, proprio con la *Summa* a una trattazione sulla metrica volgare per la prima volta davvero indirizzata a essere quanto più esaustiva possibile, quest'assenza era destinata a farsi notare. Se gli altri volgarizzatori del testo e anche le interpolazioni β del trattato di da Tempo hanno alla stessa maniera tralasciato questo aspetto, Francesco Baratella nel suo *Consilium finale* cerca di trattare brevemente delle caratteristiche delle consonanti e lo fa, comprensibilmente e come si è già visto per altri punti dell'opera, impostando il suo discorso «umanisticamente» mediante una serie di raffronti col latino»,¹¹⁰ attingendo a regole e a informazioni direttamente estrapolate dalle ortografie latine e applicandole al volgare, di cui in relazione a molti passi quella più vicina per impostazione sembra, di nuovo, l'*Orthografia* dello Pseudo-Foca. Si leggano, a tal proposito, i due passi di entrambe le opere:

Essentialis potestas est, quod littera sit vocalis, semivocalis, muta vel liquida. Vocales sunt quinque, a e i o u. Semivocales sunt sex, l m n r s x. Mutae sunt novem, b c d f g k p q t. Liquidae sunt duae, l r.

De le lettere cinque son vocale: A, E, I, O, U, le altre son consonante; de le consonante nove son mute: B, C, D, F, G, K, P, Q, T, sei son mize vocale: L, M, N, R, S et X. Le liquide son doe apresso i moderni: L et R.¹¹¹

La vicinanza del *Compendium* e delle interpolazioni della *Summa* a questo testo non sembra però essere troppo indicativa, dal momento che non è possibile rintracciare una sistematica e stretta coincidenza dell'opera dello Pseudo-Foca con tutti i concetti grammaticali chiamati in causa, se pur brevissimamente, nel suo *Consilium*

nel codice Aldini 441 (f. 55r), infatti, *Forma amorosa talenta vedere* è l'unico esempio in versi che manca, dal momento che risulta solo parzialmente ricopiato e seguito da un ampio spazio bianco, segno di una qualche esitazione del volgarizzatore nell'intendere correttamente lo schema, mentre nel Plimpton 180 (f. 124v), che si caratterizza al contrario per l'omissione sistematica di tutti i versi volgari, questo è l'unico esempio in versi (assieme all'altrettanto problematica e poco comprensibile ballata acrostica *Dolente Amor mi face per servire*) a essere ricopiato, segno probabilmente di un interesse verso una forma difficilmente comprensibile dalla sua sola descrizione. A meno che non sia da attribuire sempre allo zelo di alcuni copisti, diversamente agiscono, invece, Gidino da Sommacampagna e Francesco Baratella, che nelle loro opere riportano sia lo schema della *compositio* sia i corrispondenti versi più chiaramente sciolti; cfr. G. DA SOMMACAMPAGNA, *Trattato*, cit., pp. 171-72, e F. BARATELLA, *Compendium*, cit., pp. 152-53.

110 G. CAPOVILLA, *Accertamenti sul testo*, cit., p. 281. Sull'importanza di approfondire anche questi documenti per chi si accinge a studiare la trattatistica metrica del volgare, si veda sempre Z. VERLATO, *Problemi di terminologia metrica*, cit."

111 Cfr. rispettivamente R. SABBADINI, *L'ortografia latina di Foca*, cit., p. 537, e F. BARATELLA, *Compendium*, cit., p. 162; per il primo testo, si tratta della stessa opera in cui si è già riscontrata, nel precedente paragrafo, una definizione di dittongo piuttosto vicina a quella che si legge nelle interpolazioni β della *Summa* e nel *Compendium*. Per la citazione da Capovilla, cfr. G. CAPOVILLA, *Accertamenti sul testo*, cit., p. 281.

finale da Baratella. Ciò è evidente fin dal passo successivo, poiché a queste regole egli affianca anche una spiegazione di come «per lettera la vocale breve può prodursi per liquescentia», concetti di cui non si trova traccia nello stesso trattato.

Come si è visto nel paragrafo 3.3.2, “vocale breve” è il termine impiegato da Antonio da Tempo per riferirsi alle parole sdrucciole, come *tènèbre* dell'esempio del *Compendium*, che «può prodursi», ovvero può assumere un *accentus productus* e, dunque, diventare una parola dall'accentazione piana, *tenèbre*; con «liquescentie», invece, Baratella intende il fenomeno per cui un fonema risulta indebolito se a contatto con determinati altri fonemi.¹¹² L'indebolimento della vocale in coincidenza della posizione che precede un nesso di consonante «muta» (o più comunemente “occlusiva”) più «liquida», come appunto in *tenebre*, rende possibile l'arretramento dell'accento, ovvero la diastole, che il giovane autore chiarisce con degli esempi tratti dai versi del padre Antonio, in cui compaiono le parole *tenèbre*, *cerèbro* e *celèbre* e in cui si mostra come ciò non accada solo in fine di verso per ragioni di rima, ma anche al suo interno.¹¹³ Di questo fenomeno, però, egli poteva trovare traccia in altre grammatiche latine, come ad esempio nel *De dubio accentu* di Ugucione da Pisa, in cui tale regola è discussa in maniera piuttosto approfondita, anche se non totalmente aderente alla formulazione del *Compendium*.¹¹⁴

112 Alla stessa maniera andranno intese le espressioni: «*ebre* se produce [diventa piana] per liquida e muta»; «e può dare productione [può rendere piana] a la vocal breve [vocale accentata in una sillaba sdrucciola]»; «muta cum liquida produce [rende piana] la vocal breve [vocale accentata in una sillaba sdrucciola] che è avanti elle, ut *ebre*; se la fosse longa [con accentazione piana] non se può breviare [rendere sdrucciola], ut *amatrix*; a sempre se produce [è sempre piana]»; cfr. F. BARATELLA, *Compendium*, cit., p. 162.

113 Menichetti, tra le varie categorie di diastole, elenca per l'appunto «il nutrito gruppo rappresentabile con *penètri intègra* ‘intera’ e col diffuso *tenèbra*, connessi col valore ancipite in poesia della vocale in ‘positio debilis’, cioè seguita da occlusiva e liquida»; cfr. A. MENICHETTI, *Metrica italiana*, cit., pp. 512-15, a p. 513. A tal proposito, si veda anche Rohlfs: «Il cambiamento di accento verificatosi già in latino volgare nelle parole di tre sillabe terminanti in uno dei gruppi *gr, br, kr, dr* sembra sia causato dalla lunghezza della vocale della sillaba mediana: *intègrum* > *intègrum*, *palpèbra* > *palpèbra*, **alcriem* > **alcriem*, *tenèbrae* > *tenèbrae*, *colùbra* > *colùbra*, *cathèdra* > *cathèdra*; da cui l'italiano *intèro*, *palpèbra* [...]. La forma odierna *tènèbre* è un puro latinismo»; cfr. G. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 voll., Torino, Einaudi, vol. 1. *Fonetica*, 1966, p. 441.

114 «De tenebre et latebre et huiusmodi dicimus quod si penultima brevis est naturaliter, potest esse accentus in ipsa penultima propter positionem consonantium, et potest esse in antepenultima quia penultima est brevis; si vero in talibus penultima sit producta naturaliter, accentus nunquam potest esse in antepenultima, sed tantum in penultima. Secundum hoc potest dici tenebre et tenèbre, latebra et latèbra, scatebra et scatèbra, lavacrum et lavàcrum, delubrum et delùbrum, volucris et volúcris, pharetra et pharétra, compadres et compátres, ut scilicet acutus accentus sit in penultima vel antepenultima pro voluntate legentis. Sed aratrum, confratres, commatres procul dubio habent accentum acutum tantum in penultima et nunquam in antepenultima: est enim penultima earum producta naturaliter. Illam regulam que dicit: «liquida posita post mutam facit precedentem syllabam esse communem», nemo ita fatue intelligat quod qualemcumque syllabam precedentem faciat esse communem. Hoc enim est impossibile quod si antecedit syllaba naturaliter longa, brevietur propter sequentes consonantes. Est

Questi riferimenti, assieme ad altri ancora più periferici che si sono potuti reperire sia nelle interpolazioni β della *Summa*, come il termine *botasis*, sia nel *Compendium*, ricostruiscono un insieme di coincidenze testuali che rimandano ai più disparati trattati di grammatica latina altomedievali, senza però fornire prove davvero conclusive e utili per rintracciare le esatte fonti grammaticali del *Compendium*.¹¹⁵ Ai fini di questa ricostruzione, dunque, prima di avviarci alle conclusioni, è importante notare se non altro il tentativo di integrare la *Summa* di Antonio da Tempo con le informazioni di cui essa mancava, che, per quanto concerne VM, trovano spazio anche nelle pagine finali di quello che lo stesso anonimo copista definisce significativamente come «opusculum rhythmicæ artis».

ergo sic intelligenda regula: liquida posita post mutam facit precedentem syllabam, si naturaliter fuerit brevis, communem, id est patitur eam quandoque corripì, quandoque produci. Ergo sine omni excusatione penitus male dicitur aratrum ut acuatur antepenultima. Similiter male dicitur cómmatres et cónfratres, in quibus penultima longa est naturaliter»; cfr. U. DA PISA, *De dubio accentu, Agiographia, Expositio de symbolo apostolorum*, a cura di G. CREMASCOLI, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1978, pp. 11-90, alle pp. 79-81. Il caso *tenebre*, del resto, non si trova esclusivamente in questo testo, ma si può addirittura menzionare un ulteriore passo in cui, accanto a questo primo esempio, compare anche il caso opposto, esemplificato da *amatrix*, quale esempio di vocale che non viene indebolita davanti al medesimo nesso consonantico: «Nota bonam regulam et universalem, si due consonantes vel una duplex sequitur post aliquam vocalem, vocalis precedens produatur per naturam, quia dicitur ponitura et non frangitur per aliquam regulam specialium. Ita per ille due consonantes non ordinentur sic per prima sia muta et sequens liquida, quia tunc vocalium precedens est brevis ut *aratrum*, *tenebre*. Sed in versu erit indifferenter si vocalium precedens sit naturaliter brevis ut *tenebre*; sed si sit naturaliter longa semper remanet longa, ut *amatrix*, *adiutrix*, *octobris*, semper produatur». Si tratta di un passo del *De arte versificatoria* di Juan de Pastrana, che si può leggere ai ff. f₃^u-g₄^u dell'incunabolo I 19893 (olim 121) mancante del *colophon* e conservato presso la Biblioteca Xeral di Santiago de Compostela, che oggi si può scaricare da *Minerva*, il repository istituzionale dell'Universidade de Santiago de Compostela, all'indirizzo: <<https://minerva.usf.es/entities/publication/f48a91ff-9602-461c-8bda-67e51f4c806e>>; dello stesso esemplare è disponibile un'edizione fotografica, corredata anche da una introduzione, in J. DE PASTRANA-F. NEPOS, *Grammatica Latina / Materies Grammaticae*, a cura di C. CODOÑER, 2 voll., Santiago de Compostela, Edita Universidade de Santiago de Compostela, 2001, dove alle pp. 63-64 del vol. II si può leggere la descrizione dettagliata dell'incunabolo. Per una parte dei testi che figurano in questo esemplare, è disponibile un'edizione critica, per cui cfr. *Gramáticas latinas de transición. Juan de Pastrana y Fernando Nepote*, a cura di C. CODOÑER, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000, dove però non figura il *De arte versificatoria*; per un approfondimento più generale su questi trattati, invece, cfr. C. LOZANO, *La métrica latina desde Pastrana a Nebrija*, in «Revista de poética medieval», XVII 2006, pp. 215-48.

115 Per una trattazione recente sulle grammatiche latine altomedievali e sull'evoluzione al loro interno della classificazione delle *partes orationis*, cfr. almeno L. BIONDI, *Teoria linguistica e grammaticografia del Latino nell'Alto Medioevo. Temi, modelli e metalinguaggio*, Pisa, ETS, 2022.

3.4. CONCLUSIONI

Gli approfondimenti del precedente paragrafo sono parsi necessari al fine di fornire a chi legge una spiegazione, sebbene parziale, delle ragioni che sottendono all'allestimento di una simile appendice e, attraverso il suo affiancarsi al trattato di Antonio da Tempo, della formazione di un singolare «opusculum rhythmicæ artis»; l'accostamento eterogeneo di testi tanto diversi fra di loro all'interno della stessa appendice non può che suscitare domande in chi si accinge ad approfondire un aspetto di cui si conservano pochissimi documenti come quello della trattatistica metrica antica. Come si è visto, l'argomento può celare moltissime complessità anche quando lo si affronta in relazione a documenti più strutturati, come la stessa *Summa Artis Rhythmicæ Vulgaris Dictaminis* di Antonio da Tempo, perché lontanissimi dalla sensibilità metrica moderna. Anche per via dell'esiguità di opere sulla metrica volgare dei primi secoli, nel caso particolarissimo di questa appendice, per l'appunto, risulta di fondamentale importanza lo studio attento e il più possibile approfondito delle varie questioni (filologiche, metriche, lessicografiche) sollevate dai testi in essa riuniti, che qui si è tentato di affrontare da vari punti vista.

Durante lo studio di queste preziose attestazioni, la difficoltà più grande che emerge da subito è relativa alla scarsità di informazioni e, soprattutto, di strumenti specificamente indirizzati allo studio del lessico metrico la cui comprensione risulta cruciale per il corretto inquadramento dei trattati e del modo in cui la metrica volgare veniva anticamente intesa. Vista la sua centralità in questo particolare ambito e le numerose imprecisioni che caratterizzano il lavoro sulla *Summa* di Richard Andrews, emerse fin dalle già citate pagine di Guido Capovilla, sarebbe necessaria, infatti, una nuova e più affidabile edizione critica del trattato di Antonio da Tempo, condotta attraverso un riesame attento e integrale della tradizione manoscritta, nel frattempo anche arricchitasi con la scoperta dei nuovi testimoni in precedenza menzionati dell'opera, da estendere alla tradizione indiretta e, dunque, anche ai molti volgarizzamenti che di essa possediamo e che, in alcuni casi, possono aiutare anche a gettare almeno una debole luce sulla complessa e intricata questione delle interpolazioni e sulla genesi del rifacimento β .

A tal proposito, la nostra stessa appendice metrica, per i suoi strettissimi legami con il *Compendium* di Francesco Baratella, può contribuire a chiarire qualche punto significativo e di grande interesse sulla storia testuale della *Summa*. Ad esempio, un aspetto particolarmente rilevante per meglio comprendere i rapporti tra le versioni α e β della *Summa*, il *Compendium* e l'appendice riguarda il commento aggiunto in VM accanto al congedo di *Quando 'l pensiero* («Credo quod melius esset ponere primo versui consonantiam; ut sex versus ponerentur, bini concordarent in consonantiis, quilibet versus habeat sonum. Ergo sint sex et non quinque»), che Capovilla ipotizzava, lasciando infine la questione in sospeso, essere in relazione alle notazioni che sulla stessa canzone si leggono nel *Compendium* («E pò esser versi sei como son le

altre de sopra, e non più; allora lo primo e lo secundo insieme, lo terzo e lo quarto insieme, lo quinto e lo sexto insieme se concordano»). Il dubbio è centrale poiché, se sciolto, porterebbe a dimostrare che «l'ipotizzato quinto codice della famiglia *f*», ovvero un testimone perduto della *Summa* che doveva evidentemente tramandare le stesse interpolazioni β esclusive di questo ramo della tradizione e in parte confluite nei paragrafi 3-6 del *Compendium* da cui Baratella deve aver tratto tali concetti, sarebbe «collaterale (o antigrafo) di Ve_3 ».¹ L'ipotesi sembra oggi piuttosto persuasiva e può contribuire intanto a ridisegnare questa parte dello stemma, perché, con lo stesso Capovilla, si può ritenere improbabile l'eventualità di un influsso del trattato di Baratella su *f*: un copista, insomma, avrebbe dovuto decidere di integrare le confuse notazioni sulla scansione del verso nel capitolo VII della *Summa* utilizzando il *Compendium* e scegliendone solo pochi elementi, ignorando però altre riflessioni assenti in da Tempo, come le notazioni di Baratella sulla cesura. È più probabile, infatti, che sia avvenuto il contrario e che, dunque, il *Compendium* discenda da un codice perduto *f* e che, più tardi, qualcuno abbia accostato a questa versione della *Summa* anche le riflessioni sulla cesura che in essa non potevano essere integrate partendo da Baratella se non sotto forma di appendice, come si vede proprio in VM.

Di questa situazione Capovilla non poteva avere cognizione, dal momento che, durante la pubblicazione dei suoi *Accertamenti* sul trattato di Baratella, come si è visto, non era a conoscenza dell'esatto contenuto di VM, viste le troppo sbrigative descrizioni dei codici nell'edizione di Richard Andrews e l'omissione di qualsiasi accenno riguardo all'esistenza degli ultimi fogli e del loro contenuto. Dunque, il recupero di VM delle notazioni sulla cesura, assieme agli altri legami che lo avvicinano al *Compendium* (come la lunga nota premessa a *Deh, muta stil omai*, che ha in comune parte dell'impostazione dell'analisi che lo stesso Baratella premette al testo, nonché la somiglianza delle strutture metriche delle due "frottole" con gli esempi aggiuntivi del *Compendium* rispetto alla *Summa*), sembra sufficiente a provare per vera l'originale ipotesi di Capovilla, per cui VM andrà considerato quale antigrafo del quinto codice perduto della famiglia *f*.² Ma in realtà gli indubbiamente complessi rapporti che lega-

116 Si ricordi che Ve_3 è la sigla assegnata a VM da Andrews. Per le citazioni cfr. rispettivamente A. DA TEMPO, *Summa*, cit., p. 108, e F. BARATELLA, *Compendium*, cit., p. 114; per le considerazioni di Capovilla su entrambi i passi in questione, invece, si rimanda a G. CAPOVILLA, *Accertamenti sul testo*, cit., pp. 277-78. Si riportano qui per praticità le interpolazioni β esclusive di *f* elencate da Capovilla: «l'uso del termine dittongo nell'accezione normativa di sineresi (solo eccezionalmente anche di sinalefe), l'esemplificazione della sinalefe nell'incontro di tre vocali impegnate su tre parole distinte, con allegazione del dantesco *Tanto è amara che poco è più morte*, e infine il caso dello iato in cesura (esemplificato in β col verso "Chi zò ben pensa a Dio son levati", nel *Compendio* "Amor fa languire el jouen rico")»; cfr. *ivi*, p. 276. A corredo di ciò e riguardo a questa ipotesi, si aggiunge che, come ha dimostrato una collazione per *loci critici*, nessuno dei cinque testimoni non considerati dall'edizione Andrews e già menzionati alla nota 35 del paragrafo 3.2. è identificabile con questo quinto codice *f*.

117 A questa acquisizione bisognerà tuttavia opporre l'impossibilità di stabilire in maniera davvero esatta e circostanziata i rapporti tra VM, ritenuto già da De Luca inutilizzabile

no i codici di questo ramo al *Compendium* richiedono certamente ulteriori approfondimenti. Esaminando, ad esempio, il manoscritto A.F.X.30 della Biblioteca Nazionale Braidense (siglato MB da Andrews e sempre appartenente a *f*) sono emerse varie coincidenze riguardanti le note a margine di *Quando 'l pensiero*. Il codice braidense, infatti, non solo riporta le medesime note metriche relative alla divisione delle stanze di *Quando 'l pensiero* che leggiamo nel *Compendium*, ma riporta anche una quasi totalmente identica formulazione degli elenchi delle virtù che De Luca descrive bene in apparato;³ ancora più significativamente, il codice conserva, vergata dalla stessa mano delle altre note e in volgare, anche l'annotazione marginale che il manoscritto B.P.185 tramanda accanto alla strofa sulla Temperanza («Posse far la canzon in una, doe, tre parte e più; e quando la fi in poche stantie non è destesa») e di cui Andrews non fa menzione nella propria edizione.⁴

Accanto a ciò e più generalmente, l'idea che la versione β «si configurerebbe quale testo metricologico messo a punto dal loreggiano [Antonio Baratella] per la propria scuola di grammatica» resta più complicata da dimostrare compiutamente; sarà, infatti, probabilmente vero che una parte di queste innovazioni al testo siano merito del padre dell'autore del *Compendium*, tra cui certamente il distico finale in latino che accompagna i codici β della *Summa*, ma la genesi delle interpolazioni al testo è molto più complessa di così, come dimostrano di per sé anche le note esclusive di *f* nel capitolo VII.⁵ Una spia della non linearità della situazione è già nella presenza nel volgarizzamento del manoscritto Aldini 441, che non presenta altri tratti tipici della versione β , dell'esempio di *Ne a sua audita e che parlar distende*; l'esempio rimane stabilmente nelle interpolazioni β dell'opera e confluisce addirittura nello stesso *Compendium*, ma la sua genesi, vista la probabile familiarità di questo volgarizzamento con *y*, sarà probabilmente addirittura da premettersi a quelle caratteristiche della tradizione che Andrews intende come proprie di β . Indizi in tal senso sono reperibili

come testimone di collazione, e i codici che riportano integralmente il *Compendium*: B.P.185 della Biblioteca Civica di Padova (siglato Pd da De Luca, che afferma l'impossibilità di confermare o escludere l'autografia) e il Vaticano Latino 13706 della Biblioteca Apostolica Vaticana (siglato V e ritenuto dall'editore certamente non autografo, al pari di VM); cfr. F. BARATELLA, *Compendium*, cit., pp. 53-55. Nell'apparato di questa edizione sono state indicate le divergenze tra il testo dell'*excerptum* e i due testimoni superstiti del trattato di Francesco Baratella, le quali mostrano una vicinanza più stretta di VM al dettato di Pd piuttosto che a quello che si legge in V.

118 Cfr. *ivi*, pp. 114-119. Per quanto riguarda Andrews, invece, i dati relativi agli elenchi delle Virtù non sono rilevabili dalla sua edizione. Il curatore, infatti, dichiara in maniera poco precisa che alcune varianti caratterizzano gli elenchi delle Virtù, ma afferma di notare «soltanto varianti indispensabili» senza peraltro esplicitare i criteri di selezione delle stesse; cfr. A. DA TEMPO, *Summa*, cit., p. 61.

119 Per il trattato di Baratella, si veda F. BARATELLA, *Compendium*, cit., p. 116. Nel codice della Braidense, il capitolo sulla canzone si trova ai ff. 17v-20r, mentre la nota si legge accanto alla strofa sulla Temperanza al f. 19v.

120 G. CAPOVILLA, *I primi trattati*, cit., p. 238, da cui è tratta anche la citazione.

anche osservando gli altri testimoni della tradizione indiretta, come dimostra anche l'altro inedito volgarizzamento conservato nel codice Plimpton 180, esemplato da un testimone della versione α , che però presenta come esempio di *dictio equivoca* il caso di “leo”, assente in qualsiasi altro testimone della *Summa* e negli altri suoi volgarizzamenti:

Primo è da vedere che [123v] cosa sia equivoco. È adonche equivoca una dictione che multe cose significa, ma non d'una medesima diffinitione, come è “leo”, che significa animale quadrupede, quello medesimo animale depincto et uno segno celeste, como ancora de soto se vederà.

Il merito del recupero di testimonianze di simile importanza, come si è già avuto modo di specificare, è da assegnare ai lavori svolti nell'ambito del PRIN CLIO 2022, con cui si stanno muovendo i primi passi verso un incremento negli studi e negli strumenti specificamente indirizzati all'analisi del lessico metrico e retorico del volgare con l'edizione, oltre che di questa bizzarra appendice, dei due volgarizzamenti appena menzionati; edizioni propedeutiche anche all'allestimento del già menzionato Corpus TraMA, dove confluiranno tutti gli antichi trattati noti, sia in latino sia in volgare, sulla metrica del volgare e con il quale si avrà presto a disposizione uno strumento il più possibile esaustivo per permettere uno studio finalmente approfondito del lessico metrico e retorico della poesia volgare delle Origini.⁶

121 Per la presentazione del Corpus si rimanda nuovamente a U. CONTI, *Trama: un nuovo corpus di trattati metrici antichi*, cit.

4. L'APPENDICE METRICA ALLA SUMMA: CRITERI EDITORIALI E TESTO

4.1. CRITERI EDITORIALI

L'appendice metrica che di seguito si pubblica è tramandata esclusivamente dai ff. 28r-33r del codice Latino XIII, 5 (4539) della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia. Per quanto riguarda i criteri di trascrizione si è scelto di operare in modo tale da mantenere il più possibile le caratteristiche linguistiche e grafiche del manoscritto, ma vanno segnalati i seguenti interventi: sono state sciolte le abbreviazioni e separate le parole, regolando l'utilizzo delle maiuscole e introducendo i segni diacritici e di interpunzione secondo l'uso moderno; si è, inoltre, ripristinata la distinzione grafica tra *u* e *v*, si è trascritto *et* come *e*, ricorrendo a *ed* solamente in caso di dialefe con la vocale iniziale della parola successiva, si è reso *ç* con *z* ed *ę* con *e* nelle parti in volgare e con *ae* in quelle in latino. Per il resto si è stabilito di rendere la *j* e la *y* con la *i* e si è scelto di eliminare la *h* nei nessi *cha*, *cho*, nei casi in cui si ritrova all'inizio di parola come latinismo o pseudolatinismo (ad esempio, in *hormaj* o *hebeno*) e nelle forme *lethargo*, *athleta*, *thesoro*, nonché nel *rhythmo* volgare; l'ammodernamento grafico per le parti volgari ha, infine, interessato anche le molte scritture latine come: *ct* e *pt* per *t* o *tt*, *mn* per *nn*, il nesso *nst* per *st*, *ph* per *f*, *bs* per *s*, *ti* per *zi* e la *x* in casi come *extremo* per *estremo* ed *excita* per *eccita*.

Sul testo vengono utilizzate, inoltre, le parentesi quadre [] per indicare le integrazioni per le lacune meccaniche o conseguenti ai danni materiali, come le scoloriture dei capilettora, di cui si è detto, che hanno reso difficile o del tutto impossibile la lettura del testo; le parentesi angolari < >, invece, sono utilizzate in apparato per indicare le espunzioni e le cassature praticate dalla mano *a* o dalla mano *b*, che talvolta interviene per correggere alcune parti del testo con una lezione alternativa alla mano *a* che non sempre si accoglie a testo. A tal proposito, anche per rendere manifesti gli interventi della mano *b*, si è scelto di dividere l'apparato in due fasce: nella prima sono registrate le lezioni di VM considerate errate e, quando accanto al riferimento alla lezione di VM compare una *b* (ad esempio, VM*b*), sono riportati in corsivo gli interventi di cui questa seconda mano è responsabile, i quali non sempre sono cor-

retti e, dunque, sono stati solo occasionalmente adottati a testo; per rendere meglio conto di tali aspetti, nella seconda fascia sono accolte delle brevi ed essenziali note di commento utili a spiegare gli interventi della mano *b* e a sciogliere altre questioni relative al testo non immediatamente comprensibili con la prima fascia dell'apparato. Nello specifico, dato che, come si è già avuto modo di notare, i ff. 28r-33r di VM sollevano moltissime problematiche, si è cercato di non appesantire eccessivamente la lettura del testo edito e si è preferito limitare questa fascia a poche note indispensabili su aspetti materiali del codice e, nella traduzione latina del *Compendium*, sulle differenze con la versione volgare secondo i due testimoni integrali superstiti dell'opera.

La discussione puntuale delle questioni che l'appendice metrica suscita è svolta più compiutamente nel capitolo 3, che è stato diviso in base alle macrosezioni del testo, per cui a quelle pagine si rimanda per ogni approfondimento.

	Deh, lassa andar 'sto amore e tu me intendi, ché simel fantasie zascaun consuma de onor, de fama e per prova il comprendi. Da questo amor non se recoglie, insumma, se non carnalità, fango e brodaglia, e come foco in paglia	15 20
<i>Retornellus</i>	dura il suo pazo e fetido piacere. Deh, vogli, prego, omai star a vedere, ché tropo hai fatto se ben guardi e pensi e, se 'l tempo compensi, gli è stato un fumo ciò che festi mai; però te affrena ormai e ste caduc[h]e vanitade lassa ché per vechieza o morte tuto passa.	25
	Vedi che al mondo non è cossa ferma, ma vola sempre al fin e mai non se resta, or stanca, or vinta, or del suo stato inferma. Né valti lo esser visso in zoglea e in festa; anci, è una doglia che tremar fa l'alma per tema de la salma che Cerbero aparechia al foco eterno.	30 35
[28v]	E se ben guardi e lezi el bon quaderno, non signoria né roba Morte teme, imperò che de un seme descesi siemo e da quel padre antiquo, sì che fa' quel che dico e 'sti mundan piaceri da te cassa ché per vechieza o morte tuto passa.	40
<i>Retornellus</i>	Caesar, di cui Valerio tanto canta, guarda come Cleopatra fragilmente denigrò la sua fama sacra e santa e vedi che pur, possa, finalmente lassò lo amor a forza e gli altri imperi,	45

32 visso] vissa VM; viss<a>o VMb

32 La mano *a* trascrive la lezione *vissa*, ma sull'ultima lettera *b* interviene tracciando una *o* e portando alla lezione corretta *visso*.

	<p>né conven più ch'el sperì de retornar al suo triumfante stato. Pompeio, che da Lucan fu sì onorato, guarda come Fortuna el spinse al fundo e come al cieco mondo reman de zascadun poca memoria; però non cercar gloria de cosse frale, anzi le spreza e lassa, ché per vechieza o morte tuto passa.</p>	<p>50</p> <p>55</p>
<i>Retornellus</i>		
	<p>Molti signori e molti regi funo superbi semidei, de cui le fronde spoglia vituperosamente autunno. E vedi quanto picol loco asconde tal a cui non bastò zà l'universo et or come è disperso el suo bel nome, sì ch'el non si trova. A cossa clara non bisogna prova e però parlo breve, che tu 'l sai, ma meglio el vedrai, quando i capelli bianchi te ornarano; sì che provedi al danno prima che la tua bella età trapassa, ché per vechieza o morte tuto passa.</p>	<p>60</p> <p>65</p> <p>70</p>
<i>Retornellus</i>		
	<p>Deh, non voler nel mundo più fidarte, perché l'è pieno de duplicitade, e ingana te zascun che mostra amarte, né mai cognobi in dui tanta lialtade che, se l'un more, l'altro non se rida. Ah, tristo chi se fida ne l'amicitia falsa de la zente! Zascun ama per arte veramente, per utele, per tema o per vergogna,</p>	<p>75</p>
[29r]		

53 zascadun] zascadun VMb

57 funo] funo VMb

60 vedi] vidi VM

53 La *d* in *zascadun* è restaurata in interlinea da *b*. 57 La *u*, accolta anche a testo, è ripassata dalla mano *b* sul testo di *a*, anche se non è possibile intravedere la lezione corretta da questo intervento.

	e poi drieto si sgogna e dice a chi non sa li tui defetti; però mundan dilette come mortal veneno da ti cassa, ché per vechieza o morte tuto passa.	80
<i>Retornellus</i>		
	Cerca, dunche, d'amar chi premia amore e dove non se perde mai fatica, servendo fidelmente di bon core; ma, se la zente il tuo concetto intrica, sta solitario per ogni stagione e, qual ne so sermone, godì per esser solo in boschi e selve. De' lassar andar la schiera de le belve, che il nostro tempo fuze oltra misura, e nulla cossa dura	85
	certa a' mortali, se non mortal fine; però ne le divine misericordie ogni tua speme incassa, ché per vechieza o morte tuto passa.	90
<i>Retornellus</i>		
	Ultimamente te, Cupido, prego che tu me vogli ormai lassar in pace, imperò che mal guida l'orbo il ciego. Bastati che in la tua rabiosa face son arso sempre e ti solo adorai e per ben di me guai de mille tradimenti me hai pagato. Più dir non voglio, or Dio ne sia lodato: tempo è ancor da pentirse, onde io me pento, e de tal fallimento	95
		100
		105

80 si sgogna] *si* sgogna VMb85 d'amar] *damar* VMb107 ancor] *anchor* VMb

80 La lezione *si* è riportata in interlinea da *b*; secondo la ricostruzione di Scafaro del testo, la lezione corretta è «e poi drieto sgogna», ma i testimoni del *Compendium* tramandano tutti concordemente «e poi drieto si sgogna», che qui dunque si accoglie a testo in quanto non manifestamente errata. Per la questione e le diverse soluzioni editoriali adottate, cfr. A. SCAFARO, *Le canzoni di Jacopo Sanguinacci*, cit., pp. 152-55 e 205, F. BARATELLA, *Compendium*, cit., p. 123, ed E. DE LUCA, *Una canzone morale*, cit., p. 45.

85 La *d* è aggiunta davanti ad *amar* dalla mano *b*, certamente per ragioni metriche.

107 La *r* è aggiunta a testo e non interlinea dalla mano *b*.

Testo

	li teneri anni mei me scuse al mondo; e tu, cor vagabundo,	110
<i>Retornellus</i>	pianzi el tuo fallo e 'sto amor sempio lassa, ché per vechieza o morte tuto passa.	
[29v]	Canzon porta doi rechie [e] una lingua, più macra sia ca pingua, perché tacendo non se puol fallare, ma tu dei confortare li amanti che lor segua i to consigli e far che li resvegli l'alma che inverso Dio non pensa massa, ché 'l ben che in ciel se aquista mai non passa.	115 120

Finis

II
BRIXIA LOQUITUR

L'alta virtù, conte Francesco Sforza,
illustre signor mio, ne la cui forza
la nostra libertà depende, in forza
del nostro stato ancor in dubio a forza,
come se vede e cognosce per forza, 5
in te sperar e confidar mi sforza.

114-115 più macra sia ca pingua / perché tacendo non se puol fallare] Perche tacendo no(n) se puol fallare / Piu macra sia cha pingua VM II. 4 in dubio a forza] i(n) dubia forza VM

114-115 Questa parte della canzone è piuttosto problematica perché il verso «più macra sia ca pingua» è un'aggiunta esclusiva dei due manoscritti che tramandano il *Compendium* e di VM che ne conserva l'*excerptum*, ma in VM essi sono invertiti rispetto agli altri due codici che tramandano questo verso, ovvero B.P. 185 e il Vaticano Latino 13706; cfr. F. BARATELLA, *Compendium*, cit., p. 124, ed E. DE LUCA, *Una canzone morale*, cit., pp. 38 e 46. Qui si è scelto di intervenire e ristabilire l'ordine dei versi, secondo i due testimoni del *Compendium*, poiché *macra* e *pingua* sono riferiti a *lingua* e, interponendo fra di essi il verso *perché tacendo non se puol fallare*, si crea una costruzione sintattica difficilmente accettabile. Non aiuta qui la descrizione del metro nella nota marginale iniziale, dove si parla, per questa prima «particula», di «duos versus undenarios simul concordantes»; infatti, comunque si ponga l'ordine dei due versi, non c'è modo di far combaciare il testo della canzone con la sua descrizione.

El gran nostro nemico pur se sforza,
 caro signor conte Francesco Sforza,
 e per inzegno e per arte e per forza,
 de recondurne soto a la sua forza 10
 e temo ancor che veramente a forza
 de servitù non mi conduca in forza.

Ment[r]e di vivi siamo remasi in forza
 poco di lui ne calse che altrui [s]forza;
 ma perché siamo quasi iunti a forza 15
 al punto estremo, o gran Francesco Sforza,
 più non puol star la nostra debel forza,
 che non si vinca e dàtili per forza.

La virtù nostra ormai manca per forza,
 né come prima siam reposti in forza, 20
 ma poco men non è remaso forza,
 perché il pan manca e la fame ne sforza,
 magnifico signor Francesco Sforza,
 e mette in dubio il nostro stato a forza.

Or vedi intorno el gran nemico a forza: 25
 tende lazoli ed ingani per forza,
 sì che, signor conte Francesco Sforza,
 tuto reman de l'inimico in forza,

7 se sforza] se aforza VM 13 Ment[r]e] Mente VM 14 calse] colse VM; [s]forza] forza VM
 15 siamo quasi iunti] siamo quasi iuncti VMb 22 manca e la fame] manca e la fame VMb
 23-24 magnifico signor Francesco Sforza / e mette in dubio il nostro stato a forza] e Mette i(n) dubio il nostro stato a forza / Magnifico signor francesco sforza VM e VMb 24 e mette] e mette VMb 26 ed inganni] et i(n)ganj VMb

II. 15 La mano *b* aggiunge la *o* dopo la lezione *siam* di *a* e un puntino sulla prima lettera, poiché la grafia *iuncti* può facilmente essere scambiata per *uincti*. 22 La mano *b* sana l'ipometria aggiungendo *e la*. 23-24 La mano *b* aggiunge la *e* all'inizio del verso 24; inoltre, come rileva già Comboni, l'ordine dei due endecasillabi in VM risulta essere invertito; cfr. A. COMBONI, *Una sestina*, cit., pp. 78-79. 26 La mano *b*, per sanare l'ipometria, aggiunge a testo una *t* davanti alla congiunzione.

[30r] che amaramente ruina ne [s]forza,
che ne dà vita e la virtude è forza. 30

Eccita adunca la inforzata forza,
e non lassar che i to fideli a forza
se sotometa a chi ne offende e [s]forza.
Da' soccorso per inzegno e per forza,
se de possanza al mondo hai tanto in forza, 35
ed in vertù, conte Francesco Sforza.

Ne sforza forza e sol, Francesco Sforza,
far poi a forza ch'io non intri in forza
de chi ne sforza e cerca aver per forza.

2. Unus modus frotulandi fit versibus quattuor: primus undenarius est, duo septenarii, ultimus versus quinquenarius est. In fine frotulae, versus quinque ponuntur: primus, quartus et quintus undenarii sunt; secundus et tertius septenarii sunt. Prima stantia habet tres consonantias, aliae omnes habent duas consonantias, incipiendo a versu 5 quinquenario unam, altera fit in medio cuiuslibet stantiae.

III

SANCTA BRIGIDA LOQUITUR

Or stati fie al mio gran crido rata,
ch'io ho presa la spata
per francar questa strata
al mio sermone.

29 amaramente ruina] amaramente <la> ruina VMb 30 e la virtude] e la virtude VMb
33 offende e [s]forza] offende e forza VM 35 hai tanto in forza] haj tanta forza VM
2. 2 ultimus versus] vltimus (vers)o VM

29-30 Comboni stampa «che né da vita e da virtude è forza», mentre De Luca preferisce «ché né la vita e la virtude è forza»; cfr. Ivi, p. 78, e F. BARATELLA, *Compendium*, cit., p. 56. Sembra tuttavia piuttosto plausibile che sia da mantenersi l'articolo davanti al sostantivo *virtude*, soprattutto se si nota che il *la* aggiuntivo che rendeva ipermetro il verso 29 e quello mancante che rende ipometro il verso 30 sono alla stessa altezza nei due versi e che quindi gli errori, che nel manoscritto sono stati sanati dalla mano *b*, potrebbero essere ricondotti a una cattiva lettura ed errato collocamento di un *la* già interlineare nel testimone da cui si copiava. Si è scelto, dunque, di non intervenire e conservare anche *da*, interpretandolo come verbo. III. 1 Si conserva la lezione di VM senza correzioni congetturali benché il senso rimanga oscuro; per le ragioni di tale scelta, cfr. il capitolo 3 alle pp. 62-67.

Moveme omai el tempo e la stasone
de la tua gran superba
che tanto è uscita acerba
a maturarse. 5

E non tener le mie ditte scarse.
Ahi! Tuo gran periglio
che se farà vermiglio
nel tuo seno. 10

In fine

...fie in travaglia.

[30v] Or ne la rete pur conven che maglia
chi longo tempo ha 'l creato. 15
È uscito in grande istato,
perché fortuna lo suo sconder sorze
che in lei spera, questo il ciel mi porze.

3. Alter modus frotulandi fit versibus quattuor, tribus septenariis, ultimus quinquenarius est:

IV

Comanda astrologia
che io faza diceria
de ogni altra profezia
che al mondo canta.

Omnis stantia fiet in quattuor versibus, unde prima consonantia fit in tribus versibus, omnes aliae consonantiae fiunt in quattuor versibus, incipiendo a versu quinquenario.

5 Ultima stantia fiet in duobus versibus propter consonantiam, quae fit in tribus versibus et ultima concordat cum prima in numero consonantium.

3. 5 fiet] fiat VM

[31r] 4. In sonetis et rhythmis vulgaribus consonantiae quae venustae sint confici debent; omnis enim consonantia habeat consociam. De sonetis impraesentiarum loquimur: fines duorum priorum versuum ad placitum rhythmantis ponuntur, per quos octo versus finium duorum consonantiae contexuntur. In voltis vero, quae duae sunt, in numero
 5 ternario, duae vel tres consonantiae in sex versibus conscribuntur. Sic res exemplariter per consonantias, sive dictiones consonantes per alphabetum, quantum possibile sit, practicabitur. Considerandi sunt accentus longi et breves in penultimis syllabis ut *forteza* : *alegreza*, *possibile* : *horribile*. Ut hoc melius intelligatur, pedes quaternarie [nominabantur, quia quattuor inferiores superioribus quattuor correspondent in consonantiis duabus,
 10 sicut infra ponemus duos versus primos pedum et tres voltarum, qui sunt ad placitum rhythmantis, [in] hoc modo subsequenti:

Petrarca fo felice in roba e sceno,
 il qual in ella pompe e fama arcoglie.

5. Sic descendamus ad consonantias faciendis octo versuum pedum, scilicet quattuor primorum et quattuor secundorum. Taliter *sceno* vocalis penultima est *eno*.

6. *Eno, beno, ceno, deno, feno, freno, geno, ebeno, leno, meno, veno, [p]eno, reno, steno, Zeno* et caetera. Fiant composita quantum fieri possit in his et in caeteris.

4. 3 ad placitum] ad placitum <ad placitum> VMb; per quos] p(er) quos VMb 6 - 7
 sit, practicabitur] sit exortas practicabitur VM 7 accentus] accentus VMb
 10 pedum] pedum VM

4. 1 Nella traduzione vengono omesse alcune parti: «in soneti e ritimi vulgari, de qual generatione e specia siano, le consonantie che belle e venuste sia se face». 3 La mano *b* sottolinea con dei punti il secondo *ad placitum* per segnalare l'errore e, più avanti, aggiunge la *s* mancante a *quos*.
 3-4 Il testo qui omette di tradurre «ne li primi»: «per li qual octo versi le consonantie de' dui fini ne li primi fi poste». 5 La traduzione latina omette una parte del testo: «Cossì como diremo de soto, la cossa exemplarmente per consonantie». 7 La mano *b* aggiunge a testo le lettere *ac* davanti ad *accentus*; non è chiaro se le lettere, per le quali nel manoscritto c'è spazio sufficiente, fossero mancanti oppure se siano stati ripassate o corrette dall'intervento. 7-8 Omette la specificazione «*eza: eza, ile: ile*» che si legge nel *Compendium*: «ut *forteza : alegreza, possibile : horribile, eza : eza, ile : ile*». 12 V legge «*seno*». 5.1-2 V, a differenza di Pd che legge «quatro dei primi», ha solamente «quatro». 2 Nell'originale si legge: «penultima est e, ultima o, scilicet *eno*». 6. 1 Tra *meno* e *peno*, l'originale legge *nenno*, ma qui è sostituito con *veno*. 6. 2 *Zeno* è un'aggiunta rispetto agli altri due testimoni del trattato.

7. *Arcoglie, boglie, coglie, doglie, foglie, oglie, moglie, noglie, poglie, quoglie, roglie, soglie, toglie, voglie* et caetera. Pariformiter in aliis quibuspiam consonantiis.

8. In voltis, videlicet versibus, hic tres consonantiae sive terminationes reperiuntur in tribus primis, quibus tres subsequentes in consonantiis correspondent, taliter scribuntur versus:

5 Or Bonromëo per virtù felice,
felice in roba, più felice in Cristo,
da te scazi de cure il gran martiglio.

9. Ad consonantias succedamus: *felice, aprice, aquice, bombice, chice, dice, frice, fortice, fenice, fentice, grice, [31v] lice, mice, nice, novice, pice, rice, squice, schice, [stice, tor]tice, ventice* et caetera. Pariformiter in aliis consonantiis.

10. *Cristo, acquisto, bisto, cisto, conquisto, caristo, [Callisto, disto, listo], misto, pisto, resisto, sisto, tristo, visto, xisto* et [sic in diversiis ali]is consonantiis.

11. *Martiglio, asiglio, biglio, bisbiglio, ciglio, corriglio, figlio, famiglio, griglio, miglio, niglio, piglio, sortiglio, somiglio, soniglio, tiglio, viglio, ziglio*. In aliis consonantiis diversis ab istis par ratio sit.

12. Haec quantum ad consonantias reperiendas dixisse sufficiat. Nam magnopere prodest si, ante quam versus conficiatur, consonantiae repertae sint, cum laborer in ornatu

7.1 *Arcoglie*] *Arcoglie* VMb; *coglie*] *coglie* VMb 2 *voglie*] *uoglie, coglie* 8.1 consonantiae] consonanti<i>e
10.1 *acquisto*] <agristo>*acquisto* VM 11. 2 *ziglio*] *ciglio* VM

7.1 La mano *b* ricalca la *e* di *arcoglie* e la *c* di *coglie*; difficile capire la lezione precedente di *a*. Inoltre, V in questo passo legge il primo «*boglie*» come «*soglie*». Dopo *voglie* VM ripete *coglie*, che qui si omette. 8. 1-2 *reperiuntur in tribus primis* traduce «se trova in li tri primi *versi*». 4-6 V legge «bon romero» e «i(n) gran». 9. 1 In Pd si legge: «Ad consonantias succedamus, zoè a le consonantie succedamo». V invece omette, come VM, «zoè a le consonantie succedamo», ma, viste le molte omissioni del nostro codice, la coincidenza non sembra significativa.

9. 1-2 Nel *Compendium* l'ordine è *fenice, fentice, fortice*. 10. 1 *Acquisto* è ricalcato sopra *agristo* dalla stessa mano *a*; entrambi sono già nel testo volgare: prima *agristo* e poi, subito dopo, *acquisto*. 2 V omette «sic in diversiis aliis consonantiis».

11. 1-2 VM omette *boviglio, periglio, setiglio*. *Ziglio* diviene *ciglio* e compare così due volte in VM.

dicendorum minor fuerit, tum etiam quia venustas sententiarum ex consonantiis re-
 pertis exihet. Ut rem integraliter noscamus sonetus ipse, in quo consonantiae suae
 5 conscriptae sint, formaliter denotabitur. Nam in primis quattuor, et quattuor secun-
 dis, quattuor consonantiae consimiles aperiuntur, et quattuor consimiles, licet in aliis
 dissimiles sint, verbi gratia: *sceno : hebeno : freno : feno, arcoglie : foglie : voglie : moglie*.
 In voltis reperiuntur tres dissimiles terminationes, quibus tres sequentes concordant
 et hoc binatim fit, verbi gratia *felice, Cristo, martiglio*, sic secum binatim consonant in
 10 [tri]bus intra se dissimilibus, *felice, fenice, Christo, tristo, martiglio sotiglio*.

V

Petrarca fo felice in roba e sceno,
 il qual in ella pompe e fama arcoglie,
 nutriendo il flore e dolce frutto in foglie:
 sì el fecundo di qua et di là dà ebano. (a) 5
 Qual sia povro, d'affani piglia il freno:
 non pò in sceno drizar so strache voglie,
 né de Alcide gustar la eterna moglie;
 de cicuta se immembra in aspro feno. (b) 10
 Or Bonromëo per virtù felice,
 felice in roba, più felice in Cristo,
 de te scaci de cure el gran martiglio.
 Pensa a me de ben sporzer bon sortiglio,
 a ciò non sia nel canto forte tristo,
 a ciò che viva più ca la fenice.

(a) Ecce quod *-eno* in quattuor dictionibus diversis concordat *oglie* etiam in quattuor ut patet.

(b) Ecce quod *-ice* in duabus dictionibus diversis concordat isto in d[uabus] *iglio* in duabus ut patet.

12. 6 aperiuntur] <a>re(pe)riuntur VMb
 Christo VM V. 7 gustar] gustar VMb

9 gratia felice, Cristo] gra(tia)<Christo> felice

12. 3 *Venustas* qui traduce «venusta bellezza»; inoltre, V legge «extrate trovade le consonantie». 5-6 Qui *et quattuor secundis* traduce «e quattro secondi versi»; inoltre, il prefisso *re-* in *reperiuntur* è ricalcato dalla mano *b* sopra la parola *aperiuntur*, che si trova a testo nell'edizione De Luca («quattro consonantie consimele fi aperte») e che qui pertanto si accoglie. 9-10 In Baratella in [tri]bus intra se dissimilis è reso «in tre dictione dissimile tra si».

V. 5 V riporta la lezione «povero» (e anche, di nuovo, «seno» e «bon romero» ai versi 1 e 9). 7 La *r* è aggiunta dalla mano *b*.

4 e 8 In margine ai versi 4 e 8 si leggono le due note riportate in calce a *Petrarca fo felice*; le stesse note sono presenti in Pd, ma non in V.

13. Quia diximus quo quandoque duae consonantiae in voltis componuntur: una, scilicet prima, cum tribus seorsum sequentibus, altera, scilicet secunda vel media, cum sequenti media [concordat], sonetum talem confecimus. Nam primi versus finis et tertii primae [voltae] [32r] et primi versus finis et tertii secundae voltae concordabuntur
5 in consonantiis; primae voltae et secundae medii versus concordēs erunt in finali consonantia. Qui legis bene notes quia hoc pulchrum est et inconsuetum:

VI

Sei, amico mio, di virtute ospello,
 nel qual esulta di san Gioan il coro,
 però che a lui in fatti pigli sboro,
 e vote estendi dolce più ch'a mello.
 Tu sei di Cristo forte atleta e snello, 5
 in san Gioan orando pigli storo,
 ove Antonio felice il gran tesoro
 da l'alma arcolse, odoro in gesti e bello,
 Perché del santo sei devoto figlio;
 ove il legno secco se aperse in fronde, 10
 far desidri altar cum umel piglio.
 Ciò mi guardando cum stupente ciglio,
 di te verseti in rima ne le sponde
 farò in laude d'amor in bon sortiglio.

14. Ecce quod duae primae consonantiae primae voltae et due sequentes secundae voltae, *figlio*, *piglio*, *ciglio*, *sortiglio*, quae sunt quattuor pariformiter concludentur. Mediae autem ambarum voltarum quae duae sunt, videlicet *fronde*: *sponde* indentaliter terminantur in penul[t]ima dictionis et ultima scilicet *-iglio* et *-onde* sonus, sive
5 consonantia, conficienda prohibetur.

14. 4 *onde*] unde VM

13. 5-6 Il testo volgare qui legge: «li mezi, over secundi, de la prima volta e secunda se concorda insieme in consonantia. Questa regola è inconsueta, pur è bella». VI. Questo sonetto in V è posposto al *Consiglio finale* di Francesco Baratella; nel nostro caso, al *Consiglio*, riportato in volgare, è interposto il paragrafo 7 del *Compendium*. 14. 1-2 In Baratella: «e doe sequente de la secunda». 2 La traduzione latina in VM omette il dettaglio sulla rima: «ut *figlio* : *piglio* : *ciglio* : *sortiglio*, che son quatro, se conclude in consonantia». 3-4 Nel *Compendium* si legge: «identalmente termina in consonantia. In la penultima e ultima de la dictione».

15. È da saver che in soneti, over ritmi, se require le infrascritte sei cosse, cioè:
- 1) El numero de le sillabe, che in soneti die esser XI, in le altre generazione e specie como amaistra l'arte;
 - 2) Diftongi, se li intravegnirà;
 - 5 3) Abiezione de vocale in diverse dizione in scansione, se intravegna;
 - 4) Consonanzie finale e forsi med[ia]le, secondo il voler del ritmante, le quale siano venuste e belle, de due o de tre sillabe ut *tristo, felice*; se le saranno de una sillaba, ut *mo, fu* et de quatro sillabe et oltra, ut *castitade, amantissime*, non poco sono inspide;
 - 10 5) Costruzione, le quale non sian longe per non causar oscuritade in dire; verbi gratia, in soneti la costruzione non passe lo numero quaternario in li pedi, in le volte ternario; se le saranno breve, over comate, averano più facile seno, purché oscurità ambigua non se cause. Adunch[e] [32v] la virtù sta nel mezo, né tropo longe, né tropo breve;
 - 15 6) Cesura, over divisione del verso, che se clama pausa, la quale sia bella e condecete. Se pò far: in la terza sillaba, ut ibi *Cum impio è chi sta cum peccatore*; in la quarta, ut ibi *Poco parlar è de color che en sazi*; in la quinta, ut ibi *El bon rettore è quel che i sui nutrica*; in sexta, ut ibi *Non ti desmenticar l'alto commando*; in la settima, ut ibi *Chi de l'amor divino pur se impiglia*. Ulterius nulla caesura sive divisio fit, ni forsan per artis ignaros, ma la quinta et settima cesura sono più consonante a la suavidade.
 - 20

CONSILII FINALE ARTIFICIUM FRANCISCI BARATELLE LAUREI

16. Assai è ditto de consonanzie in accento longo e curto naturalmente, par che resta a dir de le liquescenzie, de le quale alcuna cossa diremo, benché gioveneto sia. Como per letera la vocal breve pò coprodurde per liquescenzia, ut *tenèbre*, cussi per vulgare la bona sonorità, masimamente in fine, allegando dui versi in rima de la illustre autorità de mio padre, zoè: «Qual se sia rico, e claro in le tenèbre, / chi ha bon cerebro, piglie cum cerèbro». Anche per bona eufonia se pò meter avanti lo fine, como mio padre canta: «Purché sia vista dai celèbri santi»; *ebre* se produce per liquida e muta.

15.13 Pd riporta la lezione «sceno», mentre V «sono»; VM, invece, che più avanti traduce il medesimo termine con *sensum* qui legge «seno».

16.2 V omette «benché gioveneto sia»; De Luca mette a testo la lezione «zò veneto». Qui si mantiene la lezione «zoveneto» in relazione al paragrafo 61, in cui Baratella fa esplicita menzione della sua giovane età: «E mi, Francesco Baratella, avegna che adolescente sia»; cfr. F. BARATELLA, *Compendium*, cit., p. 157.

17. De le litere cinque son vocale: A, E, I, O, U, le altre son consonante; de le consonante nove son mute: B, C, D, F, G, K, P, Q, T, sei son meze vocale: L, M, N, R, S, X. Le liquide son due apre[s]o li moderni: L et R, et pò dare produzione a la vo[cal] breve naturalmente, iuxta illud inclitum patris [mei] in *Polidoreide*: «Reginam sic orsa poli,
 5 qua causa tenebris». Se dà tal regola: m[ut]a cum liquida produce la voc[ale] breve che è avanti elle, ut *ebre*; se la fusse longa non se pò breviare, ut *amatrix*; a sempre se produce. In ritmi se intende in penultima, ut *cerèbro*, non in principio, ut *rèclude*; quel *re* non se produce mai per necessità de sonorità consonevole. Puol produrse ne li versi literali, verbi gratia: *Recludas thalamos et caetera; Hostia refringas et caetera*.

IN SONETIS SIMPLICIBUS MATERNE CONFICIENDIS

[33r] 18. Haec requiruntur sive consideranda sunt:

- [1] Numerus syllabarum, quae esse debent undecim;
- [2] Diphtongi, si interveniant; est enim diphtongus conglutinatio duarum vocalium in eadem syllaba;
- 5 [3] Abiectio vocalium in diversis dictionibus in scansione, si miscentur;
- [4] Consonantiae, quae venustae sint duarum vel trium syllabarum; si fuerint tetrasyllabae et ultra, non parumper insipide componuntur;
- [5] Constructiones, quae prolixae non sint ne causent in dicendo obscuritatem; non praecedant numerum quaternarium in pedibus,
- 10 ternarium in voltis; si breves fuerint, ut comatae, faciliorem sensum peragent, dummodo ambiguitas obscura non prosiliat;

17.5 qua causa] quae causa VM; m[ut]a] *Muta* VMb 18.9 non praecedant] no(n) præcereant VM

17.2 V legge «semivocal» invece di «meze vocale». 5 La mano *b* ripassa le prime due lettere di *muta*, ma il foglio risulta forato proprio in quel punto. 18. 2 La traduzione omette alcune parti del testo: «Il numero de le sillabe, che in soneti de' esser XI, in le altre generatione e specie como amaistra l'arte». 3-4 La specificazione di dittongo è aggiunta rispetto al testo volgare e sembra ricalcata su un'aggiunta β alla *Summa* che appartiene alla stampa del 1509 e ai codici siglati da Andrews come Tv, MB, Ve3 (dunque, il nostro VM): «licet diphtongus sit conglutinatio duarum vocalium in eadem dictione vel sillaba»; cfr. A. DA TEMPO, *Summa*, cit., p. 104. Il *Compendium*, invece, stabilisce semplicemente: «Diftongi, se li intravegnirà». 6-7 Il testo volgare legge: «Consonantie finale o forsi mediale, secondo il voler del ritimante, le qual sia venuste e belle, de doe o de tre sillabe ut *tristo, felice*; se le serano de una sillaba, ut *mo, fu*, e de quatro sillabe e oltra, ut *castitade, amantissime*, non poco son insipide». 9 VM presenta la lezione *no(n) præcereant*, che non pare aver senso nel contesto; si è emendato con *praecedant* immaginando un errore di scioglimento di un *titulus*. La traduzione latina, inoltre, omette «in sonetti»: «Constructione, le qual non sia longe per non causar oscuritate in dire; verbi gratia in sonetti la constructione non passe lo numero quaternario in li pedi».

15 [6] Caesura, sive divisio metri, quae pulchra et condecens [sit]. Potest in tertia syllaba fieri, ut ibi *Cum impio è chi non sta cum peccatore*; in quarta ut ibi *Poco parlar è di color che en sazi*; in quinta ut ibi *El bon rectore è quel che i sui nutrica*, et haec est consonantior suavitati; in sexta ut ibi *Non ti desmenticar l'alto comando*; in septima ut ibi *Chi de l'amor divino più s'empiglia*. Ulterius nulla caesura sive divisio fit nisi per artis ignaros.

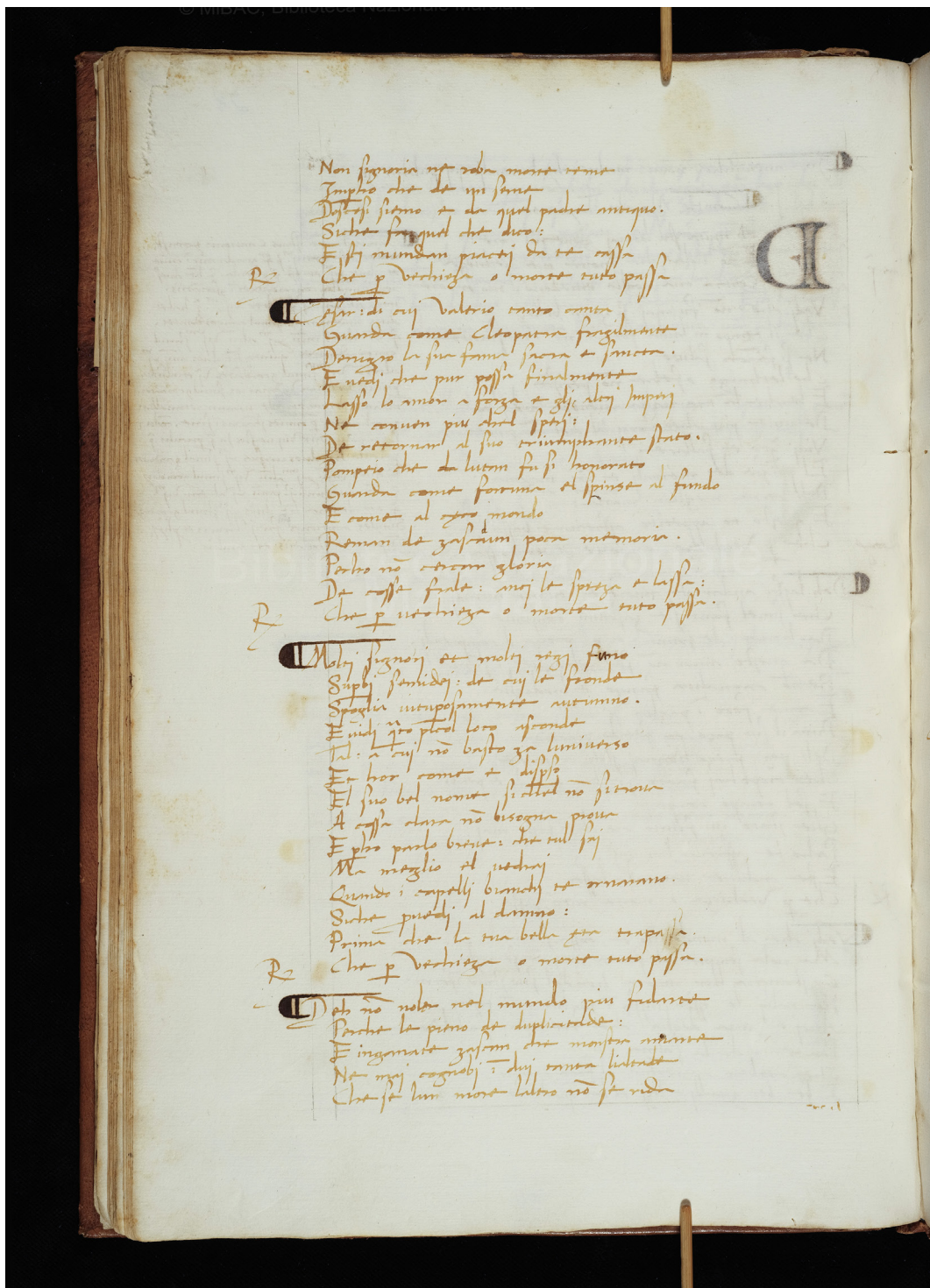
OPUSCULUM RHYTHMICE ARTIS FINITUM VII CALENDIS DECEMBRIS 1515

12 VM omette «che se clama pausa» dal *Compendium*: «Cesura, over divisione del verso, che se clama pausa, la qual sia bella e condecente». 15 Questa parte, che nel testo volgare è relativa alla «quinta e la septima cesura», è qui anticipata; dal *Compendium* si legge infatti solo dopo che: «Ulterius nulla cesura sive divisio fit, nisi forsan per artis ignaros, ma la quinta e la septima cesura son più consonante a la suavitate». Sulle scelte interpuntive per questo passo, cfr. p. 96 del presente volume.

5. L'APPENDICE METRICA ALLA SUMMA: FOTORIPRODUZIONI DAL CODICE LATINO XIII, 5 (4539)

5.1. *LE FOTORIPRODUZIONI DELL'APPENDICE (FF. 28R-33R)*

A conclusione del volume, per fornire alle lettrici e ai lettori un riscontro immediato con il testimone unico dell'appendice, si riportano in questo paragrafo le fotoriproduzioni integrali dei ff. 28 ν -33 r .



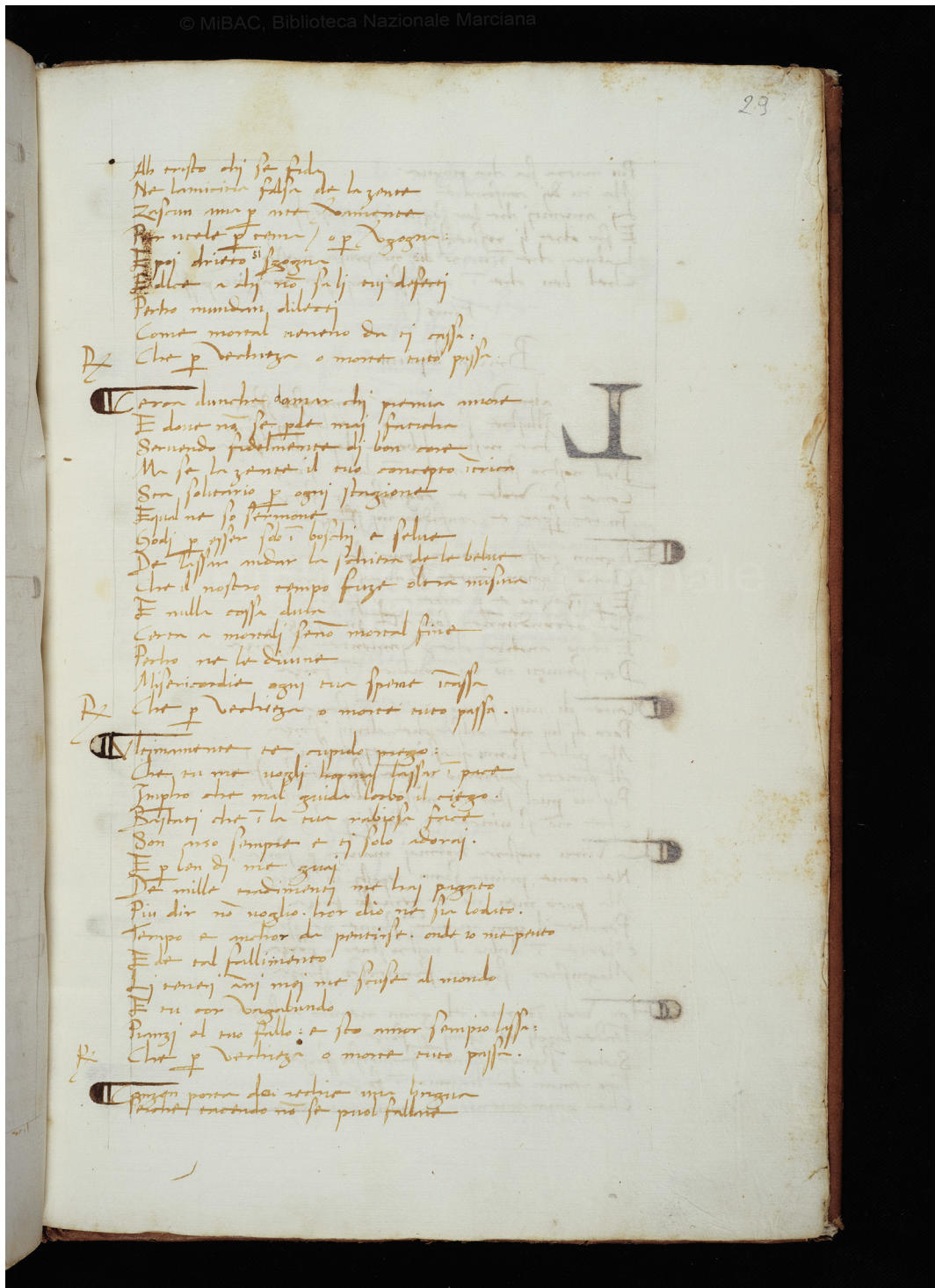
Non figurar in reba morte et vita
Impero che de un pante
D'et' si s'ano e de quel pante antico.
Sicuti f'ingud che dico:
E s'j mundan p'actij de et cassa
Re Che p' verbiage o morte tuto passa

Che di cui Valerio tanto conta
Guarda come Cleopatra fragilmata
Donzosa la sua fama sacra e smorta.
E n'el' che pur passa frigidata
Lasse lo amor a forza e gli alij impij
Ne conuen piu d'el spij:
De ritornar al suo triumphante stato.
Pompio che de luton fu si honorato
Guarda come fortuna al sp'into al fondo
E come al suo mondo
Romano de gaspari poca memoria.
Perche no' e' con gloria
De casta f'alto: anq' la sp'iza e l'assa:
Re Che p' verbiage o morte tuto passa.

Molij signorij et molij regij f'ano
Sup' p'andey: de cui la f'onda
Sp'eglia int'p'antata aurumme.
E n'el' q'ro p'tal loro s'fonda
T'el' a cui no' basta za luminato
Et hor come e' disse
El suo bel nome si' t'el' no' p'irona
A casta d'ara no' bisogna p'irona
E p'ho parole bruta: de n'el' f'ij
Ma meglio al uerba
Quanto i capollj b'imech' et aurumme.
Sicuti p'ud' al d'anno:
Prima d'ra la tua bella p'ra tr'assa.
Re Che p' verbiage o morte tuto passa.

Che no' uita nel mundo piu federa
Perche la p'ona de duplicitate:
E ingannato z'p'om che mostra n'arra
Ne mai cognosch' i diu senza lib'ata
Che se' un more libro no' se' uita

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Latino XIII, 5 (4539), f. 28v.



Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Latino XIII, 5 (4539), f. 29r.

Piu mossa sia che pigura
Ma tu di confidat
Lij ammicci che lor figura i ro consigli
E far che li rofigli
L'alma che i verso die no pensa messa:
Che'l bon che i rofigli rofigli no possa
Finis

Boixia laquira

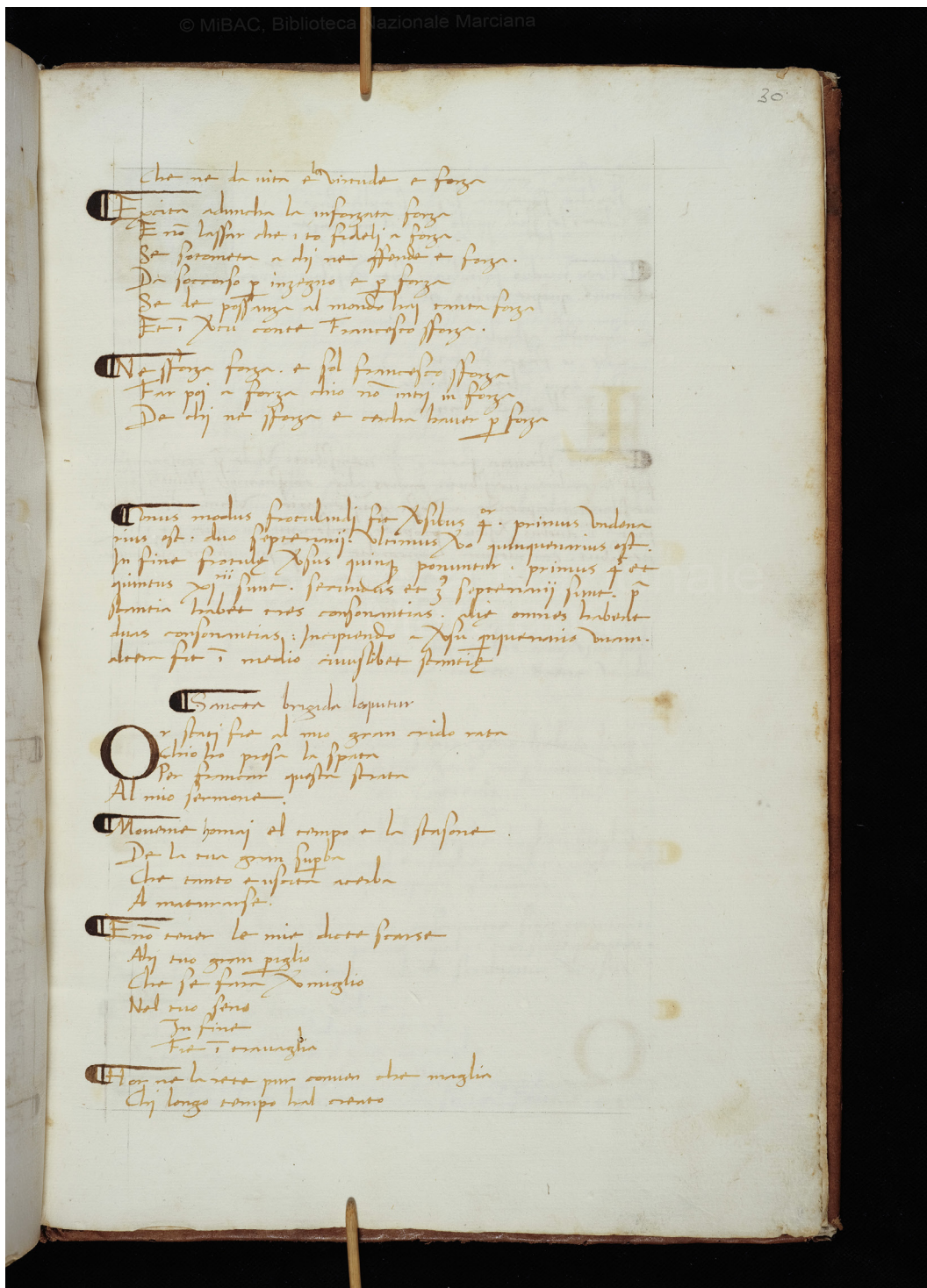
Lalra ditta Conte Francesco forza
Altra signor mio no la ro forza
Dea nostra libara laquira i forza
Dal nostro stato mehor i dubia forza
Come fa velle a cognosce p forza
In ro spar a confidat mi forza

El gran nostro nemico p forza
Conte signor conte Francesco forza
E p rogne a p rogn a p forza
Dea rocondimta soa alla sua forza
E rono mehor che Xamonte a forza
Dea p rogn no mi conluc a forza

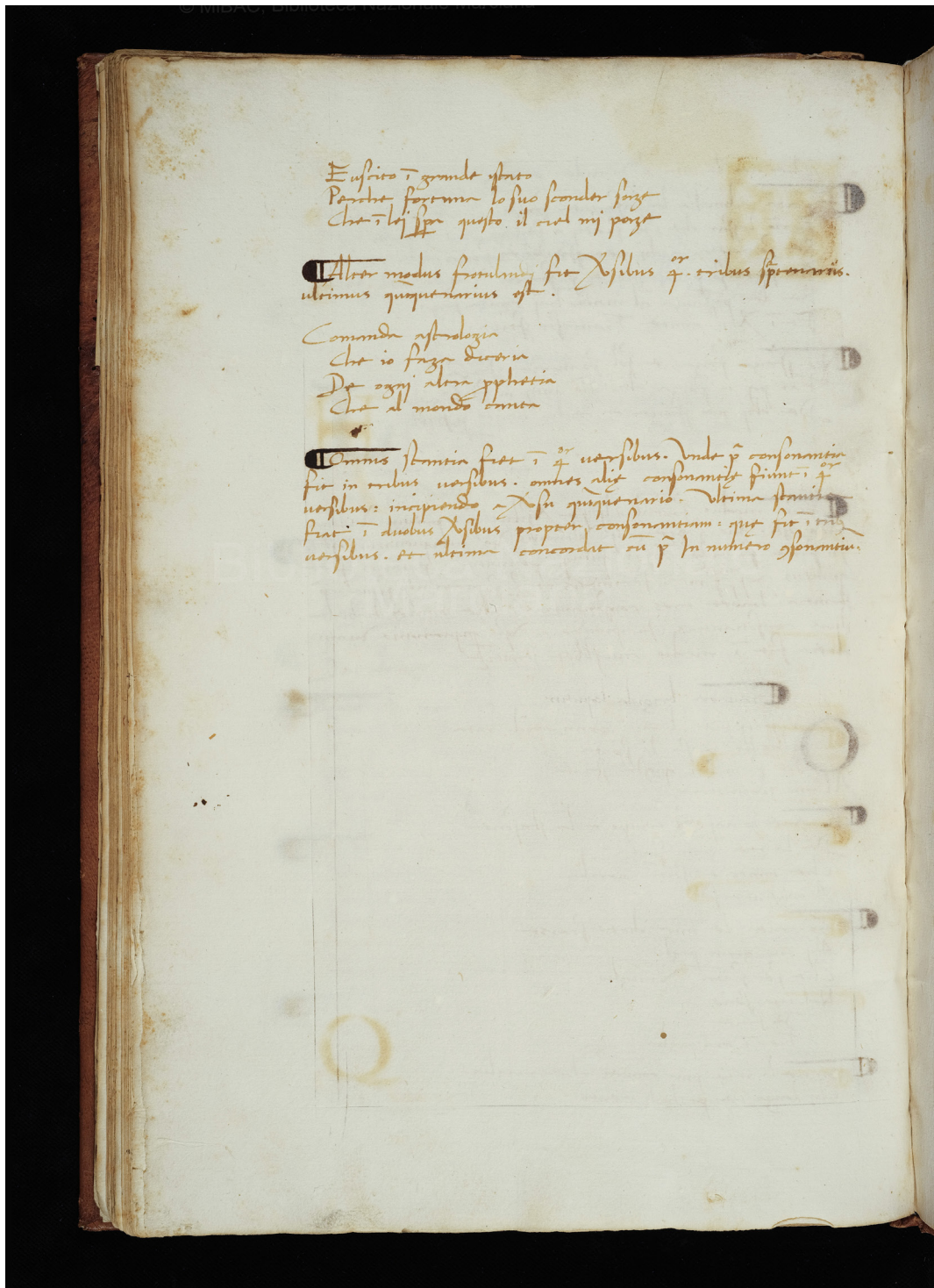
Mante di uin siamo rimati i forza
Poco di lui na colta che alroij forza
Ma paha siamo quasi unoty a forza
Al panto rono o gna Francesco forza
Piu no puol spar la nostra dabal forza
Che no si uinca a dabil p forza

La vinta nostra herrij manca p forza
Na cont prima fiam ropsi in forza
Ma poco nra no a rono forza
Perche il poy manca fiam no forza
Altra i dubio il nostro stato a forza
Magnifico signor Francesco forza

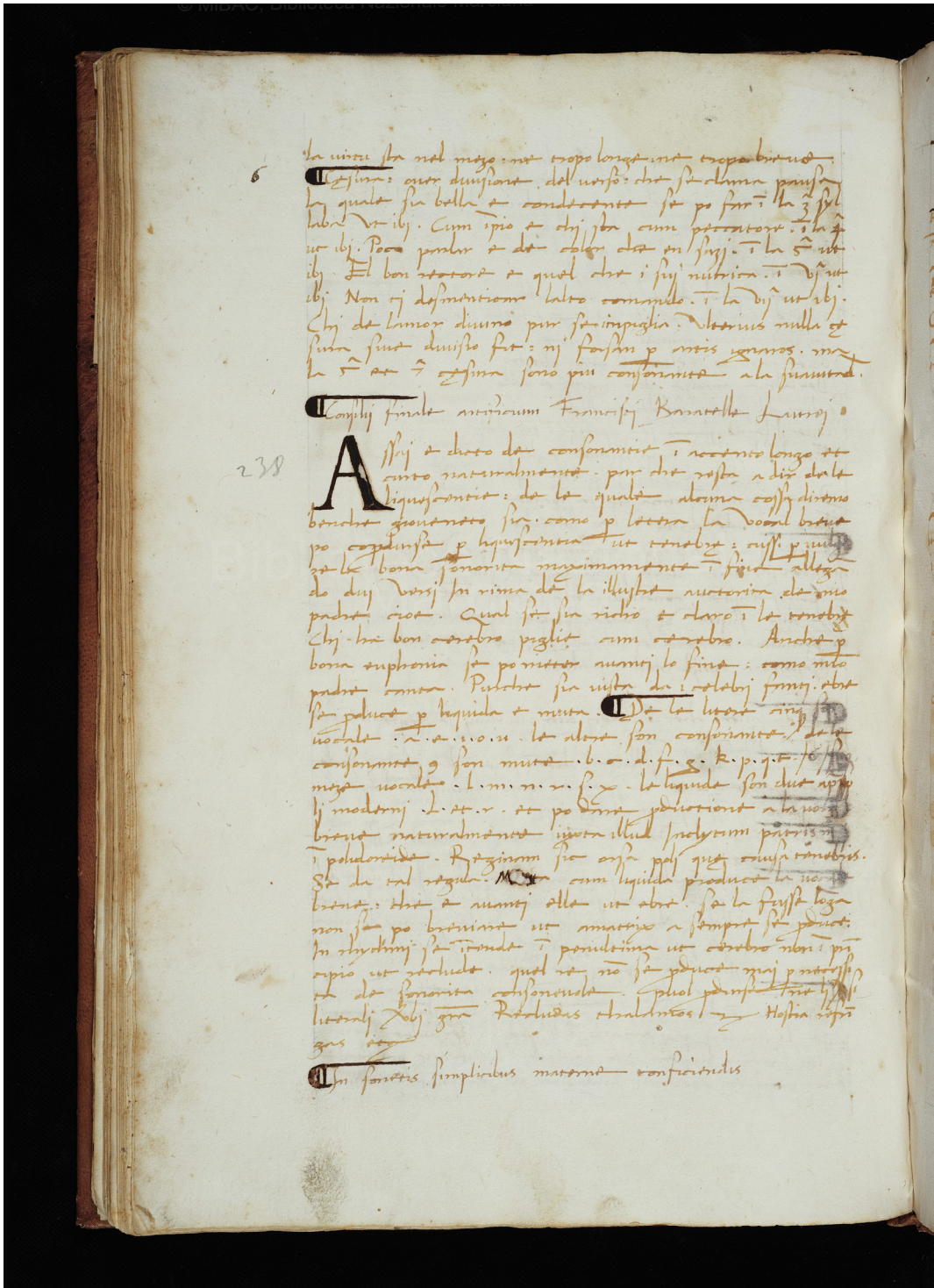
Hon vadi rono al gran nemico a forza
Tanda l'roj et rogn p forza
Sicche signor Conte Francesco forza
Turo rono de linimico i forza
Che amaramente a ruina no forza



Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Latino XIII, 5 (4539), f. 30r.



Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Latino XIII, 5 (4539), f. 30v.



238

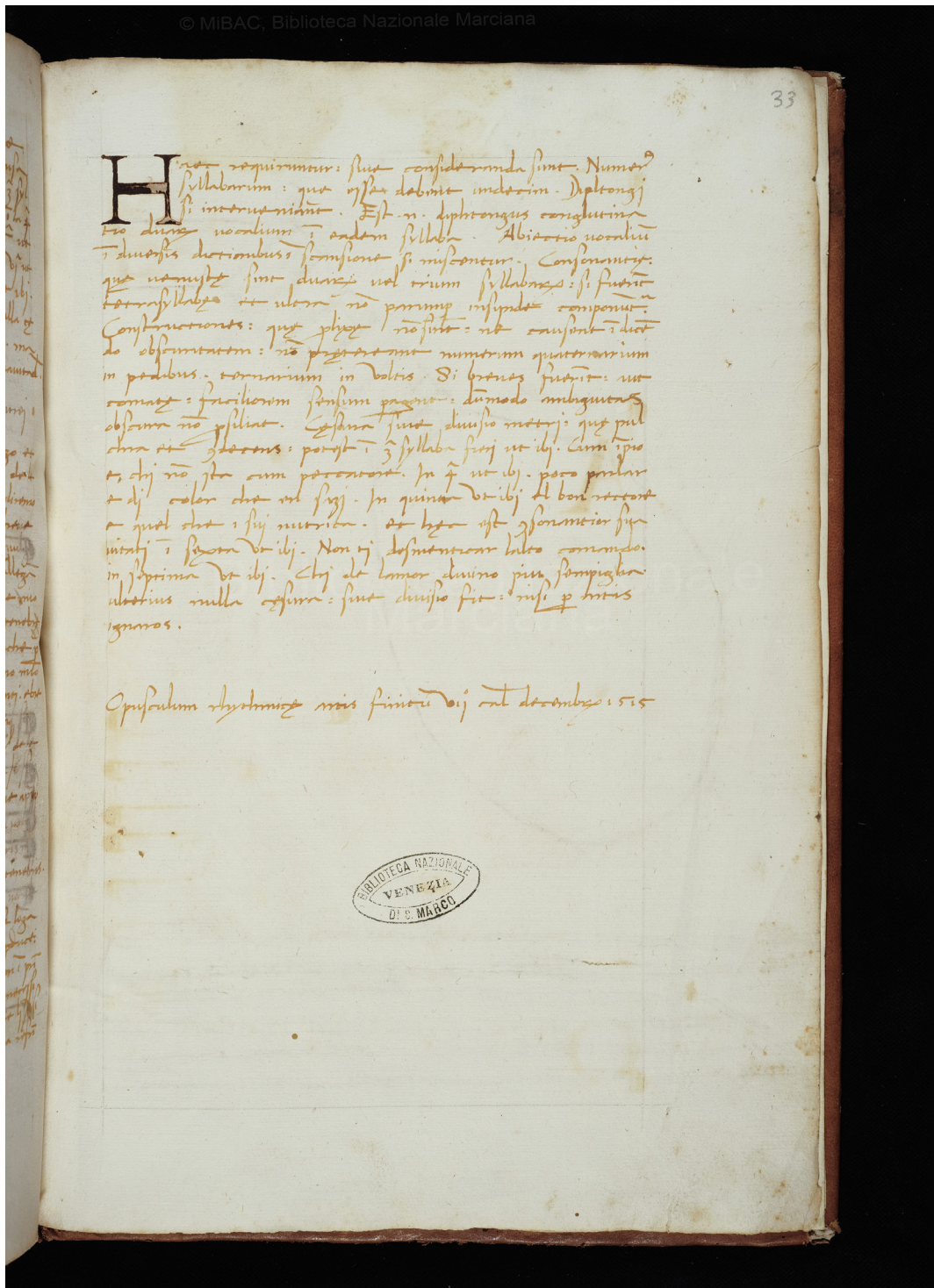
la uirtu sta nel mezo: et exco longu: et exco breuius
Consona: quor duntaxat. del uisio: dnt sta duna paupt
la quale sta bella e condentata se po far. la 3^a sta
labia ut ibi. Cum ipio e dji sta cum pccatore. i la 4^a
ut ibi. Poca pauer e de color dnt in fugi. i la 5^a ut
ibi. Et bon uocato e qual dnt i sui nutrica. i ut
ibi. Non e dnt dnt dnt luto comulo. i la 6^a ut ibi.
Chj de luncor diuino pur se impigia. Utinuis nulla et
fura sunt diuise fit: n^o fashu p artis ueritas. ma
la 7^a ut e dnta soro qui consonant a la finitudo.

Consoni finitudo utraque Formisq; Bonitate Lantij.

Assij e dnto de consonantia i accento longo et
ante naturalitudo. per dnt resta a die dale
liquifonit: de la quale alcuna cossi dnto
bonita giontato sta. come p lettera la uocal breui
po copulata p hysfonit ut uocabz: euffi que
pa la boni giontata maximamente. i sta allega
de dnt uocis. In rima de la illustre uocaria de que
padre ciot. Qual sta sta rima e cloro i la uocabz
Chj ha boni uocabz piglia cum uocabz. Anche p
boni uocabz sta po metter uocabz lo fine: come mo
padre cano. Puteba sta uista de i uocabz formi: abt
sta palua p liquida e muta. **D**e la uocabz rima
uocabz. a. a. i. o. u. la dnta son consonant. e la
consonant e son muta. b. c. d. f. g. h. p. q. r. s. t. u. v. w. x. y. z.
mea uocabz. l. m. n. r. f. x. la liquida son dnt ap
li modorij. l. r. t. u. et po dnta uocabz a la uocabz
bona naturalitudo iuxta illud pndorum patris
i polidontide. Reginum sic ora pal que uocabz rima.
St de tal regula. **M**u cum liquida produca la uocabz
bona: dnt a uocabz alla ut abt. pa la fissa lega
non se po breuina ut amara a tempa se dnt.
In dntij sta uocabz i pnditima ut uocabz noni pa
apio ut uocabz. qual ut no se dnta ma pnditima
de uocabz consonant. qual pnditima ut
litterali dnti giontata dnta dnta. i dnta dnta
gas

Consonis simplicibus inuicem consonantibus

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Latino XIII, 5 (4539), f. 32v.



Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Latino XIII, 5 (4539), f. 33r.

Altre fotoriproduzioni dal codice (ff. 1r, 15r, 18r, 22v e 33v)

5.2. *ALTRE FOTORIPRODUZIONI DAL CODICE (FF. 1R, 15R, 18R, 22V E 33V)*

A corredo di quanto specificato sulle caratteristiche di VM nel corso dei vari paragrafi introduttivi all'edizione, si riportano nelle pagine seguenti le fotoriproduzioni di alcuni fogli selezionati al fine di fornire un riscontro immediato, benché parziale, della descrizione del codice dal capitolo 2.

Balata septenarius tota consistit debent de omnibus suis partibus ex uersibus septem syllabarum ut i hoc exemplo.

Potes De magis chi bon ima **Reputario**
Chi pofa et bon moia
De pofa et pofa uia
In abza quia boma
Sij niny son gonalij
Volon Quanto pu son humilij
E moia pofa amia
De roma et chi z

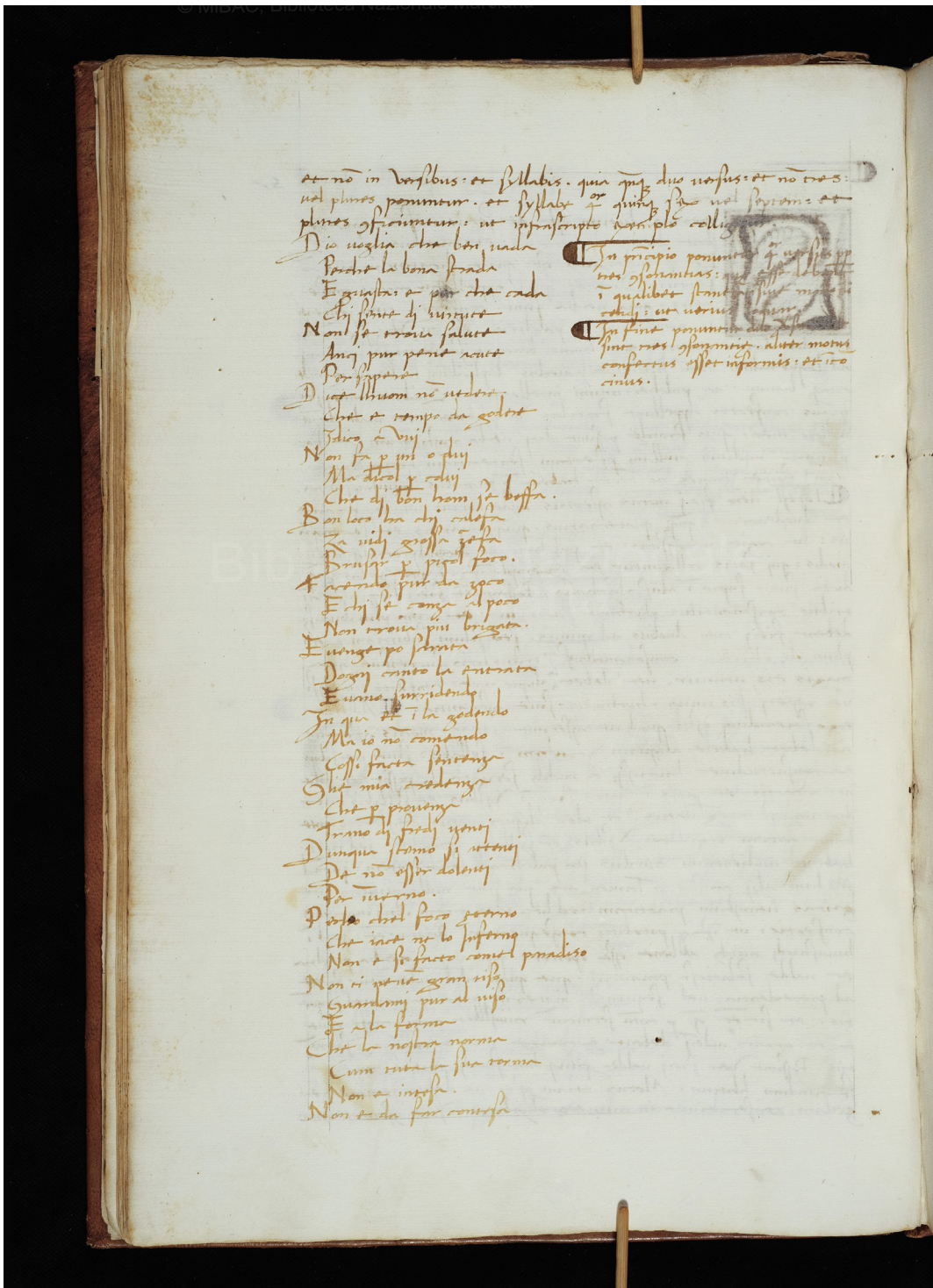
Huius balatarum omnia i fine de quibus supradicta est: est notandum: quod possunt fieri balata et quatuor uariis: i. que consistunt solum ex uersibus quatuor syllabarum. Et possunt fieri et quinquenarius et septenarius: i. que consistunt ex uersibus quinquenariis et septenariis. et pluribus alijs modis: de quibus ad presens exempla subiecta no curauit: quia satis de his que scripta sunt: possunt colligi omnes modj pofa recte intelligentes. consularis et que ipse dicuntur. Nam hinc et alia ad libitum potuit: admodum struere regule i rhythmis: et uersibus: et gnomijs.

Incipit tertium Genus uulgarium Rhythmicum
De cantionibus Extensis

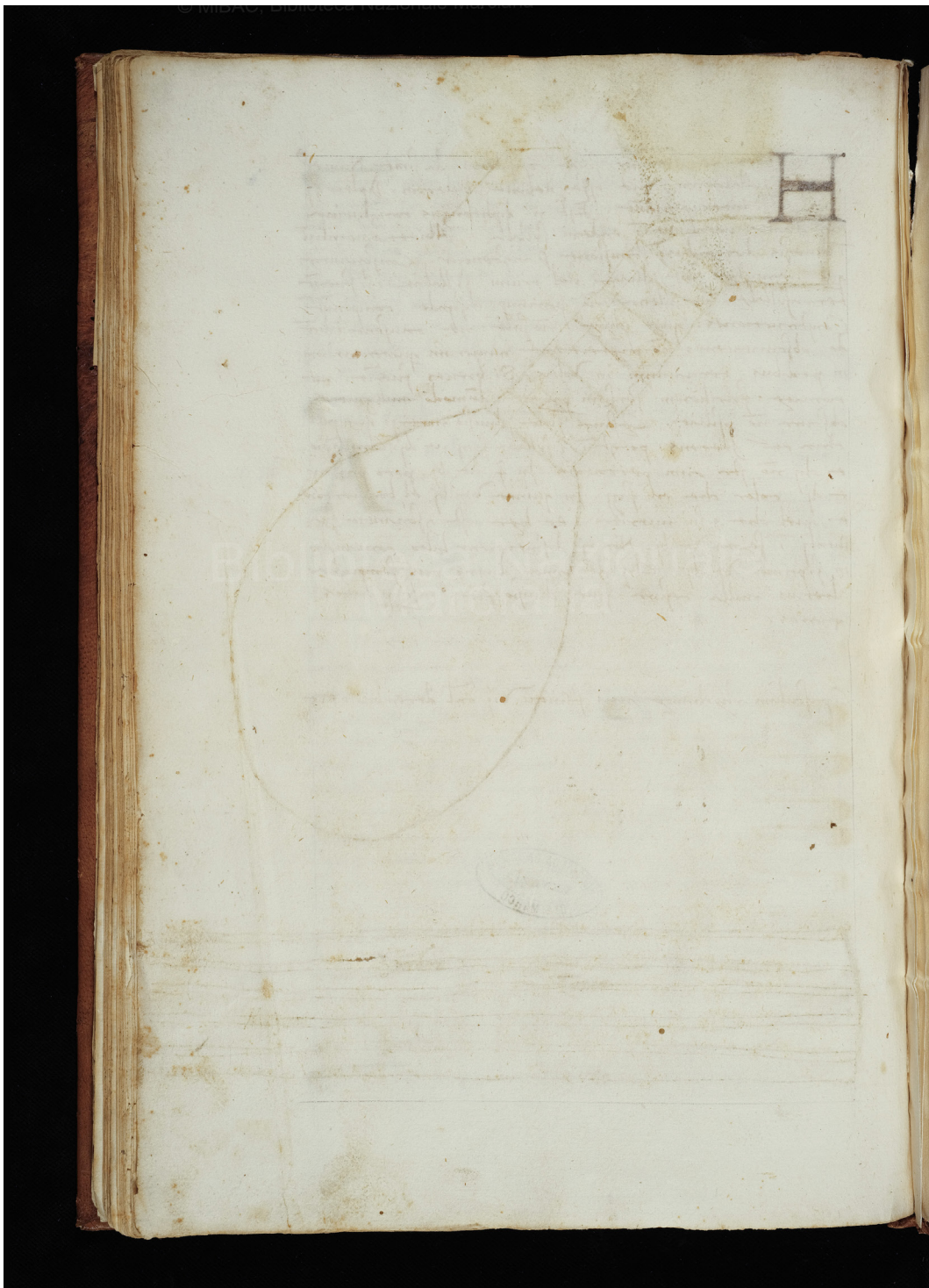


In preloquio dictum est de balata uersufula: et particulariter nunc tractandum est de cantionibus extensis. Ad quod sciendum est: qd cantiones extensis dicuntur ad differentiam balatarum: de quibus dictum supra: que balata et cantiones uulgares appellatur: et sic possunt appellari large modo sumpti uocabulo. Sunt tamen breuiores balata superioris i uerbis: qd cantiones extensis: ut ipse probat. Nam cantiones extensis sunt quatuor: et earum maxima longa est et ideo dicuntur extensis. differunt in ab illis balata: de quibus dictum est supra. sed ista materia per uerba longam perhibetur. Partes nam cantionum extensarum aliqui sunt plures qd dixi nuper supradicta i triplo. alij i quadruplo: et plus secundum libitum dicuntur et rhythmicarum eandem materiam. Et omnes partes solentur. sunt struuntur ex uersibus undecariis et septenariis. et possunt et fieri ex polysyllabis breuibus: gnomijs. et gnomijs sicut ad rhythmos: et syllabam eandem modum: que loquuntur de uersibus: sicut de gnomijs: possunt gnomijs de illis rhythmis et gnomijs: de quibus completem pofa et balata: et sic de quolibet rhythmo uulgaris. sed tamen exempli gratia

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Latino XIII, 5 (4539), f. 15r.

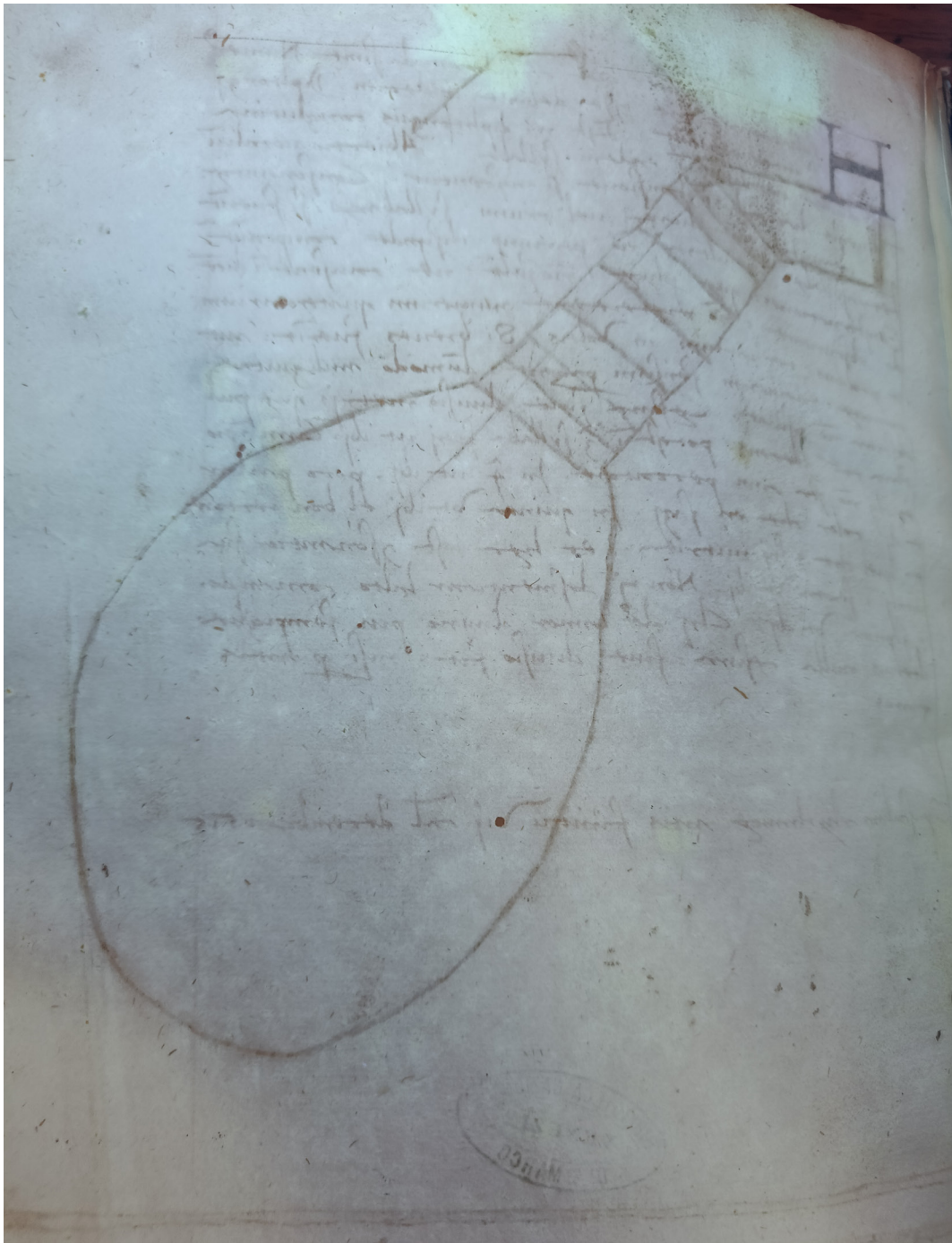


Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Latino XIII, 5 (4539), f. 22v.

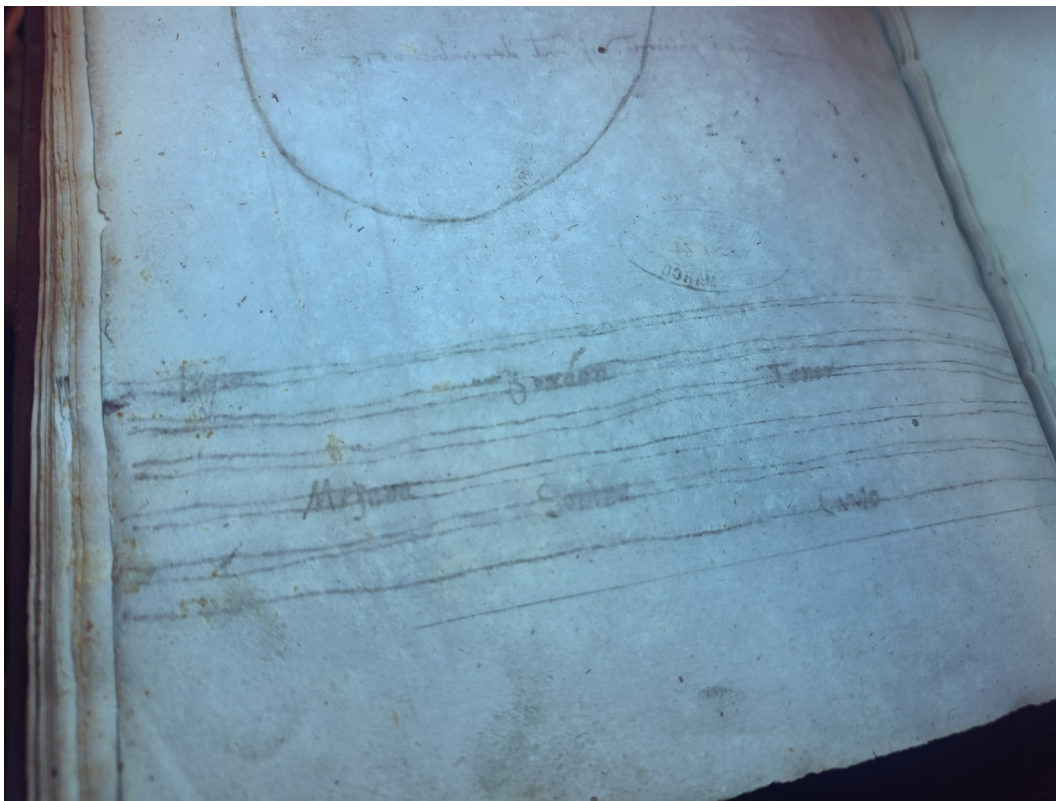


Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Latino XIII, 5 (4539), f. 33v.

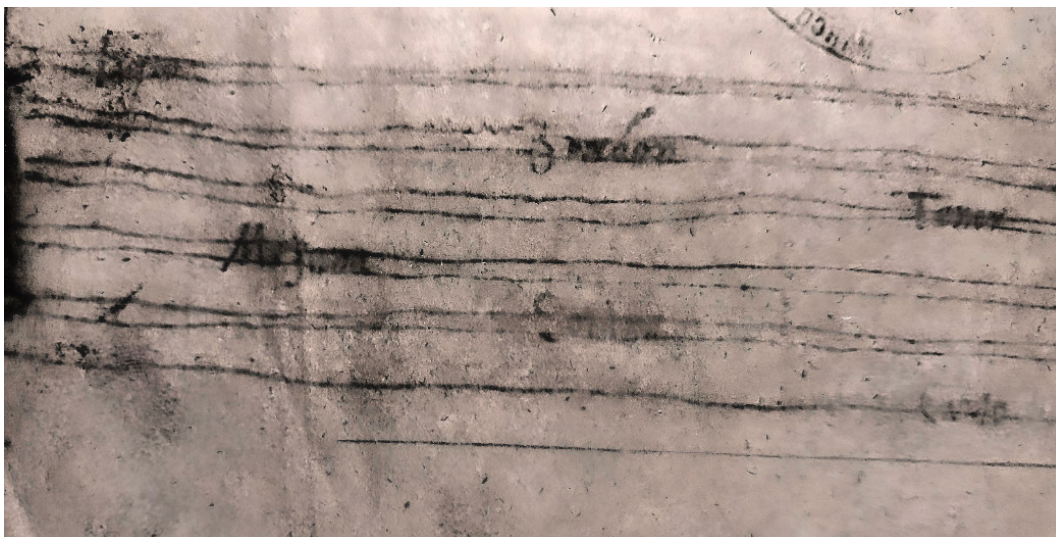
Altre fotoriproduzioni dal codice (ff. 1r, 15r, 18r, 22v e 33v)



Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Latino XIII, 5 (4539), f. 33v, dettaglio.



Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Latino XIII, 5 (4539), f. 33v, dettaglio.



Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Latino XIII, 5 (4539), f. 33v, dettaglio.

BIBLIOGRAFIA

La presente bibliografia si divide in cinque sezioni: opere di consultazione, bibliografia delle opere (a propria volta divisa fra i trattati metrici del volgare e le altre opere menzionate), manoscritti e stampe antiche, bibliografia critica e sitografia.

5.1. OPERE DI CONSULTAZIONE

- DBI = *Dizionario Biografico degli Italiani*, 100 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-2020;
- DCLI = *Dizionario critico della letteratura italiana*, a cura di V. BRANCA, 4 voll., Torino, UTET, 1986;
- DELIRIO = *Corpus DeLirIO. Corpus destrutturato per componimenti della poesia lirica italiana delle Origini (dagli inizi al 1400)*, a cura di L. LEONARDI, A. DECARIA, D. DOTTO, P. LARSON, G. MARRANI e P. SQUILLACIOTI;
- ED = *Enciclopedia Dantesca*, diretta da U. BOSCO, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-1978;
- GDLI = *Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di S. BATTAGLIA e G. BÀRBERI SQUAROTTI, 21 voll., Torino, UTET, 1961-2002;
- LIO = *Lirica Italiana delle Origini. Repertorio della tradizione poetica italiana dai Siciliani a Petrarca*, diretto da L. LEONARDI presso la FEF-Fondazione Ezio Franceschini;
- LIRIO = *Corpus LirIO. Corpus della poesia lirica italiana delle origini. Dagli inizi al 1400*, a cura di L. LEONARDI, A. DECARIA, P. LARSON, G. MARRANI e P. SQUILLACIOTI;
- TLIO = *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, fondato da P.G. BELTRAMI e diretto da P. SQUILLACIOTI presso CNR-Opera del Vocabolario Italiano.

5.2. BIBLIOGRAFIA DELLE OPERE

Trattati Metrici fino al Cinquecento:

- D. ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di M. TAVONI, in D. ALIGHIERI, *Opere*, ed. diretta da M. SANTAGATA, vol. I. *Rime. Vita Nova. De vulgari eloquentia*, a cura di C. GIUNTA, G. GORNI e M. TAVONI, Milano, Mondadori, 2011, pp. 1065-1547;
- ANONIMO, in C. DIONISOTTI, *Ragioni metriche del Quattrocento* in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXIV 1947, pp. 1-34, alle pp. 23-8 (ora in *Scritti di storia della letteratura italiana*, a cura di T. BASILE, V. FERA e S. VILLARI, 5 voll., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, vol. I, 2008, pp. 155-81, alle pp. 172-76);
- Ars rithmorum vulgarium*, ms. Aldini 441, Pavia, Biblioteca Universitaria di Pavia, ff. 22r-56v;
- F. BARATELLA, *Compendio dell'arte ritmica di Francesco Baratella*, in *Delle rime volgari*, cit., pp. 178-240;
- ID., *Compendium particulare Artis Ritmice in septem generibus dicendi*, a cura di E. DE LUCA, Firenze, Franco Cesati Editore, 2017;
- Capitulum de vocibus applicatis verbis*, S. DEBENEDETTI, *Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale*, in «Studi medievali», II 1906-1907, pp. 59-82, alle pp. 79-80;
- Capitulum de vocibus applicatis verbis*, in T. BURKARD-O. HUCK, 'Voces applicatae verbis'. *Ein musikologischer und poetologischer Traktat aus dem 14. Jahrhundert. (I-Vnm Lat. Cl. XII.97 [4125]). Einleitung, Edition, Obersetzung und Kommentar*, in «Acta Musicologica», LXXIV 1

BIBLIOGRAFIA

- 2002, pp. 1-34, alle pp. 14, 16 e 18;
- ID., *De vulgari eloquentia*, a cura di M. TAVONI, in D. ALIGHIERI, *Opere*, ed. diretta da M. SANTAGATA, vol. I. *Rime. Vita Nova. De vulgari eloquentia*, a cura di C. GIUNTA, G. GORNI e M. TAVONI, Milano, Mondadori, 2011, pp. 1065-547;
- F. DA BARBERINO, *De variis inveniendi et rimandi modis*, in O. ANTOGNONI, *Le glosse ai Documenti d'Amore di M. Francesco da Barberino e un breve trattato di ritmica italiana*, in «Giornale di Filologia Romana», iv 1881, pp. 78-98, alle pp. 93-98;
- ID., *Documento II VI e Documento VII IX*, in *Documenti d'Amore*, a cura di F. EGIDI, 4 voll., Roma, Società Filologica Romana, vol. II, 1905-1927, pp. 258-302, alle pp. 260-64 e vol. III, 1905-1927, pp. 120-78, alle pp. 144-48;
- ID., *Documento II VI e Documento VII IX*, in *Documenti d'Amore*, a cura di M. ALBERTAZZI, 2 voll., Trento, La Finestra, vol. I, 2008, pp. 182-195 e 301-30, e vol. II, 2008, pp. 312-31 e 438-61, in vol. II, alle pp. 314-16 e 447-48;
- G. DA SOMMACAMPAGNA, *Trattato dei ritmi volgari da un codice del sec. XIV della Bibl. Capitolare di Verona or posto in luce per M.r Gio. Batt. C. Giuliari*, a cura di C. GIULIARI, Bologna, Romagnoli, 1870;
- ID., *Trattato dei ritmi volgari*, a cura di G.P. CAPRETTINI, riproduzione fotografica del codice CCCCXLIV della Biblioteca Capitolare di Verona, testo critico a cura di G.P. CAPRETTINI, introduzione e commentario di G. MILAN, Verona, La Grafica Editrice, 1993;
- A. DA TEMPO, *Trattato delle rime volgari*, in *Delle rime volgari. Trattato di Antonio da Tempo giudice padovano composto nel 1332, dato in luce integralmente ora la prima volta per cura di Giusto Grion*, a cura di G. GRION, Bologna, Romagnoli, 1869, pp. 68-175;
- ID., *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dicatminis*, a cura di R. ANDREWS, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977;
- M. EQUICOLA, *Instituzioni di Mario Equicola al comporre di ogni sorte di Rima della lingua volgare, con uno eruditissimo Discorso della Pittura, e con molte segrete allegorie circa le Muse e la Poesia*, Milano, Francesco Minizio Calvo, 1541;
- A. PUCCI, *Larte del dire in rima*, in A. D'ANCONA, *Larte di dire per rima. Sonetti di Antonio Pucci*, in *Miscellanea di Filologia e Linguistica. In memoria di Napoleone Caix e Ugo Angelo Canello*, Firenze, Le Monnier, 1886, pp. 293-303;
- Regule de componendis sonettis sive rhythmis vulgaribus*, ms. Plimpton 180, New York, Columbia University Library, ff. 106r-125v;
- G. STELLA (GUIDO PEPPI), *De componendis in lingua materna versibus compendiolum*, Forlì, Paolo Guarino e Giovanni Jacopo, s.a. (ma circa 1497);
- ID., *De componendis in lingua italiana versibus compendiolum*, in C. DIONISOTTI, *Ragioni metriche del Quattrocento* in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXIV 1947, pp. 1-34, alle pp. 4-8 (ora in *Scritti di storia della letteratura italiana*, a cura di T. BASILE, V. FERA e S. VILLARI, 5 voll., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, vol. I, 2008, pp. 155-81, alle pp. 178-79);
- G.G. TRISSINO, *Poetica. Divisioni I-IV*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. WEINBERG, 4 voll., Bari, Laterza, vol. I, 1970, pp. 21-158;
- ID., *La Poetica. Divisioni I-II*, in N. MAGNANI, *I dettami della Musa. Strumenti dell'imitazione nella 'Poetica' di Gian Giorgio Trissino*, Roma, Vecchiarelli Editore, 2023, pp. 418-464;
- ID., *De la volgare eloquenzia di Dante. Volgarizzamento di Giovan Giorgio Trissino*, a cura di F. MONTUORI, in D. ALIGHIERI, *Le Opere. Vol. III: De vulgari eloquentia*, a cura di E. FENZI, Roma, Salerno Editrice, 2012, pp. 441-596.

Altre opere:

- P. BEMBO, *Prose e rime*, a cura di C. DIONISOTTI, Torino, Utet, 1966;
- U. DA PISA, *De dubio accentu, Agiographia, Expositio de symbolo apostolorum*, a cura di G. CREMASCOLI, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1978, pp. 11-90;

Bibliografia delle opere

- G. D'AREZZO, *Regule*, in T. D'ALESSANDRO, *L'insegnamento dell'ortografia attraverso il metodo di maestro Goro di Arezzo*, in *Un ponte fra le culture: studi medievistici di e per I Deug-Su*, a cura di C. LEONARDI, F. STELLA e P. STOPPACCI, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2009, pp. 131-75, alle pp. 143-61;
- J. DE PASTRANA-F. NEPOS, *Grammatica Latina / Materies Grammaticae*, a cura di C. CODOÑER, 2 voll., Santiago de Compostela, Edita Universidade de Santiago de Compostela, 2001;
- V. GALILEI, *Il Fronimo / Vincenzo Galilei*, ristampa anastatica a cura di R. RAPP, Bologna, Forni Editore, 1969;
- ID., *Dialogo della musica antica e della moderna*, a cura di M. BIZZARINI e A. VENCATO, Treviso, Diastema editrice, 2024;
- Gramáticas latinas de transición. Juan de Pastrana y Fernando Nepote*, a cura di C. CODOÑER, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000;
- B. LATINI, *La Rettorica*, a cura di F. MAGGINI, Firenze, Le Monnier, 1968;
- Poeti giocosi del tempo di Dante*, a cura di M. MARTI, Milano, Rizzoli, 1956;
- PRISCIANO, *Institutionum grammaticarum libri XVIII*, a cura di M. HERTZ, in H. KEIL, *Grammatici Latini*, 8 voll., Leipzig, Nachdruck der Ausgabe, vol. II e III, 1855;
- PSEUDO-FOCA, *Focae Orthografia*, in R. SABBADINI, *L'ortografia latina di Foca*, in «Rivista di filologia e istruzione classica», xxviii 1900, pp. 529-44, alle pp. 537-41;
- Rime di trecentisti minori*, a cura di G. VOLPI, Firenze, Sansoni, 1907;
- F. SACCHETTI, *Il libro delle rime*, a cura di F. BRAMBILLA AGENO, Firenze-Perth, Olschki-University of W. Australia Press, 1990.

5.3. MANOSCRITTI E STAMPE FINO ALL'OTTOCENTO

MANOSCRITTI:

- Bergamo, Biblioteca Civica A. Mai, MA 296
- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiano L.IV.103
- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiano L.VI.211
- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Palatino Latino 949
- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reginense Latino 2040
- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rossiano 1124 (XI 263)
- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano Latino 3436
- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano Latino 11441
- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano Latino 13706
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Conventi Soppressi C.I.2650
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Conventi Soppressi E.VII.1676
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII.733
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII.1081
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano XIII.73
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano XXV.344
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano XXXV.116
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Nazionale II.I 249
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Nazionale II.II 349
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Nazionale II.IX 125
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Nazionale II.X 57
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Nazionale II.II 203
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 67
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 77
- Livorno, Biblioteca Comunale Labronica, Sez. XVI, n. 40 (Inv. 446)
- Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, A.F.X.30

BIBLIOGRAFIA

New York, Columbia University Library, Plimpton 180
Padova, Biblioteca Civica di Padova, B.P. 185
Pavia, Biblioteca Universitaria di Pavia, Aldini 441
Paris, Bibliothèque Nationale de France, Italien 2164
Treviso, Biblioteca Comunale di Treviso, 1582
Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Italiano XI, 321 (7134)
Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Latino XII, 96 (4124)
Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Latino XII, 97 (4125)
Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Latino XIII, 5 (4539)
Verona, Biblioteca Capitolare di Verona, CCCCXLIII (286)
Verona, Biblioteca Capitolare di Verona, CCCCXLIV (287)

Stampe fino all'Ottocento:

- A. DA TEMPO, *Antonius de Tempo de Ritimis Vulgaribus videlicet de Sonetis: de Balatis: de Cationibus extensis; de Rotondellis: de Mandrialibus: de Serventesiis: & de motibus confectis*, Venezia, Simon de Luere, 1509;
- G.M. CRESCIMBENI, *L'istoria della volgar poesia scritta da Giovanni Mario de' Crescimbeni detto tra gli Arcadi Alfesibeo Cario Custode d'Arcadia. All'Altezza Serenissima di Ferdinando Gran Principe di Toscana*, Roma, Luca Antonio Chracas, 1698;
- B. DI FALCO, *Rimario del Falco*, Napoli, Matthio Canze da Brescia e Ioannes Sultzbach todesco compagni, 1535.
- M. EQUICOLA, *Institutioni di Mario Equicola al comporre in ogni sorte di Rima della lingua volgare, con uno eruditissimo Discorso della Pittura, e con molte segrete allegorie circa le Muse e la Poesia*, Milano, Francesco Minizio Calvo, 1541;
- ID., *Introduttione di Mario Equicola al comporre in ogni sorte di rima della lingua Volgare; con uno eruditissimo Discorso della pittura, Et con molte segrete allegorie intorno a le Muse, & alla Poesia*, Venezia, per Sigismondo Bordogna, 1555;
- V. GALILEI, *Fronimo dialogo di Vincentio Galilei Fiorentino nel quale si contengono le vere, et necessarie regole del Intavolare la Musica nel Liuto, posto nuovamente in luce, et da ogni errore emmendato*, Venezia, Appresso Girolamo Scotto, 1568;
- ID., *Fronimo Dialogo di Vincentio Galilei nobile fiorentino sopra l'arte del bene intavolare et retamente sonare la musica negli strumenti artificiali di corde di fiato, et in particolare nel liuto. Nuovamente ristampato, et dall'autore istesso arricchito, et ornato di novità di concetti, et d'esempi*, Venezia, Appresso l'Herede di Girolamo Scotto, 1584;
- Prophetia di sancta Brigida*, Roma, Johann Besicken e Martino da Amsterdam, 1500;
Santiago, Biblioteca Xeral, I 19893 (olim 121);
- G. STELLA (GUIDO PEPPI), *De componendis in lingua materna versibus compendiolum*, Forlì, Paolo Guarino e Giovanni Jacopo, s.a. (ma circa 1497).

5.4. BIBLIOGRAFIA CRITICA

- E. ABRAMOV-VAN RIJK, *Parlar cantando. The Practice of Reciting Verses in Italy from 1300 to 1600*, Bern, Peter Lang, 2009;
- R. ANDREWS, *A note on the text of Antonio da Tempo's Summa Artis Rithmici Vulgaris Dictaminis*, in «Italian Studies», xxv 1970, pp. 30-39;
- ID., *Il rifacimento del trattato metrico di Antonio da Tempo. Classificazione impervia di due manoscritti cardinali*, in «Studi e problemi di critica testuale», iv 1972, pp. 5-25;
- O. ANTOGNONI, *Le glosse ai Documenti d'Amore di M. Francesco da Barberino e un breve trattato di ritmica italiana*, in «Giornale di Filologia Romanza», iv 1881, pp. 78-98;
- L. BATTAGLIA RICCI, *Autografi 'antichi' e edizioni moderne. Il caso Sacchetti*, in «Filologia e critica», xx 1995, pp. 386-457;

Bibliografia critica

- F. BAUSI-M. MARTELLI, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere, 1993²;
- P.G. BELTRAMI, *Cesura epica, lirica, italiana: riflessioni sull'endecasillabo di Dante*, in «Metrica», IV 1986, pp. 67-103 (ora in ID., *Lesperienza del verso*, cit., pp. 117-61);
- ID., *Endecasillabo, décasyllabe, e altro*, in «Rivista di Letteratura Italiana», VIII 1990, pp. 465-513 (ora in ID., *Lesperienza del verso*, cit., pp. 189-241);
- ID., *Appunti su metro e lingua*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», VI 2003, pp. 9-26; (ora in ID., *Lesperienza del verso*, cit., pp. 285-302);
- ID., *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 2011⁵;
- ID., *Lesperienza del verso. Scritti di metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 2015;
- M. BERISSO, *Che cos'è e come si dovrebbe pubblicare una frottola?*, in «Studi di Filologia Italiana», LVII 1999, pp. 201-33;
- P.M. BERTINETTO, *Ritmo e modelli ritmici. Analisi computazionale delle funzioni periodiche nella versificazione dantesca*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1973;
- ID., *Strutture soprasedimentali e sistema metrico. Ipotesi, verifiche, risposte*, in «Metrica», I 1978, pp. 1-54;
- ID., *Strutture prosodiche dell'italiano. Accento quantità sillaba giuntura fondamenti metrici*, Firenze, Accademia della Crusca, 1981, pp. 226-27;
- L. BIADENE, *Un manoscritto di rime spirituali (il cod. Hamilton 348)*, in «Giornale storico della letteratura italiana», IX 1887, pp. 186-214;
- L. BIONDI, *Teoria linguistica e grammaticografia del Latino nell'Alto Medioevo. Temi, modelli e metalinguaggio*, ETS, 2022;
- C. BORRELLI-U. CONTI, *Aggiornamenti dal laboratorio di CLIO. Nuovi strumenti per lo studio della lirica italiana delle Origini*, in «Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano», xxx 2025, in corso di pubblicazione;
- S. BOZZOLA, *Il modello ritmico della canzone*, in *La metrica dei 'Fragmenta'*, cit., pp. 191-248;
- T. BURKARD-O. HUCK, 'Voces applicatae verbis'. *Ein musikologischer und poetologischer Traktat aus dem 14. Jahrhundert. (I-Vnm Lat. Cl. XII.97 [4125]). Einleitung, Edition, Obersetzung und Kommentar*, in «Acta Musicologica», LXXIV 1 2002, pp. 1-34;
- A. CAMPANA, *Profezia attribuita a Cecco d'Ascoli*, in *Atti del Primo Convegno di Studi su Cecco d'Ascoli (Ascoli Piceno, Palazzo dei Congressi, 23-24 novembre 1969)*, a cura di B. CENSORI, Firenze, Giunti-Barbéra, 1976, pp. 31-41;
- P. CANETTIERI, *Storia aurorale di 'rima'. Qualche riflessione su una complessa etimologia*, in *La rima tra filologia, metrica e musica dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di F. DI SANTO, Berlin, Freie Universität Berlin, 2023, pp. 7-20;
- G. CAPOVILLA, *Accertamenti sul testo e sulla struttura del 'Compendio ritimale' di Francesco Barattella*, in «Metrica», II 1981, pp. 123-38 (ora in ID., *Studi metrici*, cit., pp. 271-88);
- ID., *I primi trattati di metrica italiana (1332-1518): problemi testuali e storico-interpretativi*, in «Metrica», IV 1986, pp. 109-46 (ora in ID., *Studi metrici*, cit., pp. 211-52);
- ID., s.v. *Metricologia*, in DCLI, vol. III, pp. 169-77 (ora in ID., *Studi metrici*, cit., pp. 253-70);
- ID., *Studi metrici*, a cura di E. TORCHIO, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2021;
- M.C. CAMBONI, 'Canzoni monostrofiche', in «Nuova rivista di letteratura italiana», v 2002, pp. 9-49;
- EAD., *Il sonetto delle origini e le 'glosse metriche' di Francesco da Barberino*, in «Studi di Filologia Italiana», LXVI 2008, pp. 13-34;
- EAD., *Una profezia del 1313 su Siena di fronte a Enrico VII e la questione della 'frottola'*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», xv 2012, pp. 27-56;
- EAD., *Che cos'è un sonetto? Annotazioni alle 'glosse metriche' di Francesco da Barberino*, in EAD., *Contesti. Intertestualità e interdiscorsività nella letteratura italiana del Medioevo*, Pisa, Edizioni ETS, 2014, pp. 56-58;
- EAD., *Cantus/Cantilena, sonum fabricantis, discordium/concordium: nota sulla terminologia metrica del primo Trecento*, in «Studi Mediolatini e Volgari», LXII 2016, pp. 5-15;
- EAD., *Fine musica. Percezione e concezione delle forme della poesia, dai siciliani a Petrarca*, Firen-

BIBLIOGRAFIA

- ze, Edizioni del Galluzzo, 2017;
- P. CANGUILHEM, *'Fronimo' de Vincenzo Galilei*, Paris-Tours, Minerve, 2001;
- B.C. CESTARO, *Rimatori padovani del sec. XV*, Venezia, Officine Grafiche Vittorio Callegari, 1914, pp. 22-34 e 174-79 (estratto da «L'Ateneo Veneto», xxxvi 1913);
- P.M. CHILLEMI, *Il Dialogo di Vincentio Galilei nobile fiorentino della musica antica et della moderna. Genesi, contenuti, fonti e fortuna del testo*, Tesi di dottorato in Italianistica, Roma, Università degli Studi di Roma 'La Sapienza', 2024;
- A. COMBONI, *Una sestina sull'assedio di Brescia del 1438-40*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia», CLXXXVII 1989, pp. 71-79 e 392;
- ID., *Rarità metriche nelle antologie di Felice Feliciano*, in «Studi di Filologia italiana», LII 1994, pp. 65-92;
- ID., *Appunti sulla sestina in Italia nel XV e XVI secolo*, in *Métrique du Moyen Âge et de la Renaissance*, a cura di D. BILLY, Paris, L'Harmattan, 1999, pp. 71-83;
- ID., *La fortuna delle sestine*, in «Quaderni Petrarqueschi», XI 2001, pp. 74-88;
- “*Cum neminem ante nos*”: *i trattati di metrica e retorica del volgare dal XIII al XVI secolo*, a cura di C. BORRELLI, U. CONTI, G. OROBELLO e G. ZAVA, Pisa, Pacini, 2026, in corso di pubblicazione;
- U. CONTI, *Per uno studio ritmico-sintattico della terza rima: prime osservazioni sulla 'Commedia' dantesca*, Tesi di dottorato in Italianistica, Firenze, Università di Firenze, 2021;
- ID., *TraMA: un nuovo corpus di trattati metrici antichi*, in “*Cum neminem ante nos*”, cit., in corso di pubblicazione;
- ID., *Questioni di metrica dantesca nella trattatistica antica sulla poesia del volgare*, in «Tenzone», XXIV 2025 (in corso di stampa).
- T. D'ALESSANDRO, *L'insegnamento dell'ortografia attraverso il metodo di maestro Goro di Arezzo*, in *Un ponte fra le culture: studi medievistici di e per I Deug-Su*, a cura di C. LEONARDI, F. STELLA e P. STOPPACCI, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2009, pp. 131-75;
- F. DAVOLI, *'Quella si deve intendere e pronunziare intiera'. Il concorso vocalico nella trattatistica fra Tre e Cinquecento*, in *La metrica attraverso i trattati*, cit., pp. 105-22;
- S. DEBENDETTI, *Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale*, in «Studi medievali», II 1906-07, pp. 59-82;
- A. DECARIA, *Una quattrocentesca “caccia all'evasore”*, in «Studi di Filologia Italiana», LXXI 2013, pp. 185-288;
- ID., *La frottola tra nonsense e paremiografia*, in *Fraseologia, paremiografia e lessicografia. III convegno dell'Associazione italiana di Fraseologia e paremiologia Phrasis*, a cura di E. BENUCCI, D. CAPRA, P. RONDINELLI e S. VUELTA GARCÍA, Roma, Aracne, 2018, pp. 143-56;
- E. DE LUCA, *Il 'Compendium artis ritimicae' di Francesco Baratella*, in «Filologia antica e moderna», XX 2001, pp. 19-54;
- ID., *Il 'Compendium' di Francesco Baratella nella tradizione metricologica tempiana*, in *Metrica e poesia*, a cura di A. DANIELE, Padova, Esedra, 2004, pp. 65-78;
- ID., *Lettura orizzontale e lettura verticale. Nota sui componenti acrostici di Antonio da Tempo e di Gidino da Sommacampagna*, in «Studi di erudizione e di filologia italiana», VI 2017, pp. 201-14;
- ID., *Una canzone morale di Jacopo Sanguinacci: 'Deh muta stile omai, zovenil core'. Edizione critica*, in «Medioevo e Rinascimento», XXXI 2017, pp. 21-47;
- Francesco da Barberino al crocevia. Culture, società, bilinguismo*, a cura di S. BISCHETTI e A. MONTEFUSCO, Berlino, De Gruyter, 2021;
- C. DI GIROLAMO, *Forma e significato della parola rima nella sestina*, in ID., *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, il Mulino, 1976, pp. 155-67;
- C. DIONISOTTI, *Ragioni metriche del Quattrocento*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXIV 1947, pp. 1-34 (ora in *Scritti di storia della letteratura italiana*, a cura di T. BASILE, V. FERA e S. VILLARI, 5 voll., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, vol. I, 2008, pp. 155-81);

Bibliografia critica

- W.TH. ELWERT, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Firenze, Le Monnier, 1973;
- D. ESPOSITO, *Le rime di Jacopo Sanguinacci, tra memorie classiche e tradizione volgare*, in «Studi (e testi) italiani», xxx 2012, pp. 9-30;
- R. FASANI, *Endecasillabo e cesura*, in «Studi e problemi di critica testuale», xxxvi 1988, pp. 5-21 (ora in ID., *La metrica della 'Divina Commedia'*, cit., pp. 69-90);
- ID., *La metrica della 'Divina Commedia' e altri saggi di metrica italiana*, Ravenna, Longo, 1992;
- S. FERRARI, *Amadeo Svajer (1727-1791): un mercante erudito nella Venezia del Settecento*, in *I buoni ingegni della Patria. L'Accademia, la cultura e la città nelle biografie di alcuni Agiati tra Settecento e Novecento*, a cura di M. BONAZZA, Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, 2002, pp. 51-85;
- S. FERRILLI, *Dire il futuro in versi. Una profezia in volgare in coda alle 'Prophecies de Merlin'*, in *Le 'Prophecies de Merlin' fra romanzo arturiano e tradizione profetica*, a cura di N. GENSINI, Bologna, Bononia University Press, 2020 («Filologicamente. Studi e testi romanzi», iv), pp. 77-98;
- G. FRASCA, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis, 1992;
- C. FRATI, *Dizionario bio-bibliografico dei bibliotecari e bibliofili italiani dal sec. XIV al XIX*, a cura di A. SORBELLI, Firenze, Olshcki, 1933;
- M. FUBINI, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane. I: Dal Duecento al Petrarca*, Milano, Feltrinelli, 1962², pp. 299-316;
- F.A. GALLO, *Sulla fortuna di Antonio da Tempo: un quarto volgarizzamento*, in *Lars nova italiana del Trecento*, a cura di A. ZIINO, 8 voll., Palermo, Enchiridion, vol. v, 1985, pp. 149-57;
- M. GIORGI, «*Li più antiqui de' quali habia loro scripti possuto vedere*»: alcune fonti per le 'Institutioni' di Mario Equicola, in *La metrica attraverso i trattati*, cit., pp. 19-39;
- C. GIUNTA, *Sul 'mottetto' di Guido Cavalcanti*, in «Studi di filologia italiana», LVIII 2000, pp. 5-28;
- ID., *Sul rapporto tra prosa e poesia nel Medioevo e sulla frottola*, in *Storia della lingua e filologia. Per Alfredo Stussi nel suo sessantacinquesimo compleanno*, a cura di M. ZACCARELLO e L. TOMASIN, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2004, pp. 35-72;
- G. GORNI, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 13-62;
- ID., *Repertorio metrico della canzone italiana*, a cura di M. MALINVERNI, Firenze, Cesati, 2008.
- C. GRAYSON, *Il codice Plimpton 180 della Columbia University Library*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, 3 voll., Roma, Bulzoni, vol. III, 1975, pp. 85-100;
- Histoire des poétiques*, a cura di J. BESSIÈRE, E. KUSHNER, R. MORTIER e J. WEISGERBER, Paris, Presses Universitaires de France, 1997 (trad. it. in *Storia delle poetiche occidentali*, a cura di F. SINOPOLI, Roma, Meltemi, 2001);
- I manoscritti medievali delle province di Grosseto, Livorno e Massa Carrara*, a cura di S. BERTELLI, E. CALDELLI, G. DE FRANCESCO, S. FIASCHI e G. POMARO, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2002;
- I manoscritti datati delle province di Grosseto, Livorno, Massa Carrara, Pistoia e Prato*, a cura di M. BOSCHI ROTIROTI, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2007;
- P.O. KRISTELLER, *Iter Italicum. A Finding List of the Uncatalogued or Incompletely Catalogued Humanistic Manuscripts of the Renaissance in Italian and other Libraries*, 7 voll., London-Leiden, The Warburg Institute-Brill, 1963-1997;
- La metrica attraverso i trattati*, a cura di E. COPPO e F. RONCEN, Padova, Padova University Press, 2024;
- La metrica dei 'Fragmenta'*, a cura di M. PRALORAN, Padova, Antenore, 2003;
- M.S. LANNUTTI, 'Ars' e 'scientia', 'actio' e 'passio'. Per l'interpretazione di alcuni passi del 'De vulgari eloquentia', in «Studi Medievali», XLI 2000, pp. 1-38;
- Letteratura medievale e testi profetici. Le profezie in versi nel Trecento*, a cura di L. GERI e M. LODONE, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2020;
- Le 'poetriae' del medioevo latino. Modelli, fortuna, commenti*, a cura di G.C. ALESSIO e D. LOSAPPIO, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2018;

BIBLIOGRAFIA

- LirIO. *Corpus della lirica italiana delle origini su CD-ROM, 1. Dagli inizi al 1337*, a cura di L. LEONARDI e A. DECARIA, P. LARSON, G. MARRANI, P. SQUILLACIOTI, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2011;
- LirIO. *Corpus della lirica italiana delle origini su CD-ROM, 2. Dagli inizi al 1400*, a cura di L. LEONARDI e A. DECARIA, P. LARSON, G. MARRANI, P. SQUILLACIOTI, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2013;
- M. LODONE, *Santa Brigida in Toscana. Volgarizzamenti e riscritture profetiche*, in «Rivista di Storia della Chiesa in Italia», I 2019, pp. 69-84, alle pp. 79-83;
- C. LOZANO, *La métrica latina desde Pastrana a Nebrija*, in «Revista de poética medieval», XVII 2006, pp. 215-48;
- N. MAGNANI, *Le divisioni I e II della 'Poetica' di Giangiorgio Trissino. Edizione critica e commento*, tesi di perfezionamento in Letterature e Filologie moderne, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 2019;
- ID., *I dettami della Musa. Strumenti dell'imitazione nella 'Poetica' di Gian Giorgio Trissino*, Roma, Vecchiarelli Editore, 2023;
- ID., *Questioni di semantica metrica tra Antonio da Tempo e Gian Giorgio Trissino*, in 'Cum neminem ante nos', cit., in corso di pubblicazione;
- C. MARCATO, *Terminologia della rima*, in *Metrica e poesia*, a cura di A. DANIELE, Padova, Esedra, 2004, pp. 221-37;
- G. MARI, *I trattati medievali di ritmica latina*, Milano, Ulrico Hoepli, 1899;
- ID., *Ritmo latino e terminologia ritmica medievale. Appunti per servire alla storia della poetica nostra*, in «Studi di filologia romanza», VIII 1901, pp. 35-88;
- G. MARRANI, *Il corpus: discussione*, in *Attorno a Dante, Petrarca, Boccaccio: la lingua italiana. I primi trent'anni dell'Istituto CNR Opera del Vocabolario 1985-2015*, Atti del convegno internazionale sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica, Firenze 16-17 dicembre 2015, a cura di L. LEONARDI e M. MAGGIORE, Alessandria 2016, pp. 133-38;
- ID., *I corpora OVI e l'edizione critica dei testi in versi*, in *Italiano antico, italiano plurale. Testi e lessico del Medioevo nel mondo digitale*, Atti del convegno internazionale in occasione delle 40.000 voci del TLIO, Firenze 13-14 settembre 2018, a cura di L. LEONARDI e P. SQUILLACIOTTI, Alessandria 2019, pp. 45-57.
- M. MARTI, rec. a DA TEMPO, *Summa*, cit., in «Giornale storico della letteratura italiana», CLV 1978, pp. 295-99;
- A. MENICHETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993;
- J. MORELLI, *Catalogo di libreria posta in vendita in Venezia nell'anno MDCCXCIV*, Venezia, s.n., 1794;
- P. ORVIETO, *Sulle forme metriche della poesia del non-senso (relativo e assoluto)*, in «Metrica», I 1978, pp. 203-18;
- A. PANCHERI, 'Col suon chioccio'. *Per una frottola 'dispersa' attribuibile a Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1994;
- M.C. PANZERA, *I 'Documenti d'Amore' di Francesco da Barberino*, tesi di perfezionamento in Filologia Romanza, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 1997;
- EAD., *Francesco da Barberino tra Andrea Cappellano e Averroè. Poesia, immagini, profetismo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016;
- M. PAZZAGLIA, rec. a DA TEMPO, *Summa*, cit., in «Studi e problemi di critica testuale», XVII 1978, pp. 209-25;
- A. PELOSI, *La canzone italiana del Trecento*, in «Metrica», V 1990, pp. 3-162 (ora in ID., *La canzone italiana del Trecento*, a cura di S. MOCCIA, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2025);
- E. PERCOPO, *Jacopo Sanguinacci*, in «Giornale storico della letteratura italiana», VIII 1886, pp. 496-98;
- T. PERSICO, 'Cantilena' e canzone: *alcuni riscontri lessicali*, in *Sulle tracce del Dante minore. Prospettive di ricerca per lo studio delle fonti dantesche*, 2 voll., a cura di T. PERSICO, M. SIRTORI e R. VIEL, Bergamo, Sestante Edizioni, vol. II, 2019, pp. 65-86;

Bibliografia critica

- M. PRALORAN-A. SOLDANI, *Teoria e modelli di scansione*, in *La metrica dei 'Fragmenta'*, cit., pp. 3-123;
- C. PULSONI, *Da Petrarca all'Europa: appunti sulla fortuna della sestina lirica*, in «Atti e memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere e Arti», CXXIII 2010-2011, pp. 201-17;
- G. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 voll., Torino, Einaudi, 1966;
- A. RONCAGLIA, *L'invenzione della sestina*, in «Metrica», II 1981, pp. 3-41;
- R. RUSCONI, *Lattesa della fine. Crisi della società, profezia ed Apocalisse in Italia al tempo del grande scisma d'Occidente (1378-1417)*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 1979;
- ID., *Profezia e profeti alla fine del Medioevo*, Roma, Viella, 1999;
- R. RUSSEL, *Generi poetici medievali*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1983;
- A.G. SCAFARO, *Le 'Canzoni' di Jacopo Sanguinacci. Edizione critica e commentata. Con il testo critico di sonetti, capitoli quaternari e frottole*, Tesi di dottorato in Italianistica, Roma, Università degli Studi di Roma 'La Sapienza', 2023;
- EAD., «*Inclita dona, intrepida e pudica*»: una canzone di Jacopo Sanguinacci per Brescia assediata dai Visconti (1438-1440), in *Scenari del conflitto. Atti del XXV Congresso dell'Adi - Associazione degli Italianisti (Foggia, 15-17 settembre 2022)*, a cura di S. VALERIO, A.R. DANIELE, G.A. PALUMBO, Roma, Adi editore, 2024;
- P. SQUILLACIOTI, *Il LirIO visto dell'OVI: qualche riflessione, una proposta*, in «*Diverse voci fanno dolci note*». *L'Opera del Vocabolario Italiano per Pietro G. Beltrami*, a cura di P. LARSON, P. SQUILLACIOTI e G. VACCARO, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013 pp. 97-105;
- C. THUROT, *Notices et extraits de divers manuscrits latins pour servir à l'histoire des doctrines grammaticales au Moyen âge*, Paris, Imprimerie Impériale, 1868;
- S. VERHULST, *La frottola (XIV-XV sec.): aspetti della codificazione e proposte esegetiche*, Gent, Blandijnberg, 1990;
- R. SABBADINI, *L'ortografia latina di Foca*, in «*Rivista di filologia e istruzione classica*», XXVIII 1900, pp. 529-44;
- Z. VERLATO, *Alcune questioni sul tradurre la glossa dei 'Documenti d'Amore' di Francesco da Barberino*, in *Francesco da Barberino al crocevia*, cit., pp. 91-114;
- ID., *Problemi di terminologia metrica: il caso di Antonio da Tempo (appunti lessicografici)*, in «*Cum neminem ante nos*», cit., in corso di pubblicazione;
- M. ZORZI, *La Libreria di San Marco. Libri, lettori, società nella Venezia dei Dogi*, Milano, Mondadori, 1987.

5.5. SITOGRAFIA

Archivio dei Possessori: <<https://archiviopossessori.it/>>;

Biblioteca Europea di Informazione e Cultura: <<https://beic.it/>>;

Bibliografia dei Testi Volgari: <<http://pluto.ovi.cnr.it/btv>>;

Corpus DeLirIO. *Corpus destrutturato per componenti della poesia lirica italiana delle Origini (dagli inizi al 1400)*, a cura di L. LEONARDI, A. DECARIA, D. DOTTO, P. LARSON, G. MARRANI e P. SQUILLACIOTI: <<http://delirioweb.ovi.cnr.it/>>;

Corpus LirIO. *Corpus della poesia lirica italiana delle origini. Dagli inizi al 1400*, a cura di L. LEONARDI, A. DECARIA, P. LARSON, G. MARRANI e P. SQUILLACIOTI: <<https://lirioweb.ovi.cnr.it/>>;

digilibLT, Università del Piemonte Orientale: <<https://digiliblt.uniupo.it/>>;

DigiVatLib, Biblioteca Apostolica Vaticana: <<https://digivatlib.it/>>;

Gallica, Bibliothèque Nationale de France: <<https://gallica.bnf.fr/>>;

Lirica Italiana delle Origini. *Repertorio della tradizione poetica italiana dai Siciliani a Petrarca*, diretto da L. LEONARDI presso la FEF-Fondazione Ezio Franceschini: <<https://mirabileweb.it/>>;

ManusOnline. *Manoscritti delle Biblioteche Italiane*, Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle

Biblioteche Italiane, <<https://manus.iccu.sbn.it/>>;
Minerva, Universidade de Santiago de Compostela : <<https://minerva.usf.es/>>;
Nuova Biblioteca Manoscritta, Regione Veneto: <<https://nuovabibliotecamanoscritta.it/>>;
Tesoro della Lingua Italiana delle Origini, fondato da P.G. BELTRAMI e diretto da P. SQUILLACIOTTI
presso CNR-Opera del Vocabolario Italiano: <<https://http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>>.

INDICE DEI NOMI

Nell'indice sono riportati i nomi citati nel volume con l'indicazione della pagina in cui compaiono, specificando se l'occorrenza avviene in nota. Per evitare un'eccessiva difficoltà nella lettura dell'indice data dall'elevato numero di citazioni, i nomi Dante Alighieri, Richard Andrews, Francesco Baratella e Antonio Da Tempo sono inclusi senza l'indicazione delle pagine.

- Abramov-van Rijk, Elena: 2 n., 52 n..
Alighieri, Dante.
Andrews, Richard.
Angiolieri, Cecco: 67 n.
Antognoni, Oreste: 2.
- Baratella, Antonio: 14, 15, 38, 46, 57, 70, 72, 74, 103.
Baratella, Francesco.
Battaglia Ricci, Lucia: 59 n.
Bausi, Francesco: 40 n., 50 n., 79 n., 95 n.
Bembo, Pietro: 3, 4, 73 n., 74 n., 75 n., 87 n.
Benivieni, Girolamo: 5 n.
Beltrami, Pietro: 7 n., 40 n., 52 n., 79 n., 93 e n., 95 n.
Berisso, Marco: 52 n.
Bertinetto, Pier Marco: 93 n.
Besicken, Johann: 64 e n.
Biadene, Leandro: 46 n.
Biondi, Laura: 100 n.
Borrelli, Carolina: 7 n.
Bozzola, Sergio: 40 n.
Brambilla Ageno, Franca: 58 n.
Brigida di Svezia: 16 n., 62 e n., 64 n., 90 n., 113.
Burkard, Thorsten: 8 n.
- Camboni, Maria Cristina: 2 n., 41 n., 42 n., 52 n., 59 n.
Campana, Augusto: 67 n.
Canettieri, Paolo: 73 n.
Canguilhem, Philippe: 14 n.
Capovilla, Guido.
Caprettini, Gian Paolo: 4 n., 5 n., 46 n.
Cestaro, Benvenuto: 46 n.
Chillemi, Paola Maria: 14 n.
Comboni, Andrea: 6 n., 18 n., 48 n., 50 n., 51 e n., 112 n., 113 n.
Conti, Ugo: 7 n., 46 n., 81 n., 104 n.
Codoñer, Carmen: 100 n.
- Creмасcoli, Giuseppe: 100 n.
Crescimbeni, Giovan Mario: 4 n., 58 n.
- D'Alessandro, Teresa: 86 n.
D'Arezzo, Goro: 86 n.
D'Ascoli, Cecco: 67 e n.
Da Barberino, Francesco: 2 e n., 41, 42 n., 52 e n., 73 n., 79 n.
Da Pisa, Uguccone: 99, 100 n.
Da Sommacampagna, Gidino: 4 e n., 40 n., 46 n., 55 e n., 56 n., 60 e n., 73 n., 74 n., 92 n., 98 n.
Da Tempo, Antonio.
de Amsterdam, Martinus: 64 e n.
de Çuane Barbier, Iachomo: 68 n.
De Luca, Enrico: 5 n., 6 n., 12, 18, 38, 40 n., 45, 46 n., 48 n., 63, 92 n., 102 n., 103 e n., 110 n., 111 n., 113 n., 117 n., 119 n.
De Nebrija, Ennio Antonio: 100 n.
De Pastrana, Juan: 100 n.
Di Girolamo, Costanzo: 50 n.
Davoli, Francesco: 79 n.
Debenedetti, Santorre: 5 n., 8 n., 57 e n., 92 n.
Decaria, Alessio: 7 n., 52 n.
Dionisotti, Carlo: 56 e n., 72 n.,
- Elwert, Theodor: 87 n., 93 n.
Egidi, Francesco: 2 n., 42 n.
Epifani, Michele: 5 n.
Equicola, Mario: 49, 50 e n., 57 e n., 58 n., 73 n., 96 n.
Esposito, Davide: 46 n.
- Fasani, Remo: 93 n.
Ferrari, Stefano: 12 n.
Ferrilli, Sara: 68 e n.
Frasca, Gabriele: 50 n.
Fрати, Carlo: 12 n.
Fubini, Mario: 50 n.

Indice dei nomi

- Galilei, Vincentio: 13 e n., 14 n.
Gallo, Franco Alberto: 5 n., 55 n., 81 n., 86 n., 88 n., 92 n.
Giorgi, Marco: 57 n.
Giuliani, Carlo: 4 n.
Giunta, Claudio: 52 n., 57 n., 58 n.
Gorni, Guglielmo: 40 n., 50 n.
Grayson, Cecil: 5 n., 55 n., 80 n., 88 n.
Grion, Giusto: 2 n., 5 e n.
- Hertz, Martin: 97 n.
Huck, Oliver: 8 n.
- Kristeller, Paul Oskar: 18.
- Lannutti, Maria Sofia: 49 n.
Latini, Brunetto: 71.
Leonardi, Lino: 6, 7 n.
Lodone, Michele: 62 e n.
Lozano Guillén, Carmen: 100 n.
- Maggini, Francesco: 71 n.
Magnani, Nicolò: 4 n., 54 n., 74 n., 95 n.
Marcato, Carla: 73 n.
Marrani, Giuseppe: 7 n.
Mari, Giovanni: 75 n.
Martelli, Mario: 40n., 50n., 79n., 95n.
Marti, Mario: 2 n., 67 n.
Menichetti, Aldo: 76 n., 79 n., 85 n., 91 n., 93 n., 99 n.
Milan, Gabriella: 5 n., 46 n., 73 n., 74 n.
Morelli, Jacopo: 11 n., 12 n.
- Nepos, Fernando: 100 n.
- Orvieto, Paolo: 52 n.
- Pancheri, Alessandro: 52 n., 57 n., 59 e n., 60 n., 61 e n.
Panzera, Maria Cristina: 2 n.
Pazzaglia, Mario: 2 n.
Pelosi, Andrea: 40 n.
Percopo, Erasmo: 46 n.
Persico, Thomas: 41 n.
Praloran, Marco: 93 n.
Prisciano: 97 e n.
Pseudo-Foca: 86 n.
Pulsoni, Carlo: 50 n.
- Rapp, Rolf: 14 n.
Rohlf, Gerhard: 99 n.
Roncaglia, Amedeo: 50 n.
- Rusconi, Roberto: 62 n.
Russell, Rinaldina: 52 n.
- Sabbadini, Remigio: 86 n.
Sacchetti, Franco: 49, 58 n., 59 n.
Sanguinacci, Jacopo: 6 n., 12 n., 18, 37, 40, 46 e n., 47, 48, 49 n., 110 n.
Scafaro, Anna Gilda: 6 n., 12 e n., 18, 46 n., 47 n., 48 n., 49 n., 110 n.
Squillacioti, Paolo: 7 n.
Soldani, Arnaldo: 93 n.
Svajer, Amadeo: 11, 12 e n.
- Tavoni, Mirko: 41 n.
Thurot, Charles: 94 n.
Trissino, Gian Giorgio: 1, 4 e n., 41, 50 e n., 74 n., 79 n., 94, 95 e n.
- Verhulst, Sabine: 52 n.
Verlato, Zeno: 7, 42 n., 75 n., 98 n.
Volpi, Guglielmo: 68 n.
- Weinberg, Bernard: 4 n., 95 n.
- Zorzi, Marino: 12 n.

INDICE

Premessa di Giuseppe Marrani.	»	III
1. Introduzione	»	1
2. Il manoscritto Latino XIII, 5 (4539) della Biblioteca Nazionale Marciana . .	»	11
2.1. Descrizione del codice	»	11
2.2. Rettifiche alle lezioni del codice Lat. XIII, 5 (4539) nell'ed. Andrews . .	»	19
2.2.1. <i>Lecture errate</i>	»	19
2.2.2. <i>Glosse omesse</i>	»	28
2.2.3. <i>Interventi della mano b</i>	»	33
2.2.4. <i>Altri interventi non certamente riconducibili alla mano b</i>	»	36
2.3. La struttura dell'appendice metrica (ff. 28r-33r).	»	37
3. <i>L'appendice metrica alla Summa: problemi metrici e testuali</i>	»	39
3.1. La canzone di J. Sanguinacci e la sestina sull'assedio di Brescia	»	40
3.2. I commenti alle due "frottole"	»	52
3.3. L'epitome dal <i>Compendium</i> di Baratella	»	70
3.3.1. <i>Il Consiglio di Antonio da Tempo</i>	»	70
3.3.2. <i>Il Consiglio di Antonio Baratella</i>	»	72
3.3.3. <i>Le «sei cosse» da sapere per comporre versi</i>	»	79
3.3.4. <i>Il Consiglio di Francesco Baratella</i>	»	97
3.4. Conclusioni	»	101
4. <i>L'appendice metrica alla Summa: criteri editoriali e testo</i>	»	105
4.1. Criteri editoriali.	»	105
4.2. Testo	»	107
5. <i>L'appendice metrica alla Summa: fotocoproduzioni dal codice</i>	»	123
5.1. Le fotocoproduzioni dell'appendice.	»	123
5.2. Altre fotocoproduzioni dal codice	»	135
6. <i>Bibliografia</i>	»	143