

## **Sulla confezione del Canzoniere Estense: dati per la più antica storia di H trovierico**

Carlo Rettore

(Università di Padova - Università di Cagliari)

---

### **Abstract**

The paper investigates the moments which immediately precede and follow the copy of the *trouvère chansonnier H*. This witness is part of the oldest codicological unit of the so-called Canzoniere Estense (Modena, Biblioteca estense e universitaria, α. R. 4. 4) and the critical bibliography is rife with divergent opinions on this section of the manuscript. Therefore, we analyzed its decoration, rubrication, *mise en page*, collation and ruling, with the aim of basing a systematic review of the studies about the Estense on data that are as objective as possible.

**Key Words** – Canzoniere Estense; *trouvère* lyric poetry; codicology

---

L'articolo tenta di ricostruire i momenti immediatamente precedenti e successivi alla confezione del canzoniere trovierico **H**. Quest'ultimo è parte della più antica unità codicologica del cosiddetto Canzoniere Estense (Modena, Biblioteca estense e universitaria, α. R. 4. 4), su cui la bibliografia critica mantiene opinioni divergenti, pertanto sono stati analizzati aspetti codicologici come decorazione, rubricatura, *mise en page*, fascicolazione e rigatura di questa parte del manoscritto con il proposito di avviare su dati quanto più possibile oggettivi un percorso di revisione sistematica degli studi intorno all'Estense.

**Parole chiave** – Canzoniere Estense; lirica trovierica; codicologia

---

## 1. Introduzione

La maggior parte delle ricerche intorno alla vita di un autore (o, quantomeno, la parte più cospicua delle ricerche condotte dalla critica) tende ad indagare gli snodi cruciali nel suo processo di formazione artistica e quanto li attornia. Di solito, questi ultimi vengono identificati con le personalità che più influirono sul percorso formativo dell'artista: i maestri e le opere assunte come modello; i familiari e gli amici che ne catalizzarono l'evoluzione artistica (magari attraverso l'introduzione dell'autore in determinati circoli); i protettori o, più in generale, quanti offrirono l'occasione di esprimersi con una certa libertà.

Il discorso si fa alquanto diverso quando si viene a studiare, parafrasando il titolo di un famoso contributo<sup>1</sup>, "l'altra verità": non l'importanza di un autore, quanto di un oggetto, per la storia dell'arte. Se, nei casi più fortunati, la genealogia di un rimatore del Duecento si può ricostruire attraverso documenti di archivio, registri, lettere o notizie che l'autore stesso (o un suo contemporaneo) ci fornisce nelle proprie opere, la genealogia di un canzoniere che potrebbe contenere suoi testi è dominio della stemmatica o, tutt'al più, di analisi della stratificazione linguistica e seriazione dei componimenti.

In questa sede non si intende, tuttavia, approfondire il discorso attorno alla genealogia del canzoniere trovierico **H** (Modena, Biblioteca estense e universitaria, α. R. 4. 4); ci si accontenta, invece, di controllare la tenuta di talune ipotesi sui primi momenti della sua vita: preistoria e storia antica del testimone, per quanto evidentemente legate, sono infatti argomenti che si devono indagare con metodologie piuttosto differenti.

Si è detto che, per affrontare problemi di genealogia di un testimone, è in massima parte necessario avviare analisi stemmatiche, linguistiche e di seriazione; d'altra parte, studiare dove, come, quando, perché e da parte di chi il testimone sia stato copiato richiede di confrontarsi soprattutto con il campo codicologico-paleografico, il che, nel caso di **H**, può risultare un percorso non particolarmente agevole. Il nostro, infatti, è contenuto in uno dei più celebri codici della lirica romanza, un manoscritto composito che contiene<sup>2</sup>:

- ff. Ia-IXc: tavola dei successivi **D**, **D<sup>a</sup>**, *Thezaur* e **H**;
- ff. 1-152: canzoniere occitano **D**;
- ff. 153-211: copia di un perduto canzoniere occitano denominato *Liber Alberici* (**D<sup>a</sup>**);
- ff. 211b-212: tre epistole franco-italiane tra *Faramon e Meliadus*;
- ff. 213a-216b: *Thezaur* di Peire de Corbian e anonimo *Eu amanz jur et promet a vos*;
- ff. 217-230: canzoniere trovierico **H**;
- ff. 232-243b: sirventesi di Peire Cardenal (**D<sup>b</sup>**);
- ff. 243b-260: florilegio di Ferrarino da Ferrara (**D<sup>c</sup>**);
- ff. 262-346: estratto del canzoniere trobadorico **K**, oggi segnato Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 12473 (**d**).

<sup>1</sup> Mi riferisco, ovviamente, ad Avalle (2002).

<sup>2</sup> Riproduzioni fotografiche in Bertoni (1917) per il solo **H**, Avalle e Casamassima (1979-1982) per tutto il codice. Se ne veda anche la digitalizzazione in alta definizione (con alcuni errori nella sequenza delle pagine) al link: <<https://edl.beniculturali.it/beu/850010892>>.

La fama del manoscritto si deve in special modo alle sue sezioni trobadoriche non *descriptae*, testimonianze di prim'ordine dei testi tràditi (e solo dei testi: è assente tanto la notazione musicale quanto uno spazio da dedicarle lasciato bianco); tuttavia, giacché a noi interessa la collezione di rime francesi, qui le raccolte provenzali non verranno toccate che da un punto di vista molto superficiale. Un ruolo non indifferente per quel che riguarda suddetta notorietà del codice, inoltre, deve essere riconosciuto anche alle ricostruzioni riguardanti quella che si può definire la “biografia” del manoscritto stesso.

In effetti, il Canzoniere Estense attira da oltre centocinquant'anni interventi che ne hanno indagato in profondità gli aspetti storico-materiali<sup>3</sup>, talvolta acclarando dati di sicuro interesse, come il fatto che Pietro Bembo ebbe accesso al codice in qualità di lettore e lo collazionò su **K**<sup>4</sup>. In taluni casi, tuttavia, la discussione su come interpretare elementi offerti dal manoscritto è stata piuttosto accesa e ha conosciuto opinioni contrastanti: se parte della critica ritiene che l'Estense sia la più antica raccolta conservata di liriche cortesi in lingua romanza<sup>5</sup>, talaltre voci sono parse più dubbiose al riguardo<sup>6</sup>.

La *querelle* ha contribuito in sé, quindi, alla fama del manoscritto, e non solo perché essa testimonia un sempre vivo interesse scientifico per il mero oggetto. È chiaro, infatti, quale prestigio deriverebbe al testimone, qualora si trattasse del più antico nel suo genere<sup>7</sup>; allo stesso tempo, tuttavia, il fatto che persistano alcuni dubbi sull'ipotesi tende a richiamarvi l'attenzione, dipingendo una sorta di fascinosa enigma che resta incompletamente risolto.

Le seguenti pagine, tuttavia, non ambiscono nemmeno ad entrare nella discussione intorno al Canzoniere Estense con la sistematicità e completezza che caratterizzano la bibliografia pregressa: da un lato, non è qui necessario approntare una completa descrizione codicologica del manoscritto, vista la qualità dell'ultima disponibile<sup>8</sup>; dall'altro, oggi più che mai non si può fornire facilmente una nuova “teoria del tutto” intorno alla storia del codice, dato che anche solo sbrogliare la matassa delle opinioni pregresse richiederebbe limiti diversi da quelli di un intervento non monografico<sup>9</sup>.

È parso opportuno, invece, dare una possibile direzione ad un simile lavoro e di farlo partendo da qualche osservazione codicologica sulla porzione più antica dell'Estense, una cui analisi complessiva è ineludibile nel tracciare la storia di una delle sue parti. Se non

<sup>3</sup> Per citare solo i nomi che più torneranno, vd. Mussafia (1867), Bertoni (1917), Avalle e Casamassima (1979-1982), Spetia (1997), Lachin (2008) e Zinelli (2010).

<sup>4</sup> Cfr. Bertoni (1917: 308-309 e 312-316).

<sup>5</sup> Cfr. almeno Mussafia (1867: 446), Spetia (1997: 45-46), Zufferey (2007: 178) e Lachin (2008: XVIII).

<sup>6</sup> Di nuovo, cfr. almeno Bertoni (1917: 311), da cui Avalle e Casamassima (1979-1982, 1: 19 e 25-27). Infine, per una sintesi delle diverse posizioni storiche, vd. il sempre cauto Zinelli (2010).

<sup>7</sup> Il fascino del “primo” è già di per sé incontestabile per qualunque reperto storico (se non, addirittura, qualunque cosa), ma sarà bene ricordare anche che, per la specifica oggettualità di un testimone testuale, il noto principio «recentiores non deteriores» vale sì a dire che la qualità dell'antico non è insitamente migliore di quella del tardo; tuttavia, ciò non ha mai tolto che la dimostrazione di bontà è sempre a carico della testimonianza recente: essa è quella che, nella catena delle copie, ha più probabilità di essere incorsa in contaminazioni, ma è anche l'unica che può essere *descripta*.

<sup>8</sup> Vd. Spetia (1997), tuttalpiù integrabile con Lachin (1995: 271-276 e 298-299) e, poi, Lachin (2016: Tavola 1) per quel che riguarda la fascicolazione. Il manoscritto dovrebbe essere citato anche da Paolo Zanfini all'interno del prossimo volume dei Manoscritti Datati d'Italia dedicato alla Biblioteca Estense: seguendo i criteri della collana, qualora il curatore decidesse di considerare autentica la datazione ne seguirebbe una nuova *expertise* e schedatura; in caso contrario, il nostro comparirà comunque, solo in appendice.

<sup>9</sup> Zinelli (2010: 83): «Le opinioni codicologiche e filologiche degli uni e degli altri formano ormai un groviglio tale che solo una monografia completa sul manoscritto potrà riordinare per utilizzarle in maniera lineare». Un lavoro appena meno esteso, invece, dovrebbe riguardare le ipotesi stemmatiche per **H**, il che è un ulteriore motivo per lasciare l'argomento “preistorico” a più opportuna sede.

diversamente indicato, quindi, si parlerà solamente della parte duecentesca che si estende per i ff. Ia-216b: come noto, **D<sup>b</sup>** e **D<sup>c</sup>** sono stati vergati da una mano del XIV secolo, mentre **d** è non solo del Cinquecento, ma costituisce a tutti gli effetti una sorta di secondo canzoniere, ben individuato nella sua singolarità anche da un supporto cartaceo che denuncia a primo colpo d'occhio uno stacco dalla pergamena precedente.

## 2. Indagine a due mani: usi e comportamenti dei copisti dell'antico Estense

A due mani trecentesche, in realtà, si devono anche le epistole dei ff. 211b-212d, in precedenza lasciati vuoti, ma questo in ogni caso non significa che, una volta eliminata dal computo questa inserzione, l'antico Estense sia il lavoro di un solo copista. Ad un primo menante, in effetti, vanno ascritti i ff. I-91c, 153a-211b e 213-216b<sup>10</sup>, ad un altro i ff. 95a-151d. Entrambi, tuttavia, utilizzano una *textualis* databile dalla metà alla fine del XIII secolo e sarebbero di provenienza veneta (forse, addirittura, trevigiana o veneziana)<sup>11</sup>; la fascicolazione antica, sostanzialmente basata su quaderni, è schematicamente descritta, alla pagina successiva, dalla Fig. 1<sup>12</sup>.

Poiché il cambio di mano è tutto interno alla sezione **D**, esso potrebbe essere ignorato nell'elencare i dati utili a tracciare la storia di **H**. Tuttavia, le indagini sui motivi della suddivisione del lavoro nel canzoniere antico hanno fatto emergere ipotesi che potrebbero non mancare di attinenza con il tema che siamo prefissi di studiare. In particolare, si è discusso se lo *scriptorium* che realizzò l'Estense non lavorasse a *pecia* (fatto che potrebbe essere di interesse anche per la storia di **H**)<sup>13</sup>, o se il ricorso alla mano che menò i ff. 95a-151d non sia stato piuttosto un evento fortuito, magari dettato dalla momentanea indisponibilità del copista principale. L'*aut-aut* così proposto, tuttavia, è forse tra i punti di disaccordo critico più impropri.

Come noto, il sistema della *pecia*, per quanto preindustriale, poteva produrre libri quasi identici l'uno all'altro grazie ad un procedimento che, in maniera semplificata, si può riassumere in questo modo: un'apposita commissione attribuiva ad uno specifico testimone il valore di testo base (ossia di modello esemplare); tale manoscritto veniva smembrato in più parti (*pecie*) che venivano noleggiate per mezzo di intermediari (gli *stationarii*) presso i quali sarebbe andato chi avesse dovuto copiare il testo in questione;

<sup>10</sup> Alcuni dubbi sembrano permanere sugli ultimi 14 componimenti di **H** (in esso e sulla tavola iniziale, quindi parte di ff. IXc e 227c, nonché tutti i ff. 227d-230), visto il diverso inchiostro e la forma più schiacciata delle lettere: da ultima Spetia (1997: 38) afferma nella sua *expertise* paleografica che non vi siano differenze apprezzabili nel *ductus* e che possa trattarsi, quindi, della stessa mano dei primi 49, per quanto l'esecuzione sia probabilmente un poco posteriore; l'affermazione della studiosa non pare aver convinto completamente quantomeno Lachin (2008: XVI) e Zinelli (2010: 82, n. 1). In precedenza, Emanuele Casamassima in Avalle e Casamassima (1979-1982, I: 20-21) affermava con sicurezza che tale mano fosse diversa ma comunque coeva, per quanto poi suggerisse che la miniatura di quei testi fosse posteriore (della stessa mano che minì **D<sup>b</sup>**, in una sorta di progetto imitativo).

<sup>11</sup> Cfr. Avalle e Casamassima (1979-1982, I: 21-25-26) per la datazione; la localizzazione proposta su elementi indiziari da parte di Bertoni (1917: 311) è stata accettata senza discussioni sino a Zinelli (2010: 91-93), che ha dato una prima lettura dei tratti italiani della *scripta*, per quanto dichiaratamente solo a saggio. Nuovi elementi dovrebbero aggiungersi prossimamente a partire da due progetti di dottorato attualmente in corso: uno – di cui mi occupo – tratterà solamente **H**; l'altro – per cura di Barbara Francioni (Università di Siena) – tutto il canzoniere.

<sup>12</sup> Un numero maggiore di informazioni, che si è deciso di non riportare per praticità, è in Lachin (1995: 298-299) e Lachin (2016: Tavola 1). Nell'ultimo, tuttavia, compare una svista: **D<sup>a</sup>** è scivolato giù di una riga, in corrispondenza del f. 161 invece che del corretto f. 153.

<sup>13</sup> Cfr. Avalle e Casamassima (1979-1982, I: 20), piuttosto sfumato, e poi Spetia (1997: 30).

copiata una *pecia*, la si sarebbe riportata allo stazionario e si sarebbe noleggiata la successiva per procedere nella copia.

Fascicolo	Contenuto	Fogli							
	[tavola]	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
[i]	<b>D</b>	1	2	3	4	5	6	7	8
[ii]		9							16
[iii]		17			20	20 <sup>a</sup>			23
[iv]		24							31
[v]		32							39
[vi]		40							47
[vii]		48							55
[viii]		56							63
[ix]		64							71
[x]		72							79
xi		80							87
[xii]		88				92	⋮	93	94
[xiii]		95							102
[xiv]		103							110
[xv]		111							118
[xvi]		119							126
[xvii]		127							134
[xviii]		135							142
[xix]		143							150
[xx]		151	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	152
[xxi]	<b>D<sup>a</sup></b>	153							160
[xxii]		161							168
xxiii		169							176
xxiv		177							184
xxv		185							192
[xxvi]		193							200
xxvii		201							208
xxviii	<i>Epistole, Thezaurus e Eu amanz jur...</i>	209							216
[xxix]	<b>H</b>	217							224
[xxx]	(Inizio di <b>D<sup>b</sup></b> )	225					230	⋮	231

Fig. 1. La fascicolazione antica

Quindi, la novità di tale sistema, nato e sostanzialmente sempre rimasto confinato alla produzione di libri universitari, non era che esso permetteva di confezionare più rapidamente un singolo prodotto affidando a diversi scribi diverse porzioni di un modello disponibile nella sua interezza (metodo già in uso nei monasteri tardoantichi): la *pecia* portava ad un contemporaneo lavoro a più apografi per più committenti a partire da un solo antografo appositamente selezionato e sezionato<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Vd. Gumbert (1989).

Qualche statuto di università arrivava a specificare la dimensione delle *pecie* o che i copisti dovessero essere pagati a fascicolo, talvolta identificando anche il numero di fogli per fascicolo, righe per foglio e lettere per riga<sup>15</sup>. Tuttavia, una regolamentazione completa del lavoro era l'eccezione più che la regola e, probabilmente, anche in quel caso rimaneva piuttosto ideale. Sappiamo, ad esempio, che la dimensione delle *pecie* veniva modificata attivamente per agevolare il lavoro di copia (i libri più richiesti venivano divisi in *pecie* minori, così che più scribi potessero lavorare in contemporanea); allo stesso modo, i conteggi di righe per foglio e lettere per riga hanno provato che non vi era reale costanza intorno a questi punti<sup>16</sup>: era, quindi, impossibile calcolare preventivamente lo spazio necessario per copiare una *pecia* senza averla davanti o senza richiedere in modo esplicito che si imitasse pedissequamente l'aspetto materiale del modello, cosa che, però, non accadeva.

In effetti, chi si rivolgeva a professionisti della copia lo faceva per avere prodotti che, per la presenza di spazi dedicati ad un lussuoso apparato decorativo, si allontanavano dalla *facies* grafica del modello. Sono ben noti, al contrario, anche casi di copie artigianali ad opera di studenti troppo poveri per permettersi prodotti professionali; questi, laddove mancasse momentaneamente una delle *pecie* (magari già noleggiata ad altri), passavano a quella successiva dopo aver saltato un certo spazio che sarebbe servito a rimediare in un secondo momento all'assenza del materiale antigrafo. Così facendo, tuttavia, producevano errori che potevano tentare di risolvere più tardi con una scrittura più serrata o nei margini (nel caso avessero errato per difetto il conteggio del bianco), o lasciando spazi vuoti (nel caso di un conteggio errato per eccesso). Quest'ultimo effetto collaterale del sistema della *pecia* è quanto più ci interessa, perché la copia di materiali affidati in un ordine diverso da quello con cui sarebbero apparsi nel manoscritto è l'unica caratteristica di un procedimento "pecista" che potrebbe avere qualche attinenza con la confezione dell'antico Estense.

Volendo contare, in una semplificazione funzionale, solo i bianchi a tutta pagina del nostro canzoniere, avremo i ff. 4r, 14r, 28r, 44v, 92r-94v, 101r-101v, 107r, 110r, 125v-126v, 152r-152v, ma anche i ff. 211v-212v (prima che, si è detto, venissero riempiti nel XIV secolo) e, forse, tutti quelli del fascicolo xx, escluso il primo, oggi rimossi (lasciando propriamente bianco solo il f. 152), oltre che il f. 216v. Sono in particolare il bianco fra i ff. 92r-94v (comprensivo di un foglio caduto) e quello – ipotetico – del fascicolo xx ad aver più fatto parlare di *pecia*<sup>17</sup>: poiché essi precedono rispettivamente l'entrata della seconda mano e il ritorno della prima, pare legittimo credere che la loro presenza denunci un lavoro previamente ripartito fra i menanti e svoltosi in contemporanea, con errori nel calcolo dello spazio di cui i due avrebbero avuto bisogno.

Si è giusto detto, d'altra parte, che la contemporanea copia di diverse porzioni di un manoscritto da parte di più menanti non è condizione necessaria o sufficiente a identificare un processo di *pecia*; inoltre, il secondo dei due bianchi presi in considerazione non è davvero probante nemmeno di una contemporaneità del lavoro, considerando che precede una sezione testuale derivata da altro libro (era uso, in casi simili, lasciare fogli non scritti di separazione<sup>18</sup>, pertanto la presenza del bianco potrebbe

---

<sup>15</sup> Vd. Battelli (1935).

<sup>16</sup> Vd. Battelli (1989).

<sup>17</sup> Cfr. rispettivamente Zufferey (2007: 180-181) e Spetia (1997: 30). Si noterà, tuttavia, che il fascicolo xx è mutilo proprio a causa della caduta dei fogli precedenti al bianco di 152r: l'ultimo testo di 151v è incompleto.

<sup>18</sup> Cfr. Zamponi (2004: 23). Ad un uso simile, peraltro, saranno corrisposti anche il bianco di due fogli che si era lasciato tra **D**<sup>a</sup> e il *Thezaur* (oggi recante l'aggiunta trecentesca delle epistole) o quello di una facciata tra il *Thezaur* e **H**.

essere stata progettuale). Ci si dovrà chiedere, allora, se una dimostrazione della *pecia* non debba venire piuttosto dai grandi bianchi lasciati prima e dopo il lavoro di una stessa mano, a dimostrare che essa stessa non ha copiato i testi nella successione con cui questi ci si presentano oggi.

Sin dai primi studi specificamente dedicati all'Estense, tuttavia, la spiegazione più accettata per questi bianchi (ma si intendono sempre i bianchi di maggiore estensione, cioè quelli dello spazio di interi componimenti, non di una *tornada* o di una strofa<sup>19</sup>, ben più presenti e di importanza relativa nel nostro discorso) è stata che, durante la confezione del codice, si erano lasciati spazi nell'eventualità di nuove acquisizioni testuali<sup>20</sup>. Tale ipotesi sembra trovare conferma nel fatto che nessun bianco a piena pagina è simultaneamente preceduto e seguito da una stessa sezione autoriale; tuttavia, è stato notato allo stesso modo che non vi sono sempre spazi lasciati vuoti anche nella tavola, in corrispondenza alla posizione di tali bianchi nel manoscritto<sup>21</sup>, il che prova che non ci si aspettava di dover quantomeno registrarvi aggiunte di testi. Se, però, le ipotetiche *pecie* fossero state almeno in parte corrispondenti a *corpora* autoriali<sup>22</sup>, si sarebbe comunque avuto un fenomeno per il quale alla fine di una *pecia* finiva la sezione autoriale, da cui la mancanza di bianchi a piena pagina preceduti e seguiti ad un tempo da componimenti di uno stesso rimatore.

Pur con qualche riserva, quindi, un procedimento che aveva una lontana somiglianza con quello della *pecia* può anche risultare una buona spiegazione per i grandi bianchi interni a quanto copiato dai singoli menanti. Tuttavia, tali bianchi si trovano solo all'interno di **D**, pertanto questo processo non dovrebbe riguardare né **D<sup>a</sup>** né, come più ci interessa, **H**: per la storia del nostro canzoniere trovierico, l'importanza del tema andrebbe ridimensionata, limitandola tutt'al più a riconoscere come ambiente di confezione del manoscritto uno *scriptorium* in cui si adoperavano criteri predefiniti (e la competenza di adoperare un sistema che assomigliava alla *pecia*) e in cui lavoravano più persone, ossia

---

<sup>19</sup> Spetia (1997: 32-33) nota, ad esempio, che i piccoli bianchi (estensioni di poche righe) sono piuttosto ben concentrati in **D<sup>a</sup>** e **H**, il che fa pensare ad un antigrafo materialmente rovinato: il copista poteva farsi un'idea di quanto grande fosse la porzione di testo che non riusciva a leggere e lasciava uno spazio corrispondente. Per **D**, invece, si veda sempre Spetia (1997: 30) sul fatto che quei bianchi pare potessero essere già nel modello.

<sup>20</sup> Così Bertoni (1917: 309) e poi Spetia (1997: 30-31), ma l'idea era già in Mussafia (1867: 349), che pure metteva sullo stesso piano anche un'altra ipotesi: «o per desiderio d'incominciare il nuovo poeta su facciata nuova», il che è vero solo in alcuni casi, una parziale sistematicità che ha trovato spiegazione in Lachin (2008: XCIII-XCIV): è probabile che effettivamente vi fosse una richiesta di far iniziare ogni capitolo autoriale su una nuova facciata e che allo stesso tempo non fosse sempre chiaro dove iniziassero i componimenti dell'uno o dell'altro autore, ragion per cui la regola non è sempre stata rispettata ma il successivo lavoro di rubricatura ne ha coperto il motivo.

<sup>21</sup> Cfr. Spetia (1997: 38) e Lachin (2008: XXIII-XXIV). Sempre Lachin (2008: XXVII, n. 23) aggiunge anche che, se i bianchi fossero stati destinati ad essere riempiti con nuovi testi, non capiremmo perché così non è stato, dato che quantomeno un'altra fonte (il *Liber Alberici*) fu effettivamente copiata, forse non in modo integrale (*ibidem*: XX nota che la rubrica al riguardo dice *inceptiones cantionum de libro*, non *inceptiones cantionum libri*). Per il vero, si dovrebbe ammettere che solo un esame stemmatico di tutte le liriche in **D** può dire se non vi siano al suo interno componimenti da ascrivere ad una tradizione aliena alla più parte. Questi ragionamenti evidentemente non valgono per alcuni bianchi di dimensione ragguardevole ma non a tutta pagina: Lachin (1995: 274), ad esempio, riporta un caso di bianco nel testo sufficiente ad un componimento di cinque o sei strofe all'interno di un *corpus* autoriale e che in effetti è segnato nella tavola, ma non trascritto.

<sup>22</sup> Non è particolarmente importante, per la storia di **H**, se siano stati tolti da un canzoniere preesistente o, con Lachin (2008: XCVI e C-CI), fogli sciolti, *rotuli* e simili che sarebbero stati affidati al copista in assembramenti decisi dall'ordinatore/committente: si intende qui per *pecie* materiali antigrafici che furono dati al menante uno alla volta, sciolti e in un ordine non sempre consequenziale.

almeno due copisti, se non anche un ordinatore dei materiali antigrafi<sup>23</sup>. Allo stesso tempo, anche se più volte ventilata<sup>24</sup>, l'ipotesi per la quale l'Estense sarebbe stato un lavoro di *équipe* non sembra reggere secondo un'accezione forte: a fronte di chiare somiglianze che danno una parvenza di unitarietà all'Estense, un'analisi più profonda del prodotto evidenzia discrepanze notevoli nel lavoro dei due menanti.

In primo luogo, si ricorderà che vi è una diversissima ripartizione del lavoro di confezione del manoscritto, giacché al secondo copista si devono circa 60 fogli contro i circa 160 del primo, peraltro unico rubricatore e decoratore dei capilettera. Inoltre, è già stato notato che le due mani mostrano differenti usi per quel che riguarda i rimandi, la *mise en page* e la posizione delle lettere-guida<sup>25</sup>, osservazioni a cui si può aggiungere che anche inchiostri e supporti sono ben diversi: le pagine scritte dal secondo copista oggi si presentano con un insolito "effetto granito" in parte provocato dal distacco parziale del nero con cui si è scritto, in parte dal fatto che il lato pelo delle pergamene è stato lavorato in maniera molto superficiale, lasciando sempre residui considerevoli di peluria. Da questi dati si può dedurre che i due menanti non lavorassero abitualmente insieme rispondendo allo stesso modo a chi sorvegliava il loro operato; men che meno si può pensare che fossero stati formati nella stessa bottega.

Se si studia più attentamente la rigatura, inoltre, si può provare che ai copisti non sono state nemmeno fornite le stesse istruzioni o, piuttosto, la stessa libertà di modificarle, il che porta a credere che i due ebbero un diverso grado di coinvolgimento nella confezione del codice. Non si guarderà qui alle differenti qualità dell'esecuzione a secco (per cui i fogli su cui scrive il secondo copista sono quelli i cui solchi sono più profondi), quanto piuttosto alla consistenza stessa della rigatura.

L'antico Estense poggia su una preparazione principale di 42 righe, malgrado alcuni fogli possano contarne in numero minore o maggiore. Si tratta di licenze ben mimetizzate in una sorta di "legge di Gregory": se ne ha 39 il f. 12r, il f. 11v ne ha 40, o anche il f. 229v ne ha 45 ma il f. 230r ne ha 46, quindi l'irregolarità è in parte nascosta fra due lati pelo (e così per la coppia di ff. 228v-229r, 44 righe il primo e 46 il secondo, sullo stesso lato carne); lo stesso accade con più perfetta corrispondenza di irregolarità per tutti gli altri casi<sup>26</sup>, con le parziali eccezioni dei ff. 56r (41 righe, ma nel f. 55v è stata lasciata in bianco tutta la colonna d, mentre la colonna c è bianca per le ultime dieci, che comunque porterebbero a 42 il conto), 63v (41 righe, ma il f. 64r inizia lasciando in bianco un rigo superiore, dando l'impressione che la causa di irregolarità sia, piuttosto, la colonna b, come confermano le facciate successive), 74r (43 righe, ma il f. 73v lascia una riga vuota ad inizio della colonna d per dare spazio ad una decorazione mai realizzata, fatto che potrebbe aver tratto in inganno il copista), 88r (43 righe, ma vedi sotto), 185r (43 righe, ma come il precedente), 192v (43 righe, ma come i precedenti) e 230v (44 righe, ma qui finiva la parte antica)<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> Non ci si vuole, qui, addentrare nell'analisi dell'ordinamento delle liriche in **D**, studiata a fondo da Lachin (2008): che le *pecie* fossero state materiali sciolti o porzioni di un collettore preesistente, la presenza di un ordinatore avrebbe potuto farsi necessaria (le *pecie* dei libri universitari erano numerate, ma non si può essere certi che lo stesso fosse avvenuto per un libro di altro genere come l'Estense).

<sup>24</sup> Mi riferisco a quanto pare trasparire da Avalle e Casamassima (1979-1982, I: 21), ma soprattutto Spetia (1997: 30): «Le premier manuscrit est donc le fruit d'un travail d'équipe accompli dans un *scriptorium*».

<sup>25</sup> Spetia (1997: 33-34).

<sup>26</sup> I ff. 15v-16r, 28v-29r, 62v-63r, 64v-65r, 66v-67r, 70v-71r, 86v-87r e 90v-91r (tutti con 41 righe sui due lati pelo), 29v-30r, 61v-62r, 77v-78r e 85v-86r (tutti con 41 righe sui due lati carne), 88v-89r, 179v-180r, 185v-186r, 187v-188r, 189v-190r, 191v-192r e 199v-200r (tutti con 43 righe sui due lati pelo), 89v-90r, 158v-159r, 180v-181r, 186v-187r, 188v-189r e 190v-191r (tutti con 43 righe sui due lati carne).

<sup>27</sup> Spetia (1997: 26) conta 39 righe anche ai ff. 11v, 15r e 87v; 40 righe al f. 74v; 41 righe al f. 82v. Il diverso computo si deve al fatto che, come notato per i fogli della tavola da Lachin (2008: XVI, n. 5), la

Si nota, quindi, che il secondo copista non ha mai utilizzato più o meno di 42 righe; il primo, invece, lo ha fatto in diverse occasioni e con un comportamento facilmente schematizzabile in questo modo: le deroghe sono prima solo per difetto, poi solo per eccesso (o quasi: ha ancora 41 righe la coppia 90v-91r); il cambiamento avviene appena prima dell'intervento della seconda mano e queste "licenze" si addensano nel centro di **D<sup>a</sup>** (in particolare tutto il fascicolo xxv), aumentando sensibilmente di intensità (non tanto di frequenza) esattamente alla fine dell'ultimo fascicolo.

La regolarità della variazione (o, piuttosto, l'apprezzabile coerenza nel suo sviluppo) prova che la variazione stessa è, in una qualche misura, pianificata. Evidentemente in un primo momento si operava secondo un principio di *larguesa*, perché non era un problema se la pagina veniva riempita meno di quanto si sarebbe potuto, mentre da un certo punto in poi si è dovuto fare economia. Un'evoluzione simile si può osservare anche in rubricatura e decorazione.

Come si è detto, l'unico rubricatore di tutto il canzoniere antico è sempre il primo copista (anche per la parte copiata dal secondo); tuttavia, le zone proprie alle due diverse mani non hanno registrato un medesimo tipo di lavoro: ai ff. 1-91c le canzoni, sempre ben divise per autori, vedono un'attribuzione per ripetizione del nome dell'autore prima di ogni componimento (in genere riscrivendo l'antroponimo completo, per quanto vi siano anche varie combinazioni di "idem" e parti del nome); ai ff. 95a-151d compare – ma ancora sporadicamente – l'uso di sottintendere l'attribuzione all'autore precedentemente nominato laddove manchino nuove rubriche; tale consuetudine, che fa la sua comparsa solo all'intervento della seconda mano, diventa nuova regola quando riprende il lavoro del primo menante, ossia dall'inizio di **D<sup>a</sup>**.

Veniamo, quindi, all'aspetto decorativo, a cui è stata data meno attenzione di quanto si sarebbe potuto<sup>28</sup>. All'interno dell'Estense, ogni unità strofica dei componimenti è aperta da un capolettera di colore alternativamente rosso o blu e di dimensione variabile. Nello specifico, sono quasi sempre su tre righe i capilettera della prima strofa e due quelle delle successive, ma al di là di più o meno apparenti eccezioni<sup>29</sup>, risulta di grande interesse

---

studiosa non distingue chiaramente fra righe tracciate ma lasciate in bianco (generalmente per lasciare spazio alla decorazione del capolettera iniziale di una canzone quando nel margine superiore; per non iniziare una nuova canzone senza avere lo spazio per il capolettera quando nel margine inferiore), malgrado Spetia (1997: 26, n. 29) avverta del contrario quantomeno per le righe dei margini superiori. Si noti, per quel che riguarda la volontarietà di aumenti e riduzioni nel numero delle righe, anche quanto viene detto ancora *ibidem*: «Comme il n'y a pas de sillon supplémentaire dans beaucoup de feuillets portant 41 lignes, il faut admettre que le scribe a calculé, avant la copie, combien de lignes lui étaient nécessaires. Cela doit s'être produit aussi dans le cas où il y a 43 lignes».

<sup>28</sup> Il maggior sviluppo è, ancora, una volta in Spetia (1997: 43-44), che ha, ad esempio, notato come la decorazione sia inizialmente solo in rosso sulle iniziali blu, prima di essere anche in blu su iniziali rosse (ma aggiungo che il principio non vale per la tavola). Lachin (2008: XXIX) ipotizza anche che il decoratore potrebbe essere lo stesso copista principale.

<sup>29</sup> Per quel che riguarda le dimensioni, alcune lettere (in particolare *L* e *P*, ma vi sono casi anche di *H*, *I* e *T*) vedono uno sviluppo in altezza del tratto verticale per alcuni righe in più quando ad inizio componimento (portando il conteggio anche a 18 righe nel caso dell'inizio di sezioni autoriali, 4 o 5 altrimenti), mentre nei casi di strofe solitamente a fine carta o a fine componimento (magari con plurimi invii) si possono avere capilettera di un solo rigo. Le eccezioni all'alternanza rosso-blu, invece, si hanno perlopiù nel passaggio di foglio, *recto-verso* o diversa colonna per probabile distrazione del decoratore (ff. 12b/c, 24b/c, 31d/32a, 88a/b, 90b/c, 95b/c, 102d/103a, 107c/108d, 115d/116a, 119b/c, 136a/b, 136d/137a, 168d/169a, 176d/177a, 183a/b, 208d/209a, 224d/225a); sono appena meno numerose le eccezioni in corpo (ff. 27d, 30d, 76d, 77a, 88a, 95c, 102b, 114d, 115d, 122d, 140b, 169d, 172a e 181d, dove sono due di seguito con evidente errore: il capolettera al centro del trio doveva essere rosso fra due blu, come dimostrato anche dalla filigrana), e quest'ultimo caso potrebbe doversi almeno in parte a mancate realizzazioni di un capolettera a cui si è

studiare il particolare comportamento dei capiletera in apertura delle sezioni autoriali; se ne riporta un sunto schematico in Fig. 2, da leggere unitamente a Fig. 1.

Foglio	Rubrica attributiva	Liriche	Capolettera iniziale			
			Righe	Colore		
				Preced.	Stesso	Success.
1a	Peire d'Alvergne	6	9	/	Rosso	Blu
3a	Pere Rogiers	4	8	Rosso	Blu	Rosso
4c	Çirald de Borneill	30	9	Rosso	Rosso	Rosso
14c	Açemar	4	8	Rosso	Blu	Rosso
15c	Bernard de Ventador	22	10	Rosso	Rosso	Rosso
21a	Peire Vidal	27	9	Blu	Rosso	Rosso
28c	Gauselm Faidiz	27	16	Blu	Rosso	Rosso
36d	Arnald de Maruoill	14	9	Blu	Rosso	Rosso
40a	Fulquet de Marsella	17	9	Blu	Rosso	Rosso
45a	le monge de Montaudon	4	10	Blu	Blu	Rosso
46b	le monge de Poicibot	6	8	Blu	Rosso	Rosso
48a	Ugo Bruneng	6	7	Rosso	Blu	Rosso
49c	Gui d'Uisel	5	9	Blu	Rosso	Rosso
51a	Arnaut Daniel	12	14	Rosso	Blu	Rosso
54a	n'Aimeric de Belenoi	7	18	Rosso	Rosso	Rosso
56a	Deode de Pradas	11	8	Rosso	Blu	Rosso
58d	Pirols	16	9	Blu	Rosso	Rosso
62d	Ricauz de Tarascon	1	7	Blu	Blu	Rosso
63a	Guillems Rannols d'At	1	5	Rosso	Blu	Rosso
63b	Giberz Amielz	1	4	Rosso	Blu	Rosso
63c	Bertran del Poger	1	4	Rosso	Blu	Rosso
64a	n'Aimeric de Piguillan	29	9	Blu	Rosso	Rosso
72a	Cadenet	10	9	Blu	Rosso	Rosso
74d	Peire Raimon de Tolosa	2	8	Rosso	Blu	Rosso
75d	Ogiers Novella	2	7	Blu	Rosso	Rosso
76d	Albertet	6	8	Blu	Blu	Rosso
77b	n'Uc de Saint Circ	12	8	Blu	Rosso	Rosso
80c	Ugo de Pena	1	4	Blu	Blu	Rosso
80d	n'Elias de Bariols	2	4	Blu	Blu	Rosso
81b	en Berengier de Palaol	1	4	Rosso	Blu	Blu
81c	Elias Cairel	3	4	Blu	Blu	Rosso
82b	Peire de Bariac	1	3	Rosso	Blu	Rosso
82c	Peire Bermons le tort	2	4	Rosso	Blu	Rosso
82d	Oçil Gadartz	1	4	Blu	Blu	Rosso
83b	Giraudos de Salinac	1	4	Rosso	Blu	Rosso
83b	Fabre d'Uisel	1	4	Blu	Blu	Rosso
83c	Pistoleta	2	4	Blu	Blu	Rosso
83d	Gillems Figera	1	3	Blu	Rosso	Blu

rimediao o meno in un secondo momento (si vedano i casi di f. 41a, in cui l'ultimo capolettera di f. 40d non è stata realizzata e avrebbe dovuto essere blu, motivo per cui paiono susseguirsi due capiletera rossi, o f. 41c, in cui la mancata realizzazione di un capolettera non interrompe l'alternanza) o ad ulteriori ipotetici "grandi capiletera" (per cui vd. *infra* anche se di modulo minore e non in posizione di apertura del *corpus* di un autore, almeno quando la ripetizione del colore è fra il primo capolettera di un componimento e uno o più degli adiacenti (più di un terzo dei casi predetti: ff. 77a, 88a, 88a/b, 95b/c, 115d, 115d/116a, 119b/c, 122d, 168d/169a, 176d/177a, 208d/209a). Non si può escludere anche che si siano aggiunte in un secondo momento strofe su spazi prima lasciati in bianco (un procedimento che potrebbe essere stato appena iniziato per f. 223b?). Non mancano, infine, eccezioni non per diversa dimensione o mancata alternanza, quanto piuttosto per assenza di decorazione (da casi minori, come due strofe unite, a interi componimenti privi di partizione strofica, come gli *ensenhamens*).

84a	Gillems de Biarn	1	3	Rosso	Blu	Rosso
84b	Sordels	1	3	Rosso	Blu	Rosso
84d	Jordans Bonels	1	3	Rosso	Blu	Rosso
85a	Aimeric de Salart	1	3	Blu	Rosso	Blu
85b	la contessa de Dia	4	3	Blu	Rosso	Blu
86a	Em Blancatz	1	3	Rosso	Blu	Rosso
86b	Loreis d'Aragon	1	3	Blu	Rosso	Blu
86c	Willems de Bregedan	1	3	Rosso	Blu	Rosso
86d	Raimon de las salas de Marseillea	2	3	Rosso	Blu	Rosso
87c	Saill d'Escola	1	3	Rosso	Blu	Rosso
87d	Peire Raimon	1	3	Rosso	Blu	Rosso
88a	Jaufré Rudel	3	7	Blu	Blu	Blu
88c	Rambaut d'Aurenga	10	8	Blu	Rosso	Blu
95a	Miravals	24	9	Rosso	Blu	Blu
102a	Guillems de Capestaing	6	8	Blu	Rosso	Rosso
104a	Ricauz de Berbesin	4	8	Rosso	Blu	Blu
105b	Rambauz de Vacheras	5	18	Blu	Rosso	Blu
107c	Giraudos lo ros	3	8	Rosso	Blu	Rosso
108b	Jordans de l'isla de Veneisicon	1	10	Rosso	Rosso	Blu
108c	Perdigons	4	9	Blu	Blu	Rosso
110c	n'Azemar lo negres	2	8	Rosso	Rosso	Rosso
111a	Ponz de Capduoill	17	9	Blu	Blu	Rosso
115a	lo vescons de Saint Antonin	7	9	Blu	Rosso	Rosso
117b	Guillems de Saint Leisder	6	9	Rosso	Blu	Rosso
119a	Bertrans de Born	25	9	Blu	Rosso	Blu
129a	Guillems de Berguedan	14	9	Blu	Rosso	Rosso
130c	Girauz de Luc	2	8	Rosso	Blu	Rosso
131a	Peire de Busignac	2	8	Rosso	Rosso	Rosso
131c	Dalfinet	1	7	Rosso	Blu	Rosso
131c	Rambauz de Vaqeras	1	3	Rosso	Blu	Rosso
132a	Bertrans del Poget	1	3	Rosso	Blu	Rosso
132b	Ogiers	1	3	Blu	Rosso	Blu
132c	lo monge de Puicibot	1	3	Rosso	Blu	Rosso
132d	n'Aimeric de Piguignan	1	3	Rosso	Blu	Rosso
132d	Gauberz e-n Bernart de Durfort	1	3	Rosso	Blu	Rosso
133b	Bertrans de Preissac	1	3	Blu	Rosso	Blu
133c	Guillems Figera	2	3	Blu	Rosso	Blu
134c	Folquet de Romans	1	3	Blu	Rosso	Blu
135a	lo reis Richarz	1	8	Blu	Rosso	Rosso
135a	lo dalfins d'Alvergne	2	3	Rosso	Blu	Rosso
135d	lo dalfins	1	3	Blu	Rosso	Blu
136a	Giraut de Borneill	1	3	Rosso	Blu	Rosso
136b	lo delfins	1	3	Rosso	Blu	Rosso
136c	Peire Rogiers	1	3	Rosso	Blu	Rosso
136d	Rambauz d'Aurenga	1	3	Rosso	Blu	Rosso
137a	n'Uget de Mataplana	1	3	Rosso	Blu	Rosso
137b	Miravals	4	3	Rosso	Blu	Rosso
138a	Arnauz de Cumenge	1	3	Rosso	Blu	Rosso
138b	Raimonz de Durfort	1	3	Rosso	Blu	Rosso
138c	Turcs Malecs	1	3	Rosso	Blu	Rosso
138d	Arnauz Daniel	1	3	Blu	Rosso	Blu
138d	Garis Dampchier	1	3	Rosso	Blu	Rosso
139a	Torcafols	1	3	Blu	Rosso	Blu
139b	Garis Dampchier	1	3	Blu	Rosso	Blu
139c	Torcafols	1	3	Rosso	Blu	Rosso
139d	Garins	2	3	Blu	Rosso	Blu

140a	lo Sordels	1	3	Blu	Rosso	Blu
140b	Ricas Novas	1	3	Blu	Rosso	Blu
140c	Sordels	1	3	Blu	Rosso	Blu
140d	Ricas Novas	2	3	Blu	Rosso	Blu
141b	Pere Vidals	3	3	Rosso	Blu	Rosso
142b	Guillems de Saint Gregori	1	3	Rosso	Blu	Rosso
142c	N'Aimars Jordans	1	3	Blu	Rosso	Blu
143a	Savarics de Mauleon	1	8	Blu	Rosso	Rosso
143b	Rainauz de Pon	1	3	Rosso	Blu	Rosso
143d	Peirols	2	3	Blu	Blu	Rosso
144a	lo dalfins	1	3	Rosso	Blu	Rosso
144c	N'Ugo de la bazalaria	1	3	Rosso	Blu	Rosso
144d	Ganselm Faidiz	1	3	Rosso	Blu	Rosso
145a	Willems Rannols d'At	1	3	Rosso	Blu	Rosso
145b	n'Uget	1	3	Rosso	Rosso	Blu
145c	Garins lo bruns e n'Eble de Saingna	1	3	Blu	Rosso	Blu
145d	Gui d'Uisels	1	3	[Blu]	Rosso	Blu
146a	lo coms de Proensa	1	3	Blu	Rosso	Blu
146b	Guillems Gasinar	1	3	Blu	Rosso	Blu
146c	Alberz Marques	1	3	Blu	Rosso	Blu
146d	Bernart del Ventador	1	3	Blu	Rosso	Blu
147a	Peirols	1	3	Blu	Rosso	Blu
147b	Guillems de la tor	1	3	Rosso	Blu	Rosso
147c	Albertez	1	3	Rosso	Blu	Rosso
147d	em Blancatz	1	3	Rosso	Blu	Rosso
148a	Guillems de la tor	1	3	Rosso	Blu	Rosso
148c	Raimonz	1	3	Rosso	Blu	Rosso
148d	lo vescom de Torena	2	3	Rosso	Blu	Rosso
149a	lo coms de Rodes	1	3	Rosso	Blu	Rosso
149c	Girarz de Salaignac	1	3	Rosso	Blu	Rosso
149d	na Maria de Ventadorn	1	3	Rosso	Blu	Rosso
150a	Gauselms Faidiz	7	3	Rosso	Blu	Rosso
153a	Peire d'Alvergne	1	7	Rosso	Blu	Blu
153b	Peire Rogier	3	8	Blu	Rosso	Blu
154b	Çirald de Bruneill	18	8	Blu	Blu	Blu
159b	Willems Adaimars	2	7	Rosso	Blu	Rosso
159d	Bernart del Ventador	11	3	Blu	Rosso	Blu
162b	Peire Vidal	7	4	Rosso	Blu	Rosso
163d	Gauselm Faidiz	4	6	Rosso	Blu	Rosso
164d	Folquet de Marsella	4	5	Rosso	Rosso	Rosso
165d	lo monge de Montaudon	5	4	Rosso	Blu	Rosso
167b	Gui d'Uisel	3	4	Rosso	Blu	Rosso
168a	n'Aimeric de Belenoi	2	4	Blu	Rosso	Blu
168c	Deode Pradas	3	4	Blu	Rosso	Blu
169a	Peirols	6	4	Rosso	Blu	Rosso
170c	Willems Rainnols	2	3	Rosso	Blu	Rosso
171a	n'Aimeric de Piguillan	6	5	Blu	Rosso	Blu
172c	Cadenet	3	3	Rosso	Blu	Rosso
173b	Peire Raimons de Tolosa lo gros	7	5	Rosso	Blu	Rosso
174d	Albertet	1	3	Blu	Rosso	Blu
175a	n'Uc de Saint Circ	1	3	Rosso	Blu	Rosso
175b	n'Elias de Bariols	4	3	Blu	Rosso	Blu
176a	Berregiers de Parasol	5	4	Blu	Rosso	Blu
176c	Elias Cairel	5	5	Blu	Rosso	Blu
177c	Giraus de Salignac	2	3	Blu	Rosso	Blu
177d	Pistoleta	2	3	Blu	Rosso	Blu

178b	Gillems Figera	2	3	Blu	Rosso	Blu
178d	Sordels	1	3	Rosso	Blu	Rosso
179a	Willems de Bregedan	1	3	Blu	Rosso	Blu
179b	Raimont de Salas	2	3	Rosso	Rosso	Blu
179d	Saill d'Escola	2	3	Rosso	Blu	Rosso
180a	Ricauz de Berbezi	3	3	Rosso	Blu	Rosso
180d	Rambald de Vaqueras	5	4	Rosso	Blu	Rosso
182b	Rambaut d'Aurenga	5	4	Blu	Blu	Rosso
183c	Perdigons	1	3	Blu	Rosso	Blu
183d	n'Aimars lo negres	2	3	Blu	Rosso	Blu
184b	Ponz de Capdoill	4	4	Blu	Rosso	Blu
185a	Gillems de Saint Leider	1	3	Rosso	Blu	Rosso
185b	Bertran de Born	1	3	Blu	Rosso	Blu
185c	Ricas Novas	5	4	Rosso	Blu	Rosso
186c	Willems de la tor	10	6	Rosso	Rosso	Blu
188b	Marcabruns	5	4	Rosso	Blu	Rosso
189d	Peire de Valera	1	3	Rosso	Blu	Rosso
190a	n'Elias Fons Salada	1	3	Blu	Rosso	Blu
190b	n'Elias de Porcaragues	1	3	Blu	Rosso	Blu
190c	Gauseran de Saint Leider	1	3	Rosso	Blu	Rosso
190d	lo coms de Piteus	1	3	Rosso	Blu	Rosso
191a	Willems de Balaum	1	3	Blu	Rosso	Blu
191a	Girauz de Calanson	1	2	Blu	Rosso	Blu
191c	Willems e-n Aimeric	1	3	Rosso	Blu	Rosso
191d	Wilems Magrez	3	3	Rosso	Blu	Rosso
192b	Pere de Corbiac	1	3	Rosso	Blu	Rosso
192c	Peire del Puio	1	3	Blu	Rosso	Blu
192d	Peire Willems	3	3	Blu	Rosso	Blu
193c	Tomers e-n Palaisins	1	3	Blu	Rosso	Blu
193d	n'Esperduz	1	3	Rosso	Blu	Rosso
194a	Lambertín de Buvarel	8	6	Rosso	Blu	Blu
196b	Certalmont	3	5	Blu	Rosso	Blu
197a	Peire de la Mulla	1	3	Rosso	Blu	Rosso
197a	Palais	2	3	Blu	Rosso	Blu
197b	Willems Peire	1	3	Rosso	Blu	Rosso
197c	lo vesques de Basaz	1	3	Blu	Rosso	Blu
197d	n'Uc de la Bazalaria	1	3	Rosso	Blu	Rosso
198a	Peitavin	1	3	Blu	Rosso	Blu
198b	Willems de Saint Grigori	1	3	Blu	Rosso	Blu
198b	Tomers e-m Palaisins	1	3	Rosso	Blu	Rosso
198c	Peire d'Alvergne	1	3	Blu	Rosso	Blu
199a	Girauz de Borneill e-l eis d'Arragon	1	3	Rosso	Blu	Rosso
199b	lo monge de Montaudon	1	3	Rosso	Blu	Rosso
199c	Gui d'Uisel	1	3	Blu	Rosso	Blu
200a	Ricauz de Tarascon e-n Guis de Cavaillon	1	3	Rosso	Blu	Rosso
200b	n'Aimeric de Piguillan e-n Gauselm Faidiz	1	3	Rosso	Blu	Rosso
200c	n'Albertz e-n Aimorics de Piguillan	1	3	Rosso	Blu	Rosso
200d	n'Ugo de Saint Circ	2	3	Rosso	Blu	Rosso
201a	Elias Cairel	1	3	Rosso	Blu	Rosso
201b	Em Blacatz	1	3	Blu	Rosso	Blu
201d	Rambaut de Vaqueras	2	3	Rosso	Blu	Rosso
202a	Pistoleta	1	3	Blu	Rosso	Blu
202b	Torrafolos	1	3	Rosso	Blu	Rosso
202c	Garis Dapcher	3	3	Blu	Rosso	Blu
202d	Bertrands de Lamano	1	3	Blu	Rosso	Blu
203a	Raimons d'Avignon	1	3	Rosso	Blu	Rosso

203b	Girauz de Cabreira	1	3	Blu	Rosso	Blu
203d	Girauz de Calanson	1	3	Rosso	Blu	Rosso
204c	n'Aimars de Peiteus	1	3	Blu	Rosso	Blu
204d	n'Esperduz e-n Ponz de Monlaur	2	3	Blu	Rosso	Blu
205a	Willems del Baus	1	3	Rosso	Blu	Rosso
205b	lo prebost e-n Savarics de Maleon	1	3	Rosso	Blu	Rosso
205c	Peire de la Mula	1	3	Rosso	Blu	Rosso
205d	lo vesqes de Clermont	1	3	Blu	Rosso	Blu
206a	Peire de la Cavarana	1	3	Blu	Rosso	Blu
206a	Pere de Gavaret	1	3	Blu	Rosso	Blu
206c	Palais	2	3	Blu	Rosso	Blu
206d	Gillems de Saint Gregori	1	3	Rosso	Blu	Rosso
207a	n'Uc de la Bazalaria	1	3	Blu	Rosso	Blu
207b	Arnaut	1	3	Blu	Rosso	Blu
207c	n'Asnarz d'Antrevenas	1	3	Blu	Rosso	Blu
207d	Blacaz	1	3	Rosso	Blu	Rosso
208a	n'Isnarz	1	3	Rosso	Blu	Rosso
208a	Ugo Catola	3	3	Rosso	Blu	Rosso
208d	en Guis el comte	1	3	Blu	Rosso	Blu
208d	marches Lanz e Peire Vidal	2	3	Blu	Rosso	Blu
209a	lo monge de Poisibot	1	3	Rosso	Blu	Rosso
209b	Rambaut de Vaqueras	1	3	Rosso	Blu	Rosso
209d	Albertet e Gaulsem	1	3	Rosso	Blu	Rosso
210a	n'Ebles d'Uisel e Gui d'Uisel	2	3	Rosso	Blu	Rosso
210b	en Blacaz e Peire Vidal	1	3	Rosso	Blu	Rosso
210b	n'Uc de Saint Circ	3	3	Rosso	Blu	Rosso
210c	Rambald de Vaqueras	1	3	Rosso	Blu	Rosso
210d	n'Eble d'Uisel	1	3	Blu	Rosso	Blu
210d	/	1	3	Rosso	Blu	Rosso
211a	Elias de Bariols	1	3	Rosso	Blu	Rosso
213a	maistre Peire de Corbiac	1	8	Rosso	Blu	Rosso
217a	Moniez d'Arraz	49	7	Rosso	Rosso	Blu

Fig. 2. Capilettera antichi per le sezioni autoriali

Dalla figura si deduce facilmente che, malgrado la maggioranza statistica, non è uso seguito sin dall'inizio quello di alternare il colore di quei capilettera, generalmente su 3 righe, che aprono le sezioni autoriali: in un primo momento, i capitoli dedicati ad ogni rimatore iniziavano con importanti capilettera la cui dimensione più comune è di 7-9 righe e il cui colore interrompe un'alternanza perfetta due volte su tre nei primi 18 casi. Il cambio di passo che avviene dopo questo gruppo sembra dettato dal fatto che a f. 63 vi sono tre autori che tramandano un solo componimento a testa, motivo per cui, oltre a non esservi interruzione nell'alternanza di colori, anche le righe occupate dal capolettera iniziale sono solo 4 o 5. È pur vero che anche l'autore che precede questo gruppo trasmette un solo componimento, ma la sua posizione liminare e di passaggio gli conferisce uno *status* particolare che vedremo avere una certa costanza.

I sei autori che seguono tornano a trasmetterci un numero di liriche più elevato; non a caso, tutti i loro capilettera si estendono su 7-9 righe e cinque su sei interrompono l'alternanza di colore. Succede, quindi, un gruppo di dieci autori di passaggio: essi trasmettono fra l'una e le tre liriche a testa e i loro capilettera sono tutti su 4 righe (escluso Peire de Bairac, su 3), interrompendo l'alternanza di colore in ben sette casi. I successivi dodici nomi, invece, trasmettono in maniera più stabile un solo componimento a testa (due eccezioni) e si stabilizza così anche un *usus* che vede i loro capilettera sempre su 3 righe e sempre di colore alternante.

Con questo gruppo termina anche il fascicolo xi: la posizione liminare garantisce a Jaufré Rudel, in apertura del xii, un capolettera su 7 righe il cui colore non rispetta alternanze, malgrado il *corpus* ridotto, e lo stesso vale in modo sostanzialmente stabile per i successivi 16 autori (per tutti capolettera di grande dimensione e in due casi su tre il colore non alterna), quasi tutti che trasmettono un buon numero di componimenti.

I sessanta autori che seguono a completare **D** trasmettono quasi sempre un solo componimento a testa: i loro capolettera, quindi, sono su tre righe e alternano in colore con pochissime eccezioni. Particolarmente notevoli, da questo punto di vista, quelli per i due autori che aprono nuovi fascicoli (lo reis Richarz e Savarics de Mauleon), caratterizzati dalla dimensione di 8 righe e dalla mancata alternanza di colori, nonché quello per l'autore che inizia la serie (Dalfinet), ancora su 7 righe.

Con l'inizio di **D<sup>a</sup>** si assiste ad una rapida degenerazione delle stesse regole: capolettera di 7-8 righe aprono con una qualche costanza solo le prime quattro sezioni autoriali, peraltro con colori alterni nella metà dei casi; questi sono subito seguiti da due capolettera minori (3 e 4 righe, con un ritorno alla possibilità di "piccoli capolettera" anche di dimensioni un poco maggiori) anche per *corpora* di tutto rispetto. I due capolettera successivi, per quanto maggiori, sono su 6 e 5 righe, misure prima mai toccate (a fronte di casi particolari in **D** che potevano oltrepassare i 10 righe) ma che si ripeteranno negli unici altri tre capolettera di grandi dimensioni (quelli di Willems de la tor, Lambertin de Buvarel e Certalmon) fra 44 minori (in cui vanno comprese anche quelli di 5 righe per Aimeric de Peguillan, Peire Raimon de Tolosa e Elias Cairel, la cui maggiore dimensione è quasi solo apparente a causa della particolare forma delle lettere in questione). Entrano in crisi anche gli usi di conferire maggior prestigio agli autori di passaggio fra una sezione e l'altra o a quelli che aprono nuovi fascicoli, quantomeno fino al *Thezaur* e ad **H**, che comunque hanno un solo grande capolettera a testa.

A grandi linee, quindi, sembra di poter dire che le variazioni di rubricatura e capolettera seguano il medesimo schema visto per la rigatura: in un primo momento la situazione era caratterizzata da dispendio di spazi e di inchiostri preziosi<sup>30</sup>, ma poco prima dell'entrata in scena di un secondo copista si inizia a fare economia. Sarà legittimo chiedersi, quindi, se anche l'interruzione dell'alternanza di colori in corrispondenza dei grandi capolettera non sia dovuta al fatto che inizialmente si prevedesse di decorarli in maniera più sontuosa (dorature, immagini, altri colori?) al termine della copia: forse, quando venne il momento di fare economia, si decise che era meno dispendioso limitarsi a trattare i grandi capolettera come quelli minori, ma l'alternanza cromatica era già irrecuperabile. Un ulteriore fatto che sembra suffragare questa ricostruzione è che i grandi capolettera mancano delle filigrane che vanno ad arricchire la decorazione degli altri capolettera e che sono state eseguite proprio alla fine del processo di copia.

Nello specifico, tali filigrane (che possono evolvere in motivi antropomorfi, zoomorfi e floreali) di inchiostro a loro volta blu o rosso (in complementarità con il colore della lettera)<sup>31</sup> sono ai ff. 1r-2r, 9r, 17r, 24r, 32r-33r, 40r, 48r-49r, 56r, 64r, 72r, 80r-81r, 88r-

<sup>30</sup> Al dispendio di inchiostri preziosi nella prima parte del manoscritto si può aggiungere che sono riempite di rosso tutte le iniziali di verso ai ff. 1r, 3r, 14v-16r, 21r, 28v-29r, 40r, 48r, 49v-50r, 51r (solo una strofa), 54r, 55v-56r, 63v-64r, 72r, 81v-82r, 83r (solo una strofa) e 86r (solo quattro strofe).

<sup>31</sup> Si ha, per il vero, anche qualche raro caso in cui entrambi gli inchiostri sono utilizzati per la stessa decorazione, anche se sempre con lo stesso intento alternante: una figura animale (drago con testa di cane? In taluni casi si hanno anche teste di uccelli o umani) che si arrampica sul margine superiore della pagina come quella di f. 95d può essere rossa in alternanza con la lettera blu che circonda, ma avere occhio e vampa che fuoriesce dalla bocca in blu, giacché si tratta degli elementi più lontani dal capolettera. Si deve aggiungere che il capolettera decorato è presente anche nella tavola, solo per il primo componimento di

91v, 95r-100v, 102r-106v, 107v-109v, 110v-125r, 127r, 135r-136r, 143r-144r, 151r, 153r-211r e da 213r a 227v. Considerati i fogli rimasti bianchi, quindi, si nota che questa decorazione è quasi solo sul *recto* del primo foglio di ogni fascicolo, con l'esclusione dei fascicoli xii-xvi e dal xxi in poi. Questo, naturalmente, eccettuando le ultime 14 liriche di **H**: si è già detto al riguardo che qui anche la miniatura delle iniziali di componimento e strofa è stata eseguita dall'illustratore che si è occupato della parte meno antica dell'Estense, motivo per cui non la si dovrà tenere in considerazione.

Lo schema nei cambiamenti in questo caso si dimostra opposto a quanto si è detto in precedenza: è la seconda parte dell'antico canzoniere ad essere filigranata in modo completo, mentre alla prima viene riservata una decorazione letteralmente "di facciata". Tuttavia, se immaginiamo che la filigranatura sia stata eseguita partendo dal fondo<sup>32</sup>, il processo sarà lo stesso che si è visto prima: ad un dispendio di inchiostri all'inizio della fase decorativa segue una rarefazione del loro uso.

Peraltro, dietro ad entrambi i cambiamenti è ravvisabile la medesima *ratio*: si può supporre che il primo progetto del canzoniere prevedesse un minor numero di componimenti e una decorazione più ricca (da eseguirsi a fine copia in quanto non immediatamente legata al testo), ma che il committente fosse un grande appassionato di lirica trobadorica che aveva un *budget* giusto sufficiente alla confezione; non appena fu possibile aggiungere un prestigioso manipolo di poesie, il nostro decise di mutare il piano originale: si sarebbero prima copiati tutti i testi possibili cercando di risparmiare spazio e inchiostri; quindi, se fosse stato possibile decorare qualcosa, si sarebbe iniziato dalle zone del libro più importanti (prima fra tutte quella tanto importante da spingere a cambiare il progetto iniziale).

In effetti, pare evidente che la filigranatura fosse ugualmente prevista per tutte le pagine in cui non è stata realizzata, come dimostra il fatto che anche lì quando il primo verso di una nuova canzone è ad inizio pagina esso viene ribassato (di una o due righe) per permettere alla decorazione poi disattesa di ramificarsi verso l'alto<sup>33</sup>. Ci si può chiedere, tuttavia, se anche laddove le filigrane sono presenti esse non siano comunque meno sviluppate di quanto non si progettasse in un primo momento.

Preliminarmente va specificato che nel nostro manoscritto il testo delle liriche non va a capo con la fine dei versi, perlopiù identificati da punti metrici, ma lo fa a fine strofa. Come ovvio, spesso questa *mise en page* porta ad avere alla fine della strofa spazi lasciati in bianco più o meno ampi (sempre a finire una sola riga, tuttavia). Gli altri canzonieri che iniziano le strofe su nuove righe talvolta (è uso, in particolare dei codici di rime provenzali esemplati in veneto) rimediano all'inconveniente spostando a destra del primo verso della strofa successiva l'ultima parte della precedente o, quantomeno, hanno visto l'inserimento di riempitivi colorati<sup>34</sup>, in modo da non lasciare spazi vuoti. Questi tratti differenziano chiaramente l'Estense dagli altri manoscritti, ma quanto lo fa di più è che il

---

ogni diverso autore (escluso Folquet de Marselha a f. Ila, che ne ha uno per il primo e uno per il terzo), sempre a colore alternato e sempre di due righe (con l'eccezione del capolettera che apre l'elenco di *inceptiones* di **D**<sup>a</sup>, su tre righe), per quanto di dimensioni abbastanza variabili da poter sembrare che ne occupino a volte una e a volte tre. Questo almeno fino alla copia del *Liber Alberici*, dato che lì, dopo i primi due autori (o, meglio, alla fine della colonna che conteneva ancora componimenti non nel *Liber*), scompare l'uso del capolettera decorato, per ricomparire solo nel *Thezaurus* e subito scomparire nuovamente.

<sup>32</sup> Proposta già di Zinelli (2010: 106, n. 72).

<sup>33</sup> Osservazione già di Zinelli (2004: 79) e poi (2010: 105-106).

<sup>34</sup> Vi è, comunque, qualche eccezione, come il canzoniere troverico **X** (Paris, Bibliothèque nationale de France, Nouvelles acquisitions françaises 1050).

nostro arriva spesso a non utilizzare totalmente lo spazio disponibile (e ad andare a capo lasciando la parte destra della colonna vuota) anche per il primo verso strofico.

Un uso simile è nei canzonieri assai più raro di quello per cui si lascia bianco lo spazio a fine strofa. Inoltre, gli altri casi in cui tali spazi sono presenti non sono davvero comparabili per distribuzione e frequenza degli spazi stessi all'interno del testo: il canzoniere provenzale **N** (New York, Pierpont Morgan Library, M. 819) conosce un certo numero di questi piccoli bianchi, ma perlopiù disposti a seguito di strofe che terminano a ridosso della fine della colonna. In tale silloge trobadorica, che è quindi uno dei casi di canzoniere in cui si trovano anche spazi vuoti a fine strofa, la presenza dei piccoli bianchi (nemmeno così significativa), allora sarà dovuta alla volontà di non rinunciare ad un'alternanza di bianco/nero che rende più facile identificare i limiti delle strofe a colpo d'occhio a prescindere dall'eventuale presenza di capiletera.

Nell'Estense, invece, i bianchi sulla destra dei primi versi possono seguire anche righe semivuote (strofe il cui ultimo verso aveva lasciato spazi ragguardevoli o, addirittura, rubriche attributive) e, in talune zone del manoscritto, hanno una diffusione endemica: in particolare nei primi quattro fascicoli si possono rintracciare in quasi tutte le colonne di scrittura, anche quattro per colonna. Poiché a tali bianchi non corrispondono lacune testuali, non si può supporre che sarebbero stati riempiti da altro che decorazioni, fossero esse maggiori ramificazioni delle filigrane o veri e propri disegni marginali come quelli che si possono vedere proprio nel canzoniere provenzale **N**, unico nel suo genere per questo.

Ancora una volta, la presenza di questi piccoli bianchi nel Canzoniere Estense segue il medesimo schema visto *supra*. Nello specifico, dopo i già citati quattro fascicoli con cui si apre il codice, inizia a vedersi qualche pagina in cui non compare questa particolarità della *mise en page*; si tratta, comunque, della minoranza dei casi almeno fino al nono fascicolo, dove la situazione si ribalta. Con l'intervento della seconda mano i piccoli bianchi scompaiono completamente per tornare (sempre sporadici) in **D<sup>a</sup>** e proseguire sino alla fine. La loro presenza mi sembra tanto più notevole proprio dopo l'infittirsi della scrittura, dove potrebbero indicare un conflitto, risolto con compromesso, fra il desiderio di avere comunque una decorazione più elaborata di quella pervenuta e il bisogno di economizzare (in alcuni casi, se non vi fosse stato questo tipo di bianco, si sarebbe risparmiata una riga di scrittura a fine strofa).

### 3. Deduzioni sulla storia della confezione antica

Per un motivo o per l'altro, si può affermare con tranquillità che l'Estense è incompiuto almeno da un punto di vista decorativo; lo stesso non si può dire, invece, per quel che riguarda la parte testuale, specie se si ritiene che i grandi bianchi dovessero essere riempiti con testi disponibili sin dall'inizio dei lavori<sup>35</sup>: se il canzoniere antico non era originariamente progettato per presentarsi come ci si presenta oggi proprio perché doveva contenere meno testi ed essere più riccamente decorato, è improbabile che si sia sacrificata la possibilità di copiare un qualunque numero di componimenti già disponibili per investire risorse altrove (la decorazione realizzata a fine lavoro?).

---

<sup>35</sup> Il che non significa, ovviamente, che, nel caso i grandi bianchi fossero stati causati da un lavoro per *pecie*, la committenza non avesse richiesto di calcolare sempre con larghezza lo spazio necessario proprio perché da un lato non voleva rinunciare a testi sicuramente disponibili, dall'altro perché poteva sperare di riempire i bianchi rimasti con testi copiati da possibili fonti cui sperava di accedere in un secondo momento. Si veda, però, anche quanto già detto per i bianchi di dimensione minore.

Con uguale tranquillità si può dire che all'origine della confezione non c'è stata un'*équipe* di copisti (men che meno decoratori, se tutte le rubriche sono del primo copista e se allo stesso si devono anche le filigrane) che lavorava seguendo un *modus operandi* stabile e predeterminato da un maestro di *scriptorium*. Anzi, entra in crisi l'idea stessa di *scriptorium* con il senso forte che ha solo in casi rarissimi (si pensi all'*atelier* di Alfonso X il Saggio): con ogni probabilità, l'Estense era stato pensato come prodotto di un solo copista, ossia il primo (eventualmente affiancato da un ordinatore dei testi). Questo almeno si direbbe dal fatto che alla sua mano si deve la stragrande maggioranza della copia, tutte le rubriche (forse anche la decorazione) e, allo stesso tempo, la capacità di modificare le linee guida generali quando il progetto venne a modificarsi.

Dal punto di vista testuale, il primo menante è stato descritto come una persona guidata da una fedeltà quasi letteralmente cieca nei confronti di quanto copiava, in parte per mancanza di familiarità con le lingue che aveva di fronte e forse anche con la forma canzoniere: discendono da queste sue caratteristiche un discreto numero di errori linguistici banali<sup>36</sup>, ma anche, per quel che riguarda **D**, quello che pare sia stato l'erroneo inserimento a testo di doppie lezioni da un'*editio variorum* antigrafa<sup>37</sup>. Si può presumere, quindi, che il nostro non fosse il miglior copista immaginabile (un esperto realizzatore di "libri" in generale, ma non di "canzonieri" provenzali o francesi).

Allo stesso tempo, un copista che ha sin dall'inizio la libertà di aggiustare in autonomia le direttive generali e si mette a disposizione anche a cambiare il progetto originale durante la realizzazione sembra essere stato una sorta di uomo "di fiducia" con cui il committente era in rapporti stretti<sup>38</sup>. Quanto alla seconda mano, invece, dato che la sua entrata in scena e il suo marginale operato sono in corrispondenza di una serie di oggettivi cambiamenti per tutta la confezione, ci si dovrà chiedere che cosa sconvolse il progetto iniziale.

A questo proposito si deve dire che, se ad un esame attento si rivelano piuttosto deboli ipotesi spesso ventilate come la presenza di uno *scriptorium* e di un procedimento di *pecia* all'origine dell'Estense, i più importanti indizi paiono ancora confermare la teoria vulgata per la quale, all'origine del cambio di piani, vi sia stato un inaspettato colpo di fortuna: la possibilità di copiare testi del *liber Alberici*. In effetti, l'unica unità codicologica antica a non essere un quaderno è quella che ci trasmette la tavola del canzoniere, che pure è perfettamente equivalente ad un quaderno nel suo essere composta da una sequenza di bifolio + duerno + bifolio. Non vi è alcuna spiegazione logica per un fatto simile<sup>39</sup>, se non

<sup>36</sup> Cfr. Johnston (1935: 51), ma diversi esempi erano già in Mussafia (1867: 447).

<sup>37</sup> Il fenomeno è stato notato più volte a partire da Crescini (1905<sup>2</sup>: 245), ma ad aver più contribuito alla sua spiegazione e notorietà è stato certamente Avalle (1960: XLVII-L e LXXXV-LXXXVI) prima e, con alcune aggiunte, Avalle (1993<sup>2</sup>: 38-43) poi.

<sup>38</sup> Mi trovo a concordare indirettamente, quindi, con Lachin (2008: XCIX, ma l'idea è più volte ventilata anche alle pagine precedenti) quando afferma che il committente doveva essere probabilmente anche l'ordinatore dei testi. In effetti, non posso essere sicuro di quale ruolo specificamente dovesse avere il committente, ma di certo lavorava a stretto contatto con il copista e gli comunicava che tipo di prodotto desiderasse. Probabilmente tale comunicazione non aveva il carattere dell'ordine perentorio di chi sa come confezionare un libro: la decisione doveva essere del copista, o non si spiega perché il secondo menante non si mosse in tal modo, a meno che la coppia copista + committente non si fosse dovuta assentare in modo congiunto.

<sup>39</sup> Per il vero, Zinelli (2010: 84-85, n. 9) sostiene che la fascicolazione attuale della tavola potrebbe anche essere dovuta ad un restauro che ha portato alla ricostruzione di primo e ultimo bifolio, il che è possibile (e, spero, uno dei punti su cui Zanfini getterà nuova luce). Mi limito a segnalare che: il restauro degli anni '30 da parte di Dante Gozzi ha effettivamente modificato l'antica fascicolazione (e ha compiuto anche errori: gli si deve l'inversione dei ff. 130 e 131), cosa nota e debitamente studiata da Lachin (1995: 271, n. 8, ma anche p. 299 con note a p. 304) e Spetia (1997: 22), che hanno segnalato come gli antichi quaderni, quando restaurati, sono stati trasformati in sequenze di ternioni e binioni solidali perché primo e ultimo foglio di ogni fascicolo, distaccatisi, sono stati uniti al foglio più vicino (quindi, l'ultimo di un quaderno

quella per cui il copista aveva calcolato che avrebbe avuto bisogno solo di sei fogli per copiare la tavola per **D** e questo era il suo unico progetto iniziale<sup>40</sup>, da cui il bisogno di aggiungere fogli al cambio di piani.

Il dato si inquadra alla perfezione con quanto si è sopra riportato intorno al comportamento del primo menante durante la copia. Evidentemente chi commissionò l'opera aveva un *budget* ampio, ma non illimitato: quando gli capitò di potersi procurare il materiale che avrebbe dato vita a **D**, decise di assoldare uno scriba di fiducia per allestire un codice di lusso; poiché il finanziamento lo consentiva, si preventivò di poter lasciare una certa quantità di bianco e di utilizzare il minio senza preoccupazioni, sia ripetendo le rubriche attributive che ritoccando la prima lettera di ogni verso.

Forse per attiva ricerca di altri materiali con cui riempire una quantità ignota di bianchi, forse per mera casualità, il committente riuscì a mettere le mani su più di quanto avrebbe mai sperato: ai suoi occhi i testi dal fu *liber Alberici* erano non solo più numerosi dei futuri bianchi in **D**, ma anche più importanti di ciò che si era già trascritto, motivo per cui non volle rinunciarvi in alcun modo. Questo richiese di smettere di occupare più spazio del necessario e, anzi, di cercare di risparmiarlo aumentando il numero di righe per foglio quando prima si era cercato di diminuirlo. La stessa logica di risparmio, laddove prima vi era sperpero, è seguita dalla rubricatura, che viene ripetuta sempre meno, e dal ritocco in rosso delle iniziali di verso, che scompare.

Economia o meno, il committente non volle rinunciare a dare una qualche decorazione, se non di lusso e a tutto il codice come pensava in un primo momento, quantomeno sobriamente elegante nelle parti più importanti del manoscritto: l'ultima sezione copiata, quella che aveva costretto a mutare il progetto proprio per la sua importanza, venne quindi decorata interamente, mentre per il resto si fece lo stretto indispensabile, ossia un lavoro sommario e localizzato solo nelle prime carte (in particolare la prima facciata) di ogni fascicolo. Quest'ultima scelta, peraltro, può celare una volontà di simulazione, in un periodo di fruizione precedente alla legatura come quello di cui sono state trovate tracce<sup>41</sup>: chi avesse guardato il manoscritto – in maniera superficiale, si intende – prima della sua ultima fase di confezione, avrebbe avuto comunque l'impressione di un lavoro finito.

Non è chiaro il perché dell'intervento del secondo copista, ma sembra improbabile che la causa sia nuovamente la possibilità di copiare testi dal *liber Alberici*: il fatto che la

---

antico al primo del successivo); con un *modus operandi* simile, perché la tavola ipoteticamente quaderna fosse restaurata come è oggi si sarebbero dovuti staccare anche secondo e penultimo foglio, il che non sembra essere accaduto per nessun altro fascicolo; senza un'analisi di possibili rispondenze dei follicoli piliferi, posso aggiungere al massimo che il duerno centrale porta segni di rilegatura in una posizione diversa da quella attuale e che *infra* si discute di come anche la rigatura aumenti proprio nella colonna in cui iniziano le *inceptiones* di **D**<sup>a</sup>.

<sup>40</sup> L'osservazione è già di Lachin (2008: XX-XXI), che peraltro notava già come nella tavola il numero di righe per foglio aumenta proprio in corrispondenza dell'ultimo bifolio. A fronte delle usuali 42 righe nei ff. Ir-IVr e VIIv-VIIIv, in effetti, si hanno: 41 righe ai ff. IVv-Vr; 45 righe: f. VIr; 46 righe: ff. VIv-VIIr. Tenendo conto che la tavola del *liber Alberici* inizia a f. VIr e che alle rubriche attributive nella tavola si davano almeno una o due righe di spazio che proprio da questo momento in poi scompare, pare evidente che anche qui il comportamento precedente sia stato modificato in modo attivo seguendo lo stesso schema che si è riportato *supra*.

<sup>41</sup> Cfr. Lachin (2008: XXX, n. 27) per il fatto che Pietro da Ceneda, l'unico proprietario a noi noto, abbia apposto il proprio nome due volte nel codice, la prima precedente il fascicolo di **H**. Aggiungo che Nicola Ballestrin, che si sta occupando dei lettori-correttori dell'Estense (distinti dai correttori revisori – forse nelle persone dei copisti stessi o del committente – per la loro attività estremamente sporadica e dedicata a singoli testi o singoli autori), nota che la quasi totalità degli interventi sul testo di **D** (circa 200 su 230) si concentra sui primi cinque fascicoli e pare da ascrivere ad un'ampia quantità di lettori (anche 26, a fronte dell'unico lettore/correttore, per esempio, di **D**<sup>c</sup>).

tavola registri **D<sup>a</sup>** come qualche cosa di imprevisto (forse nella fascicolazione quanto nella rigatura) significa che quanto precede le sue *inceptiones* era già stato copiato o, perlomeno, ordinato per la copiatura<sup>42</sup>. Si può ipotizzare, tutt'al più, che il primo copista non fu disponibile per un certo periodo a causa di contingenze o che chiunque fornisse il materiale di copia per **D** dovesse, ad un certo punto, tornarvi in possesso: la mancanza di tempo per consentire al singolo menante di lavorare portò ad assumere un'altra persona, a cui evidentemente furono comunicate in modo sbrigativo le direttive principali senza specificare che potevano essere lievemente ritoccate e con quali scopi.

In tutto questo, quanto più ci interessa è che la presenza in **H** dei medesimi tratti codicologici di **D<sup>a</sup>** rende evidente come anche il canzoniere trovierico sia un'aggiunta rispetto al progetto originale: esso, quindi, venne copiato quantomeno dopo **D**, se non anche (appare più che verisimile) **D<sup>a</sup>**.

#### 4. Le rubriche non attributive

Tra le porzioni del canzoniere che più hanno contribuito alla fama dello stesso, la tavola merita una menzione d'onore. Essa, in effetti, non riporta solamente autori e liriche contenute nel codice (il che è quanto più comunemente ci si aspetti da questa tipologia di oggetti testuali), ma accoglie anche le uniche cinque rubriche non attributive del Canzoniere Estense:

f. Ia [prime parole del codice]: In Ihesu Christi nomine, anno eiusdem nativitat<sup>is</sup> millesimo ducentesimo quinquagesimo quarto, indictione duodecima, die mercurii duodecimo intrante augusto.

f. Ia [di seguito, a paragrafo]: Hec sunt nomina omnium repertorum cantionum istius libri.

f. Ia [sempre di seguito, a paragrafo, prima dell'elenco di quanto in **D**]: Hee sunt inceptiones cantionum ipsorum repertorum.

f. VIa [prima dell'elenco di quanto in **D<sup>a</sup>**]: Hee sunt inceptiones cantionum de libro que fuit domini Alberici. Et nomina repertorum earundem cantionum.

f. VIIIb [prima dell'elenco di quanto in **H**]: Iste sunt cantiones francigene .l.

A prima vista, si direbbe che la rubrica più importante per un contributo sulla primissima storia di **H** dovrebbe essere l'ultima. Essa, peraltro, è l'unica delle cinque ad essere ripetuta all'interno del codice, più precisamente in apertura del canzoniere trovierico (ossia prima dei componimenti propriamente detti, non solo nell'elencarne le *inceptiones*):

f. 217a: Iste sunt canciones francigene. Et sunt .l.

La ripetizione della rubrica potrebbe spiegarsi con il fatto che essa era stata inizialmente apposta all'interno del manoscritto, da cui il *sunt canciones* invece che *sunt inceptiones cantionum*, ma forse anche *iste* invece che *hee*: la rubrica presentava cinquanta componimenti completi e, quindi, di volta in volta vicini ad un lettore che sfogliasse il

<sup>42</sup> Lachin (2008: XX) aggiunge che le rubriche stesse della tavola, per cui cfr. *infra*, suggeriscono la cosa.

manoscritto, non cinquanta inizi che potevano stare in un breve elenco nelle immediate vicinanze della rubrica stessa.

Questo detto, il rapido testo risulta di un certo interesse per un'ulteriore ragione. Non si tratta dell'uso del lessema *cantiones*, che, così come nella terza e quarta rubrica, non vale 'canzoni' ma, in generale, 'componimenti', quanto del fatto che le precedenti rubriche non contengono due elementi qui riportati: una specificazione linguistica sui componimenti e la loro quantità.

Poiché non era mai stato puntualizzato che ciò che precedeva era in lingua d'*oc*, l'attributo *francigene* certifica una differenza linguistica *in absentia* per ciò che segue, riconoscendo il *corpus* nella sua alterità, se non addirittura anomalia. Non è possibile dimostrarlo, quindi non è il caso di chiedersi qui se i componimenti francesi siano stati ricercati proprio per questa qualità; tuttavia, chi l'ha evidenziata potrebbe averci così lasciato anche prova che tali *cantiones* erano ben distinte da quelle provenzali già nei materiali antigrafati, al contrario di quanto è successo per altri canzonieri italiani<sup>43</sup>: fosse stato altrimenti (e il raggruppamento di **H** fosse nato a partire da un riordino di materiali antigrafati di **D** e/o **D<sup>a</sup>**), è probabile che le precedenti rubriche avrebbero specificato la lingua delle *cantiones* anche per quelle sezioni.

La specificazione per la quantità dei componimenti ricopiati, quindi, è notevole non solo perché compare qui e non altrove, ma anche perché errorea: non seguono, tanto nella tavola quanto nel canzoniere, cinquanta componimenti, ma due scaglioni da quarantanove e quattordici liriche rispettivamente. La rubrica si riferiva, tuttavia, solo al primo gruppo, identificabile perché la mano a copiarlo è sicuramente sempre quella del primo menante e perché a tutti e solo i componimenti che contiene si riferisce l'unica rubrica attributiva del canzoniere trovierico («Moniez d'Arraz»): prova ne è il fatto che essi sono numerati progressivamente in rosso come accadeva prima per le liriche provenzali attribuite ad un medesimo autore; questo a prescindere dal fatto che Moniot è certamente l'autore di un numero minimo delle *canciones* in **H**.

Difficile tracciare la linea su quanto l'assenza di un componimento faccia parte della storia antica o della preistoria del nostro testimone, tuttavia può essere un ulteriore segnale di come il lavoro sulla tavola sia avvenuto in parallelo con la copia del canzoniere e non scegliendo in modo chiaro se basarsi sulle fonti o quanto vi si era ricavato<sup>44</sup>: evidentemente l'antigrafo conteneva cinquanta liriche trovieriche, correttamente contate e riportate nella rubrica poi inserita anche nella tavola, ma uno di essi non venne copiato in corso d'opera, come in corso d'opera vennero riportate nella tavola le *inceptiones* senza notare l'assente.

Non è probabile che la *cantio* mancante sia stata coscientemente espunta. Chi ha ipotizzato che le cose siano andate in questo modo ha fatto appello alla riorganizzazione dei materiali in **D<sup>a</sup>** in modo che parte della sequenza degli autori fosse la stessa in **D** e in

---

<sup>43</sup> Con l'esclusione di **Z<sup>a</sup>** (Zagreb, Nacionalna i Sveučilišna Knjižnica, MR 92), che non contiene componimenti provenzali, e di **H** stesso, tutti i testimoni italiani di lirica trovierica sono in realtà canzonieri trobadorici al cui interno, senza nette separazioni, si trovano singole liriche francesi dalla patina occitaneggiante: si pensi, ad esempio, ai canzonieri provenzali **O** (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano latino 3208) e **Q** (Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2909). Il fatto che lo stesso tipo di patina si trovi anche in **H** e **Z<sup>a</sup>** ma concentrata in un ristretto gruppo di liriche, le stesse per tutti i codici, indica che tale gruppo ha una sua particolare preistoria, che, come ho detto, non fa parte degli argomenti che intendo trattare in questa sede.

<sup>44</sup> Cfr. Spetia (1997: 38-41) e Lachin (2008: xlvi-xlvii).

modo che non venissero ripetuti componimenti lì già copiati<sup>45</sup>: considerato che **D<sup>a</sup>** contiene doppioni di **D**, ma solamente quando l'attribuzione dei due testimoni differisce, pare evidente che un lavoro di selezione sia avvenuto e sia avvenuto su base autoriale; ma, poiché l'unico pezzo francese di **D<sup>a</sup>** non è attribuito a Moniot, la stessa operazione non avrebbe avuto effetti nel passaggio da **D<sup>a</sup>** a **H**. Insomma, la spiegazione più verisimile sarà una banale lacuna: il componimento mancante in **H** può essere stato saltato per errore.

Si deve ammettere, tuttavia, che la notazione precedente il canzoniere trovierico non ha avuto effetti apprezzabili sulla discussione intorno alla confezione del codice. I dati più interessanti che è possibile inferire, infatti, sono quelli nella prima e nella quarta rubrica, considerato che l'una riporta una data e l'altra una fonte, quest'ultima identificata dal nome di un passato possessore.

Non è semplice dire a quali delle fasi di confezione si riferirebbe la data della prima rubrica: che il 1254 sia la data di inizio dei lavori è l'ipotesi più comune<sup>46</sup>, ma si è anche affermato che sia quella di conclusione<sup>47</sup>; la cosa ha un'importanza relativa per quanto ci riguarda: se non si vuole pensare che all'inizio dei lavori le prime righe della tavola fossero state lasciate appositamente in bianco con il fine di inserire la datazione e che l'arrivo dei nuovi materiali avvenne prima di detto inserimento (cosa alquanto improbabile), il 1254 daterà **D** e non i successivi **D<sup>a</sup>** e **H**, dato che, come si è detto, la tavola mostra che la copia delle stesse *inceptiones* di quest'ultime due sezioni è stata impreveduta, successiva ad un momento in cui si erano già registrate quelle di **D**. Volendo star larghi e prendendo per buono quanto nella rubrica, **H** venne allora copiato in un periodo stimabile fra il 1255 e il 1260.

Prendendo per buono quanto nella rubrica, si è detto: in effetti, il grosso della discussione intorno al Canzoniere Estense gira intorno a questo punto, quantomeno da quando, nel consegnare il primo studio incentrato su **H**, Giulio Bertoni postdatava ad «età non anteriore alla fine del sec. XIII» la scrittura, da cui il «sospetto che l' "incipit" del nostro ms. riproduca quello di un modello perduto»<sup>48</sup>.

Nei paragrafi precedenti si è riportato, tuttavia, che le mani a cui si deve l'antico Estense sono compatibili con una datazione a metà Duecento. Il fatto che la correzione si debba alla perizia codicologico-paleografica di Emanuele Casamassima rende alquanto curioso che proprio nelle parole di quest'ultimo riemergesse il dubbio<sup>49</sup>: tolto l'unico elemento su cui poggiava l'ipotesi di Bertoni, ogni residuo sospetto avrebbe dovuto trovare una qualche concreta spiegazione che, tuttavia, non venne fornita.

In mancanza di prove interne al canzoniere che contraddicano la datazione in modo oggettivo, negli ultimi anni si è fatto strada sulla base di elementi indiziari un invito alla prudenza che è giusto tenere in considerazione e, per quanto possibile, ridiscutere. Esso si basa sostanzialmente tre punti: il primo discute il fatto che in **D** e **D<sup>a</sup>** si possono identificare francesismi che sarebbe difficile attribuire ad un contesto tanto antico (giacché questo non ci consegna prove che la copia di testi francesi fosse così diffusa da

<sup>45</sup> Cfr. Zinelli (2004: 101-102). Lo stesso, tuttavia, avanza una seconda ipotesi: l'antigrafo di **H** avrebbe potuto contenere solo 49 componimenti e uno di questi (nello specifico, RS, num. 1995) essere contato due volte a causa di un largo bianco al suo interno. Per il vero, la proposta non convince pienamente: tutti i componimenti di **H** sono correttamente numerati (nel testo quanto nella tavola) e il loro inizio, come si è detto, identificato con i capilettari maggiori per i quali si era lasciato lo spazio già in fase di copia.

<sup>46</sup> Già del laconico Camus (1891: 170), poi più sviluppato in Spetia (1997: 45-46).

<sup>47</sup> Cfr. Lachin (2008: XVII).

<sup>48</sup> Cfr. Bertoni (1917: 311). Le qui virgolette doppie sono caporali nell'originale.

<sup>49</sup> Cfr. Avalle e Casamassima (1979-1982, I: 19 e 25-27).

poter causare interferenze)<sup>50</sup>, ma essendo un problema di natura linguistica, ci si è risolti di non approfondirlo qui, poiché, come detto *supra*, questo tipo di ricerca intorno al Canzoniere Estese è attualmente in corso in più opportune sedi; il secondo punto, invece, riguarda il fatto che uno dei testi contenuti in **H** (RS, num. 1729) avrebbe come *terminus post quem* il 1248 e sei anni di tempo potrebbero essere troppo pochi perché il testo sia stato inserito in una raccolta piccarda che avrebbe viaggiato fino al nord Italia prima di essere ricopiata<sup>51</sup>; infine, il terzo argomento si sviluppa attorno all'assenza di un elenco di soli autori dopo la seconda rubrica, il che può indicare che si decise di non inserirlo dopo aver passivamente copiato da un antigrafo tutto quello che precedeva<sup>52</sup>.

Per quel che riguarda la lirica in **H**, *Un serventés, plait de deduit, de joie* è un *unicum* piuttosto lacunoso che invita il «roi de Paris», dopo aver preso la croce «quant il fu en vie revenu», a riconquistare una Gerusalemme «desconfortee» e abbandonata dalla cristianità<sup>53</sup>. Si riferisce, quindi, a Luigi IX, che nel dicembre 1244, al termine di una malattia, prese la croce, mentre il 12 giugno del 1248 a Saint Denis fu la volta di bisaccia e bordone per partire alla volta della settima crociata verso Gerusalemme, che era stata depredata il 23 agosto 1244 da mamelucchi e corasmi al soldo degli ayyubidi. Il fatto che la lirica non faccia riferimento alla partenza come fatto avvenuto ma, anzi, la richieda, significa che il 1248 è il *terminus ante* (non *post*) *quem*<sup>54</sup>, mentre il *terminus post quem* è il dicembre 1244. A voler essere ancor più precisi, l'*envoi* del componimento allude ad una mediazione fra papa Innocenzo IV e l'imperatore Federico II di Svevia da parte del re di Francia, come avvenne a più riprese tra il 1245 e il 1247; il ricordo della malattia, inoltre, rende probabile che la datazione del componimento sia più vicina a questa data (quindi la fine del 1245) e, come detto, la copia di **H** è comunque successiva almeno a quella di **D**, se non anche **D<sup>a</sup>**: più che sei anni (che, per quel che sappiamo, potrebbero ugualmente non essere stati pochi), dalla composizione della lirica alla sua copia è probabile che ne siano passati circa dieci.

Per contro, il fatto che seconda e terza rubrica si susseguano senza l'attesa interruzione di un elenco di autori è punto su cui la discussione può restare assai più aperta. Non vi è modo di escludere la correttezza di una plausibile spiegazione per quella che, a tutti gli effetti, si presenta come una lacuna, specialmente se si considera come tale spiegazione paia in linea con l'attiva volontà di intervenire sul progetto.

Vi è anche da dire, tuttavia, che vi sono più motivi per non essere pienamente soddisfatti di questa lettura. In primo luogo, gli interventi sulla confezione di cui abbiamo maggiore prova non sono volti a risparmiare spazio a questo punto dei lavori, né, più oltre, essi riguardano la decisione di sopprimere porzioni testuali a questo fine: la stessa eliminazione delle doppie rubriche attributive comporta minore uso del minio, ma al loro posto rimane comunque un rigo vuoto. Quindi, si aggiungerà che non si vede la ragione per cui il progetto avrebbe dovuto cambiare già a questa altezza (dopo sole sette righe!), né perché lo si sarebbe fatto: se la gestione degli spazi successivi alle rubriche continua ad essere generosa e se l'imprevista aggiunta di **D<sup>a</sup>** ha portato ad un mutamento perché era evidentemente impossibile evitarlo, d'altra parte la pagina e mezza che sarebbe

<sup>50</sup> Cfr. Zinelli (2010: 86-91). Poco oltre (Zinelli 2010: 93), però, lo stesso ammette che se il codice fosse di origine veneziana la presenza di francesismi potrebbe essere in qualche modo accettabile anche con una datazione alta.

<sup>51</sup> Cfr. Zinelli (2004: 101) e, poi, Zinelli (2010: 89).

<sup>52</sup> Cfr. Zinelli (2004: 96-97) e Zinelli (2010: 84-85).

<sup>53</sup> Per ogni riferimento cfr. l'edizione della lirica curata nel 2016 da Luca Barbieri in *LRCMFO* (<<https://warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/crusades/texts/of/rs1729/#page1>>).

<sup>54</sup> L'errore (di stampa, qui?) era già in Spetia (1997: 61), che non vi derivava conclusioni sulla datazione.

rimasta vuota se non si fosse iniziato a registrare anche le *inceptiones* di questa sezione dell'Estense sarebbe stata più che sufficiente per un elenco dei soli autori di **D**. Infine, ci si può chiedere se sia del tutto legittimo spiegare la presenza di un'apparente lacuna fra seconda e terza rubrica prescindendo da altri due interrogativi. Il primo: perché le prime tre rubriche sono scritte alternando inchiostro rosso e nero all'incirca ad ogni parola, mentre le ultime due sono vergate solamente a minio?; il secondo: perché gli elenchi di **D** e **D<sup>a</sup>** sono dello stesso tipo, malgrado le rubriche che li precedono immediatamente paiano alquanto diverse?

In tutta la tavola gli elenchi inframezzano rubriche attributive ad *inceptiones* in inchiostro nero, il che è quanto accade in altri canzonieri trobadorici e trovierici laddove essi presentino elenchi dei componimenti o dal contenuto non esplicitato in apposite rubriche. Taluni canzonieri vedono anche la presenza di elenchi di soli autori, trascritti in nero dopo aver annunciato in inchiostro rosso una lista apposita: sembra logico, quindi, che tutti gli elenchi dell'Estense siano liste di *inceptiones* e che manchi un'enumerazione di soli autori dopo la seconda rubrica.

Se si rilegge la quarta, tuttavia, si deve ammettere che essa annuncia *inceptiones cantionum [...] et nomina repertorum*. O manca un elenco di soli autori anche dopo questa rubrica, quindi, o quello realizzato poteva a tutti gli effetti essere considerato un'unione dei due (quantomeno all'epoca e/o da un copista che non doveva avere particolare familiarità con la lirica, se non addirittura con la forma libraria dei canzonieri). La seconda opzione, di gran lunga la più probabile, ci dovrebbe portare a riconsiderare se vi sia effettivamente una lacuna dopo la seconda rubrica.

Si consideri, quindi, che seconda e terza rubrica sono aperte da un capoletera e separate da un rigo in bianco; all'esatto opposto, nella quarta rubrica mancano in generale capiletera e il testo viene scritto di seguito, con solamente un punto prima di *et* coordinante: anche prescindendo dalla loro lettera, non vi sono grossi dubbi attorno al fatto che le une dovevano essere autonome e l'altra fu pensata come un tutt'uno. Tuttavia, se pure il copista doveva aver chiaro che stava vergando due rubriche in un caso e una nell'altro, questo non significa che avesse necessariamente compreso anche quanti elenchi avrebbero dovuto seguirle e in che modo.

Forse la preparazione della tavola di **D** avvenne non tanto dopo aver copiato la sezione, quanto piuttosto dopo la fase di riordino dei materiali antigrafici e, nello specifico, la tavola ebbe come diretto antografo una serie di scartafacci sui quali si era compiuto il lavoro di ordinamento: si può immaginare che l'ordinatore avesse diviso su due colonne, aperte dalle due diverse rubriche, una lista autori e una di *inceptiones*; terminato il riordino, questi scartafacci furono forniti al copista allo scopo di velocizzare la compilazione della tavola e al menante fu spiegato come l'elenco delle *inceptiones* avrebbe dovuto contenere anche le rubriche attributive, incrociando le due colonne, e che avrebbe dovuto alternare inchiostro rosso e nero; il nostro, però, capì che quello era più genericamente il modo in cui avrebbe dovuto organizzare i due elenchi: da subito incrociò le due colonne copiando in fila (e con colori alternanti) le rubriche in cui dichiarava un elenco di soli autori e uno di sole *inceptiones*; quindi, realizzò un unico elenco doppio in cui quelli che lui considerava un elenco di soli autori e uno di sole *inceptiones* erano unitamente presenti; il fraintendimento emerse prima della copia della quarta rubrica, ma a questo punto il piano iniziale doveva essere modificato e si dovevano risparmiare spazio e inchiostro: non solo non si rifece la tavola allo scopo di inserire l'elenco di soli autori di **D**, ma si decise di seguire anche per **D<sup>a</sup>** lo stesso sistema nato fortuitamente, opportunamente migliorandolo con la fusione delle due rubriche in una totalmente rossa e priva di capiletera.

Difficile dire di più sugli elementi utili a datare il Canzoniere Estense e, quindi, **H**. Se si accetta che nessuno di essi è inopinabilmente opposto a collocare la copia di quest'ultimo poco dopo al 1254, il nostro risulterà forse il canzoniere più antico oggi conservato per la lirica trovierica<sup>55</sup>, così come **D** per la lirica trobadorica (con **D<sup>a</sup>** che testimonia l'esistenza di un *liber* preesistente). La datazione, peraltro, influisce davvero sulla monumentalità delle sole sezioni provenzali, considerato che **H** è comunque, con **Z<sup>a</sup>**, almeno l'unico vero canzoniere trovierico esemplato in Italia ma, rispetto al secondo, ha l'indiscusso vantaggio di un numero di componimenti più che doppio (63 contro 25).

In effetti, la quarta rubrica non ha davvero un qualche valore di datazione. È pur vero che il *dominus Alberici* del quale sarebbe stato il libro identificato come fonte per **D<sup>a</sup>** ha ricevuto come unica identificazione possibile Alberico da Romano, signore di Treviso, trovatore e mecenate trucidato con la famiglia solo nel 1260; tuttavia, se anche si riuscisse a dimostrare che i due personaggi coincidono, prima di poter utilizzare la rubrica per datare **D<sup>a</sup>** resterebbe da spiegare per quale ragione un uomo in vita non avrebbe potuto separarsi da un suo libro.

Stando così le cose, non è qui luogo di approfondire oltre il riferimento, che a noi interessa solo in quanto **D<sup>a</sup>** è parte della medesima unità codicologica di **H**: il nome di Alberico, infatti, può aver avuto un ruolo nella preistoria del codice e di certo ne ha avuto uno di peso nella sua storia contemporanea. Nulla più di quello che si è detto, invece, è noto intorno all'influenza che può aver esercitato la rubrica nei momenti in cui l'Estense veniva assemblato, che poi è quanto ci siamo prefissi di indagare. Questo non significa che antichi lettori e/o proprietari non potessero essere stati già attirati dal codice anche perché vi riconoscevano il reperto di un libro più noto al tempo di quanto non sia oggi; al contempo, l'identità di questi ci è sostanzialmente ignota. Escluso il già nominato Pietro Bembo, conosciamo solamente due proprietari/lettori antichi, peraltro in modo molto superficiale: da un lato l'altrimenti oscuro *magister* Pietro da Ceneda, che alla fine del XIV secolo sottoscrive in scrittura specchiata i ff. 216b e 260d, ma che potrebbe essere anche il committente della seconda parte pergameneacea dell'Estense<sup>56</sup>, che qui non è stata indagata; dall'altro «Zuan Malipperò, cataneus», cognato di Marin Sanudo che alla fine del 1400 segnò a f. 261v il codice come il n. 14 della propria collezione<sup>57</sup>. Di una probabilmente folta schiera di altri personaggi non restano che occasionali correzioni al testo del manoscritto<sup>58</sup>, se non tracce di inchiostro oggi sostanzialmente illeggibili<sup>59</sup>.

---

<sup>55</sup> Alcune parti di **U**, datate molto genericamente alla metà del XIII secolo, potrebbero essere precedenti. Cfr. Tyssens (2007: 25-26).

<sup>56</sup> Cfr. Spetia (1997: 54-55).

<sup>57</sup> Cfr. Bertoni (1907: 242).

<sup>58</sup> Di cui si è detto che parlerà Nicola Ballestrin nel lavoro che ha in corso.

<sup>59</sup> Un'altra nota di possesso doveva essere a c. 231v, ma fu grattata via: Spetia (1997: 52-53) propone di leggere almeno 'Bancius' e 'palacio' (io leggo, a diverse righe di distanza, '...ved Bancius' e 'pallaci': la 'o' segue un punto ed è distanziata, quindi sarà di altra parola), da cui una proposta di identificazione con il non meglio noto Bancius Johannis de Prando, di cui è attestata la presenza nel Consiglio dei Trecento di Treviso fra 1259 e 1260); completamente illeggibile un'altra nota appena dopo la sottoscrizione di f. 260d: Bertoni (1903: 386, n. 1) in questo caso ci informa che la causa per cui tutta la zona è rovinata è un reagente utilizzato da Paul Meyer a fine Ottocento.

## Riferimenti bibliografici

- Avalle, D'Arco Silvio (1960), *Peire Vidal. Poesie. Edizione critica e commento*, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi.
- Avalle, D'Arco Silvio (1993<sup>2</sup>), *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc. Nuova edizione a cura di Lino Leonardi*, Torino, Einaudi [*La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta. Problemi di critica testuale*, 1961].
- Avalle, D'Arco Silvio (2002), *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria del medioevo romanzo*, Firenze, Edizioni del Galluzzo.
- Avalle, D'Arco Silvio; Casamassima, Emanuele (1979-1982), *Il canzoniere provenzale estense. Riprodotto per il centenario della nascita di Giulio Bertoni*, 2 voll., Modena, Mucchi.
- Battelli, Giulio (1935), 'La "Pecia" e la critica del testo dei manoscritti universitari medievali', *Archivio Storico Italiano* 93 (356), 244-252.
- Battelli, Giulio (1989), 'Il libro universitario', in *Civiltà comunale: libro, scrittura, documento. Atti del Convegno (Genova, 8-11 novembre 1988)*, Genova, Società ligure di Storia patria, 281-313.
- Bertoni, Giulio (1903), 'Recensione a Giorgio Rossi – Henri Teulié, *L'anthologie provençale de Maître Ferrari de Ferrare*, Toulouse, Privat, 1901-1902', *Giornale storico della letteratura italiana* XLII, 378-393.
- Bertoni, Giulio (1917), 'La sezione francese del manoscritto provenzale estense', *Archivum Romanicum. Nuova rivista di filologia romanza* I, 307-410.
- Camus, Jules (1891), 'Notices et extraits des manuscrits français de Modène antérieurs au XVI<sup>e</sup> siècle', *Revue des langues romanes* XXXV, 169-306.
- Crescini, Vincenzo (1905<sup>2</sup>) [1892], *Manualetto provenzale per uso degli alunni delle facoltà di lettere. Introduzione grammaticale, crestomazia e glossario*, Verona-Padova, Drucker.
- Gumbert, Johan Peter (1989), 'Quelques remarques autour de la Pecia', *Gazette du livre médiéval* 15, 8-11.
- Johnston, Ronald C. (1935), *Les poésies lyriques du troubadour Arnaut de Mareuil. Publiées avec une introduction, une traduction des notes et un glossaire*, Paris, Droz.
- Lachin, Giosuè (1995), 'Partizioni e struttura di alcuni libri medievali di poesia provenzale', in Peron, Gianfelice (a cura di), *Strategie del testo. Preliminari Partizioni Pause. Atti del XVI e XVII convegno interuniversitario (Bressanone 1988 e 1989)*, Padova, Esedra, 267-304.
- Lachin, Giosuè (2008), 'Introduzione. Il primo canzoniere', in Lachin, Giosuè (a cura di), *I trovatori nel Veneto e a Venezia. Atti del Convegno Internazionale, Venezia, 28-31 ottobre 2004*, Padova, Antenore, XIII-CV.
- Lachin, Giosuè (2016), «Intavulare». *Tavole di canzonieri romanzi (serie coordinata da Anna Ferrari), I. Canzonieri provenzali. 13. Modena, Biblioteca Estense e Universitaria. D (α.R.4.4)*, Modena, Mucchi.
- Mussafia, Adolfo (1867), 'Del codice Estense di rime provenzali', *Sitzungsberichte der kaiserlichen Academie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-Historische Classe* 55, 339-450.
- RS = Spanke, Hans, *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes. Neu bearbeitet und ergänzt*, Leiden, Brill, 1955.

- Spetia, Lucilla (1997), «Intavulare». *Tables de chansonniers romans, II. Chansonniers français (série coordonnée par Madeleine Tyssens), 2. H (Modena, Biblioteca Estense) Z<sup>a</sup> (Bibliothèque Métropolitaine de Zagreb)*, Liège, Université de Liège.
- Tyssens, Madeleine (2007), «Intavulare». *Tables de chansonniers romans, II. Chansonniers français (série coordonnée par Madeleine Tyssens), 5. U (Paris, BNF, fr. 20050)*, Liège, Université de Liège.
- Zinelli, Fabio (2004), 'D'une collection de tables de chansonniers romans (avec quelques remarques sur le chansonnier Estense)', *Romania* CXXII, 46-110.
- Zinelli, Fabio (2010), 'Il canzoniere estense e la tradizione veneta della poesia trobadorica: prospettive vecchie e nuove', *Medioevo romanzo* XXXIV (1), 83-130.
- Zufferey, François (2007), 'Genèse et structure du «Liber Alberici»', *Cultura Neolatina* LXVII (2), 173-233.
- Zamponi, Stefano (2004), 'Il libro del Canzoniere: modelli, strutture, funzioni', in Belloni, Gino *et al.*, *Rerum Vulgarium Fragmenta. Codice Vat. Lat. 3195. Commentario all'edizione in facsimile*, Roma-Padova, Antenore, 13-72.

### Sitografia

LRCMFO = *Lyric Responses to the Crusades in Medieval France and Occitania*, <<https://warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/crusades/>> (ultimo accesso 28/12/2021).

Carlo Rettore  
 Università di Padova - Università di Cagliari (Italia)  
[carlorettore@hotmail.it](mailto:carlorettore@hotmail.it)