III. C. 10.

STUDJ

DI

FILOLOGIA ROMANZA

PUBBLICATI

DA

ERNESTO MONACI

SOCIETÀ FILOLOGICA ROMANA

IV
1888-89

FASC. 10.

L. BIADENE, Morfologia del Sonetto nei secoli XIII e XIV.

ROMA
ERMANNO LOESCHER & C.°
Via del Corso, 307.
1888

IL PROSSIMO FASCICOLO CONTERRÀ:

E. G. Parodi, *I Fatti di Cesare* nella letteratura italiana del medio evo.

Gli **Studj di filologia romanza** escono a liberi intervalli, per fascicoli, ognuno dei quali si vende anche separatamente dagli altri.

Per tutto ciò che concerne la compilazione e per l'invio di manoscritti, cambj ed altre stampe, l'indirizzo è al *Prof. E. Monaci, Roma, Piazza Capranica, 95.*

Per tutto ciò che si riferisce alla amministrazione, l'indirizzo è ai *Sigg. E. Loescher & C.°, Roma, Via del Corso, 307.*

ANNUNZJ DI RECENTI PUBBLICAZIONI

pervenute alla Direzione.

Merlo P. Le radici e le prime formazioni grammaticali della lingua ariana. Estrat. dai *Rendic. del R. Istituto Lombardo*, 1888.

Fumi F. G. Per la fonistoria protaria, nota. Estr. dai *Rendic. dei Lincei*, 22 Apr. 1888.

Caetani-Lovatelli E. Thanatos. *Roma, Tip. dei Lincei*, 1888.

Castelli G. L'età e la patria di Quinto Curzio Rufo. *Ascoli Piceno, Cesari*, 1888.

Morandi L. Origine della lingua italiana. Terza ediz. *Città di Castello, Lapi*, 1887.

Guardione F. Storia della letteratura italiana dal 1750 al 1850. *Palermo, Tip. del Tempo*, 1888.

Buscaino Campo A. Quistioni di fonologia. *Trapani*, 1888.

Arabia V., Della Campa R., Méry G. L'ortografia del dialetto napolitano. *Napoli, Pierro*, 1887.

Salvo Cozzo G. Il contrasto di Cielo d'Alcamo secondo la lez. del Cod. Vat. 3793. *Roma*, 1888.

Ferri Mancini F. Sulla opportunità nello studio della Divina Commedia. *Roma, Befani*, 1888.

Mestica G. Il più giovane dei sonetti del Petrarca. *Roma*, 1888.

D'Ovidio F. Questioni di geografia petrarchesca. *Napoli, Tip. della R. Università*, 1888.

D'Ovidio F. Ancora di Sennuccio del Bene e ancora dei lavori del Petrarca. *Napoli, Tip. della R. Università*, 1888.

Lumbroso G. L'Itinerarium del Petrarca. Estr. dai *Rendic. dei Lincei*, 22 Apr. 1888.

Carta F. Un codice sconosciuto dei libri De remediis utriusque fortunae. *Firenze, Carnesecchi*, 1888.

De Nolhac P. Les études grecques de Pétrarque. *Paris, Impr. nationale*, 1888.

STUDJ

DI

FILOLOGIA ROMANZA

PUBBLICATI

DA

ERNESTO MONACI

VOL. IV.

ROMA

ERMANNO LOESCHER & C.°

Via del Corso, 307.

1889

LIVORNO dalla Tipografia Vigo.

INDICE DEL VOLUME QUARTO

L. Biadene, Morfologia del Sonetto nei sec. XIII e XIV . *pag.* 1
Indice della precedente memoria . . . . . „ 233
E. G. Parodi, Le storie di Cesare nella letteratura italiana
dei primi secoli . . . . . „ 237
Indice della precedente memoria . . . . . „ 503

MORFOLOGIA DEL SONETTO

NEI SEC. XIII E XIV.

Nello studio che segue intendo di trattare compiutamente e in modo scientifico della tecnica del Sonetto nei secoli XIII e XIV, ciò che finora non fu mai fatto da alcuno.

Le fonti per questo studio sono, come ognun sa, di due specie: i più antichi trattati di metrica e i sonetti che ci pervennero dei due primi secoli. Degli uni e degli altri dirò ora quel tanto che basti al proposito mio.

Primo a fornire le regole del Sonetto sembra sia stato Francesco da Barberino in due glosse ai *Documenti d' Amore*, nelle quali descrive la forma esterna dei componimenti poetici (1). I cenni del Barberino sono brevi, ma preziosi. Più a lungo, come è naturale, molto a lungo anzi si ferma ad esaminare la tecnica del Sonetto il più antico trattatista di metrica, il padovano Antonio Da Tempo nel suo libro sull' arte dei ritmi volgari composto nel 1332 (2). Egli non si accontenta di far conoscere la struttura del componimento, ma dà notizia anche di tutte le varietà accidentali

---

(1) Le due glosse raccolte sotto il titolo *De variis inveniendi et rimandi modis* furono pubblicate da O. Antognoni nel *Giorn. di fil. rom.* IV, 93-98.

(2) *Delle Rime volgari*, Trattato di Antonio Da Tempo pubbl. per cura di G. Grion, Bologna, Romagnoli, 1869. L'esposizione delle regole del Sonetto occupa le pagg. 73-116. E, come a tutti gli altri generi di componimento, così anche al Sonetto si riferisce l'ultima parte del trattato da pag. 158 a pag. 173.

di esso che erano in uso al suo tempo. Ad ogni regola fa seguire l'esempio composto da lui medesimo. Il libro del Da Tempo, come è noto, è scritto in latino. Nella seconda metà del secolo XIV Gidino da Sommacampagna si può dire non abbia fatto che tradurlo liberamente in volgare nel suo *Trattato dei Ritmi Volgari* (1); soltanto ne compendiò o ne allargò qualche parte, e cambiò, ciò che per noi poco importa, quasi sempre gli esempi. Di regola basterà dunque citare Gidino soltanto nel caso che non si accordi interamente col suo predecessore. Quelli del Da Tempo e di Gidino sono i due soli veri e propri trattati di metrica del secolo XIV. Possiamo per altro contare fra i sussidi teoretici, se così è lecito dire, pel nostro studio, che risalgono allo stesso secolo, anche un sonetto di Pieraccio Tedaldi (2), una specie di ricetta per fabbricare sonetti, e una corona di sonetti di Antonio Pucci sull'arte del dire in rima (3).

Francesco da Barberino, il Da Tempo e Gidino scrissero di metrica con intendimento pratico, coll'intendimento cioè di insegnare le regole ai giovani che volevano apprendere e coltivare l'arte poetica; noi invece vogliamo fare uno studio storico, e quindi dobbiamo prendere in esame, oltre che gli scritti degli antichi testé menzionati, anche i sonetti antichi pervenutici. Esamineremo tutti quelli del secolo XIII e gran parte di quelli del secolo XIV, vale a dire tutti i sonetti compresi nelle raccolte indicate nella bibliografia che aggiungiamo in fine di questo studio. Ciò non significa per altro che si rechino sempre tutti gli esempi, sebbene l'esemplificazione sia sempre abbondante. E poiché nelle stampe cotesti sonetti trovansi spesso con attribuzioni errate, in alcune note alla bibliografia procureremo di rettificare, per quanto ci sarà possibile, gli errori.

---

(1) Pubbl. da G. B. Giuliari, Bologna, Romagnoli, 1870.

(2) *Le Rime di Pieraccio Tedaldi* pubbl. da S. Morpurgo, Firenze, 1885, pag. 59.

(3) Furono pubblicati da A. D'Ancona nella *Miscellanea di filologia e linguistica* dedicata alla memoria di N. Caix e U. A. Canello, Firenze, 1886, pagg. 293-303.

Lo studio sarà diviso in quattro capi, nel primo dei quali si discorrerà della formazione del Sonetto, nel secondo dell'evoluzione della sua forma, nel terzo di un uso speciale del Sonetto, e nel quarto ed ultimo dei giochetti ed artifici vari di cui si piacquero gli antichi rimatori.

Le ipotesi fin qui emesse sulla formazione del Sonetto mi sembra opportuno raccogliere in una speciale appendice. Qui subito dico che la mia opinione sull'origine del componimento è in fondo (non in tutti i particolari) la medesima che è esposta dal dott. Enrico Welti nell'introduzione al suo pregevole libro sulla *Storia del Sonetto nella poesia tedesca* (1). È per altro alquanto diverso l'ordine da me tenuto nella dimostrazione, la quale spero di aver fatta anche più piena e più rigorosa.

Non mi rimane che di ringraziare coloro che mi furono cortesi di ajuto per questo studio. Ringrazio vivamente il prof. A. D'Ancona, che mi permise di esaminare con tutto mio agio, e non una sola volta, la copia da lui posseduta del Cod. Vaticano 3793, e mi fece poi comunicare i fogli fin qui tirati del quinto volume delle *Antiche Rime Volgari*. Parimenti ringrazio il prof. E. Monaci non solo perché mi favorì gli schemi dei sonetti inediti della raccolta dei Poeti Perugini della prima metà del secolo XIV, ma anche perché ebbe la bontà di attendere per tanto tempo questo lavoro. Obbligo di gratitudine mi lega anche al dott. S. Morpurgo, il quale mi comunicò gli schemi dei *Vangeli di Quaresima* contenuti in un codice Riccardiano, e mi lasciò esaminare la copia da lui eseguita del codice n.° 59 del Seminario di Padova, e al prof. T. Casini, che verificò sulla copia del prof. D'Ancona gli schemi di alcuni sonetti una volta che n'ebbi bisogno. Non posso poi chiudere questo breve proemio senza ricordare con animo grato il nome del mio maestro Giosuè Carducci, nella cui scuola e dietro i cui eccitamenti cominciai a coltivare gli studi di metrica italiana, dei quali offro ora un saggio col presente lavoro.

(1) *Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung*, Leipzig, Veit & Comp., 1884.

CAPO I.

LA FORMAZIONE.

I

È ormai fuori di dubbio che la madrepatria del Sonetto è l'Italia (1). Ma come esso si è formato? Ragion vuole che non ci proviamo a rispondere a questa dimanda se non dopo aver tentato di fissare quale fu la primitiva forma del componimento. Istituiamo dunque subito questa ricerca.

Fin da principio il Sonetto consta di 14 endecasillabi, ed apparisce diviso in due parti principali, la prima di otto versi, la seconda di sei. Qualche rarissima volta per altro questa divisione o non esiste o si avverte appena (2). Nella prima parte ha luogo una pausa logica alla fine di ogni coppia, e la pausa dopo la seconda coppia è ordinariamente, ma non sempre, un poco più forte delle altre due (3). Nella seconda parte la pausa principale cade dopo il terzo verso, cosicché questa seconda parte resta divisa in due terzetti. Devesi per altro notare che in alcuni dei sonetti più antichi quest'ultima pausa è molto leggera, e in altri gli ultimi sei versi sembrerebbero quasi dividersi in tre coppie (4).

---

(1) Vedi nel lavoro del Welti il capitolo *Die Heimat des Sonettes* (pag. 6-20), nel quale è rifatta chiaramente la storia delle varie opinioni sulla patria del Sonetto.

(2) P. es. nel son. di Guittone n.° 73 non ha luogo alcuna pausa logica dopo il v. 8, il quale per il senso non si può disgiungere dal verso che gli tien dietro. Quasi lo stesso si può dire del son. n.° XVIII del Cavalcanti, e del son. di Masarello Val. II, 94. Nel son. n.° 116 di Guittone la pausa è tale da non richiedere il punto fermo, ma soltanto il punto e virgola, e similmente nel son. n.° 8, P. I, del Petrarca.

(3) Nei sonetti di Guittone n.i 29 e 32 la pausa fra quadernario e quadernario è uguale a quella che ha luogo fra coppia e coppia di ciascun quadernario. In altri sonetti la pausa è molto debole; cfr. Guittone n.i 26, 44, 73; Masarello Val. II, 92; Bonagiunta Orbiciani Val. I, 531; Cavalcanti n.° XVIII; Petrarca P. I, n.° 32.

(4) P. es. non c'è o è molto leggera la pausa fra terzetto e terzetto nei seguenti sonetti: Guittone n.i 40, 73, 126, 142, 149, 153, 171, 181, 182, 194; Enzo Val. I, 177; Folgore da S. Gemignano, il sonetto d'aprile nella Corona dei mesi; Petrarca P. I, n.i 8, 29, 62. Gli ultimi sei versi si possono considerare come divisi in tre coppie nei sonetti di Guittone n.i 129, 132, 136, 148, 189, 200.

Tenendo dunque conto soltanto delle pause del senso può rimanere qualche piccola incertezza sulla membratura del Sonetto nella sua fase più antica. Se vorremo determinarla con ogni sicurezza e precisione, dovremo giovarci anche di altri criterî o sussidî. Uno di questi è certo la disposizione strofica nei più antichi canzonieri. Vediamo dunque come sieno disposti i versi del Sonetto nei tre codici Laur-red. IX, 63, Palat. 418 e Vatic. 3793.

Nel Laur-red. i primi otto versi sono su quattro linee, due per linea. Quanto ai terzetti, i due primi versi sono compresi in una sola linea, e su di essa comincia anche il terzo verso che finisce sulla linea seguente, metà della quale rimane bianca. Alla fine di ogni verso sta un punto, e un punto è posto anche in fine delle rime al mezzo dove queste si trovano. L'iniziale del primo verso è naturalmente maiuscola, e maiuscole, ma minori di questa prima, sono anche le iniziali delle tre linee seguenti e della prima linea di ciascun terzetto. Una sgraffa dalla parte esterna del foglio, nel senso della lunghezza, abbraccia le quattro prime linee, e di fianco all'iniziale di ciascun terzetto, a sinistra, trovasi la sigla *R*, che qui, perduto il suo valore originario di *Responsio* o *Responsorium*, non può conservare se non il valore secondario di indicazione di *a capo*, ossia nel caso concreto non può essere che un segno di divisione strofica (1).

---

(1) La sigla *R* è anche l'abbreviazione comune di *Rubrica*, ma a questa soluzione non credo che alcuno nel caso nostro vorrà pensare. Ad un'altra soluzione pensò invece il Borgognoni. Nello scritto sul Sonetto, del quale dovremo occuparci nella prima delle due appendici aggiunte a questo studio, egli dichiarò di non saper spiegar meglio la detta sigla che con *ripresa* o *ritornello*, e credette di aver trovato in ciò una conferma alla sua opinione sull'origine del Sonetto. Ma l'opinione del Borgognoni, diciamolo fin d'ora, non ha per sé veruna probabilità, e quindi anche la spiegazione da lui data della sigla *R* di rimpetto ai terzetti si dovrà considerare per erronea. E che essa sia erronea veramente si persuaderà ognuno anche senz'altro quando sappia che le abbreviature usate dallo scrittore del cod. Laur-red. per *ritornello* sono *litō* e *ri* (vedi più avanti, pag. 580n). Un dubbio invece sulla spiegazione da noi data potrebbe venire osservando che in certi sonetti antichi pubblicati da B. Wiese di sul cod. Magliab. strozz. VII, 1040 (*Giorn. stor. d. lett. it.* II, 115 sgg.) di rimpetto al primo verso dei terzetti trovansi nella stampa abbreviature diverse da

Nel Vat. la disposizione dei versi e la punteggiatura sono le medesime che nel Laur., soltanto in esso non si trovano nè la sgraffa nè la sigla sopradette (1).

Anche nel Palat. i primi otto versi sono disposti come negli altri due canzonieri; invece nei terzetti ordinariamente il primo verso sta da solo su una linea e gli altri due occupano la linea seguente. Non mancano per altro sonetti nei quali anche la disposizione dei terzetti sia uguale a quella degli altri due canzonieri. Aggiungasi che nel Palat. in principio di ciascuna delle prime quattro linee e della prima linea di ciascun terzetto trovasi il segno ℂ, il quale, com'è noto, negli antichi manoscritti di prosa suole indicare il cominciamento di un nuovo periodo. Questo segno poi nei terzetti comprende la sigla *V*, la quale non può essere se non l'abbreviatura di *Volta*, trovandosi nel medesimo codice anche in principio della *volta* di ogni stanza delle canzoni (2), e sapendosi dal Da Tempo che gli antichi chiamavano appunto anche *volte* i terzetti del Sonetto (3).

Ora quale conclusione è da trarre riguardo alla membratura del Sonetto dalla disposizione dei versi nei più antichi manoscritti? Evidentemente non altro che questa. Che gli antichi consideravano la prima parte suddivisa in quattro coppie, e la seconda parte in due parti uguali ossia in due

---

R. Così al n.° 8 'pl', al n.° 58 'ps', e così pure nel secondo dei sonetti doppi sotto il n.° 72, e al n.° 74. E 'ps' trovasi soltanto di rimpetto al primo verso della seconda parte dei sonetti sotto i n.i 71, 82 e 83, e 'p' semplicemente è di rimpetto al primo verso della seconda parte del primo dei due sonetti doppi sotto il n.° 72. Che cosa significheranno coteste sigle? Ci troveremmo davvero imbarazzati se dovessimo ricercarne la spiegazione, ma fortunatamente della difficoltà ci sbarazziamo tosto avvertendo che essa in fatto non esiste. Anche il Magliabechiano reca sempre, come io stesso verificai, la sigla *R*, alla stessa guisa del Laur-red. Il Wiese si lasciò illudere dalla forma di questa sigla, che da chi non sia pratico della scrittura de' nostri codici antichi può essere anche letta nel modo o meglio nei modi che egli fece.

(1) Mi riferisco sempre alla copia diplomatica di questo codice posseduta dal prof. D'Ancona.

(2) Gli editori del cod. Pal. 418 (*Propugnatore*, t. XIV e XVII) stimarono superfluo riprodurre nella stampa questa sigla.

(3) Pag. 73: *Secunda* [pars] *in sex versus subdividitur, quorum tres primi appellantur una* volta, *alii tres communiter appellantur alia* volta.

terzetti. A questa conclusione non manca la conferma degli antichi trattatisti. Francesco da Barberino e il Da Tempo non dicono che la prima parte del Sonetto si divide in due parti o in due quadernari, come diremmo noi moderni, ma dicono espressamente che si divide in quattro parti, ossia in quattro coppie (1).

Ma non si conosce perfettamente la primitiva struttura del Sonetto se non quando si sappia anche quale fosse la primitiva disposizione delle rime. Per non esser costretti a ripeterci in parte più avanti, stimiamo opportuno di istituire nel capo seguente questa indagine, bastandoci qui di riferirne o meglio di anticiparne il risultato. E il risultato è: che dei due ordini di rime che hanno i primi otto versi fino dal secolo XIII, ciò sono A B A B A B A B e A B B A A B B A, il primo è senza alcun dubbio il più antico, e dei due schemi per così dire fondamentali dei terzetti, ciò sono C D C D C D e C D E C D E, il primo medesimamente è secondo ogni verosimiglianza anteriore all'altro. Gli è vero ad ogni modo che anche il secondo fu usato assai presto. La primitiva disposizione delle rime nel Sonetto fu dunque questa

A B A B A B A B C D C D C D

E rappresentando la varia durata delle pause mediante i segni d'interpunzione, e propriamente colla virgola, col punto e virgola, coi due punti, col punto fermo pause sempre maggiori, lo schema primitivo del Sonetto risulterà così determinato

A B, A B; A B, A B. C D C: D C D

perché? i mss non danno nulla

(1) Francesco da Barberino, op. cit pag. 96, dopo aver indicate le differenze fra le tre varie specie di sonetti di cui egli fa menzione, soggiunge: *omnes IIIJ^or pedum id* (sic) *et ij mudarum.* Il Da Tempo accenna alla suddivisione della prima parte in quattro parti non dove parla del Sonetto semplice, ma dove discorre della forma del Sonetto doppio. Qui leggiamo (pag. 83): *Et sicut etiam prima pars simplicium subdividitur in quatuor partes, sic et dupliciam, scilicet in quatuor copulas.*

II

Ora possiamo provarci a rispondere alla dimanda che ci siamo fatta in principio: quale è la genesi di cotesta forma? Secondo un'opinione professata anche dai migliori prima che comparisse il lavoro del Welti (1), e che sembra esso non sia riuscito a sradicare del tutto, il Sonetto non sarebbe che una stanza di Canzone aulica adoperata come componimento a sé, e più precisamente sarebbe una delle forme, la più bella forma, che poté assumere la stanza composta di due *piedi* e due *volte*. Ma posa nel vero cotesta opinione? No di certo. Essa poteva parer verosimile prima che s'indagasse la primitiva struttura del Sonetto, non più dopo cotesta indagine. Tenendo conto infatti soltanto delle ragioni ritmiche ed esteriori, se il Sonetto non fosse che una stanza di Canzone della forma ora detta, i primi otto versi apparirebbero divisi fin dal primo principio in due parti uguali ossia in due *piedi*, e questa divisione non mancherebbe d'essere indicata dai codici (2) e dai trattatisti e dalla disposizione stessa delle rime, che sarebbe stata subito quella propria della poesia artistica, cioè A B B A A B B A, la quale rende sensibile nel miglior modo che si possa la divisione in due unità ritmiche. Invece, per quanto indietro vedemmo, siamo certi che gli antichi consideravano i primi otto versi come divisi non in due, ma in quattro parti, e che la primitiva disposizione delle rime fu quella che ben si accorda con questa partizione, cioè A B A B A B A B. Si aggiunga che se nel Sonetto dovessimo veramente vedere una stanza di Canzone, la seconda parte sarebbe stata anche in origine difficilmente su due sole rime alternantisi come nella prima parte. La poesia artistica ama una maggior varietà.

---

(1) Vedi l'appendice I in fine di questo studio.

(2) Nei codici più antichi sono nettamente distinti i membri dei quali si compongono le stanze delle canzoni. Il secondo *piede* p. es. comincia con lettera majuscola, la quale in qualche codice è anche colorata (p. es. nel Laur. - red. IX. 63).

Resta dunque esclusa nel modo più assoluto la derivazione sopra accennata.

Dimostrata l'impossibilità di cotesta ipotesi, ci si ripresenta subito coll'aspetto della verità la spiegazione che sarà certo balenata anche alla mente del lettore non appena egli sia giunto a conoscere la struttura originaria, e specialmente la primitiva disposizione delle rime del Sonetto. Ma anche cotesta spiegazione, a cui intendo accennare, non è ben chiara e soddisfacente che per la prima parte. La prima parte del Sonetto, quando esso si consideri nella più antica forma che si possa determinare, corrisponde in tutto e per tutto, e per il numero dei versi e per le pause del senso e per la disposizione delle rime, a quella strofa della poesia popolare che col nome di 'ottava sicula' o 'strambotto' è comunemente nota.

Anche negli ultimi sei versi le rime sono disposte come nello Strambotto, e ci sentiremmo quindi senz'altro tentati di affermare che il Sonetto risulta dall'unione di uno strambotto di otto versi con uno strambotto di sei, ma una grave difficoltà ci impedisce di affrettarci a tale conclusione. Si osserva subito che gli ultimi sei versi sono divisi in due terzetti e non in tre coppie, come dovrebbe essere se formassero veramente uno strambotto. Ecco dunque che mentre per un istante potevamo crederci prossimi a toccare la meta un forte ostacolo ci obbliga a fermarci a mezza strada.

E sarà vana la speranza di proceder oltre? Fuor di metafora, dovremo accontentarci di dire che il Sonetto altro non sia che uno strambotto a cui furono aggiunti due terzetti? La nostra mente non può appagarsi di rimanere così alla superficie delle cose. Si vorrebbe arrivare ad intendere come mai poté avvenire che si combinassero insieme queste strofe eterogenee, strambotto e terzetti, a formare un nuovo componimento.

Pensiamo dunque a sciogliere l'enimma. Poiché la difficoltà si raccoglie nei terzetti, è naturale che fermiamo la nostra attenzione sulla speciale disposizione delle rime che questi ebbero in origine. Che essa sia accidentale, che è

quanto dire che il Sonetto sia una creazione individuale, è un' opinione, la quale si manifesta di per sé inverosimile, ma volendo ammetterla per un istante, accadrebbe di osservare che se l'idea prima di chi compose il primo sonetto fosse stata veramente di aggiungere a uno strambotto due terzetti, secondo ogni probabilità egli li avrebbe fatti di tre rime, tanto è vero che non appena il Sonetto comparve si credette opportuno di introdurre in essi una terza rima, cioè di farli rimare anche secondo lo schema C D E. C D E. Se invece i terzetti in origine sono rimati secondo lo schema C D C. D C D, ciò vuol dire che così è perché così doveva necessariamente essere. Ma la disposizione di rime ora detta non è ingenita e necessaria che nello Strambotto. Siamo dunque ricondotti al pensiero già sopra accennato che anche negli ultimi sei versi si celi, per così dire, uno strambotto; ma d'altra parte resta sempre vero che questi sei versi così divisi come sono in due terzetti non formano uno strambotto. Come uscire della difficoltà? In nessun altro modo che conciliando fra di loro i due fatti. Dovremo dunque ammettere che lo strambotto di sei versi aggiungendosi o meglio saldandosi allo strambotto di otto abbia mutato, se così è lecito dire, la propria natura, conservando degli originari e primitivi caratteri ritmici soltanto la disposizione delle rime.

Ormai non resta da rispondere che alla dimanda: perché lo strambotto di sei versi si sarà diviso in due terzetti? Pensandoci sopra un poco la spiegazione si ritrova, e tale, mi sembra, da non dar luogo a verun dubbio. Soltanto mediante questa divisione veniva a stabilirsi la giusta proporzione e la simmetria fra le parti del componimento, e la nuova forma metrica acquistava unità organica. Come la prima parte del Sonetto, lo strambotto di otto versi, si divide per le pause nel senso in due parti uguali, in due tetrastici (1), così per analogia la seconda parte si divise in

(1) Nigra, *La poesia popol. ital.* pag. 16: *L'ottava siciliana è in sostanza un doppio tetrastico a rime alterne. Ed infatti dopo i quattro primi versi v'è pausa, ed i due tetrastici dell'ottava si possono facilmente separare.* E il Pitrè, *Canti popol. sicil.* Prefazione I, pag. 95: *chi canta, giungendo al quarto verso, si riposa, perchè considera come regolarmente diviso lo Strambotto in due parti uguali.*

due parti uguali, in due terzetti (1). Possiamo dunque riassumere tutto il nostro discorso così: Il Sonetto risulta dalla fusione (non dalla semplice unione) di uno strambotto di otto versi con uno strambotto di sei, e la fusione si ottenne mediante la divisione dell' esastico finale in due terzetti.

Con che non si vuol già dire che il Sonetto sia il risultato di una serie di tentativi fatti col deliberato proposito di trovare una nuova maniera di componimento, che sia in altre parole una produzione meccanica. No. Esso non è e non può essere che un prodotto spontaneo delle facoltà musicali del popolo italiano.

III

Il Sonetto fin dall' origine assomiglia moltissimo nella forma esterna alla stanza di Canzone composta di due *piedi* e due *volte*. Si può dire anzi che da essa diversifichi soltanto per la speciale disposizione delle rime, e perché la pausa fra tetrastico e tetrastico nella prima sua parte è ordinariamente un po' più debole di quello che non soglia essere tra *piede* e *piede* della stanza. In seguito anche queste differenze sparirono.

Il Sonetto dunque, sebbene abbia il suo fondamento immediato nella ritmica popolare, è un componimento di forma complessa e perfettamente artistica. Perciò fu subito usato dai nostri antichi rimatori in generale così aborrenti dalla semplicità popolare. Nessuna meraviglia se nelle loro mani esso perdette presto la naturale freschezza e divenne anche artificiosissimo. Ma d' altra parte sarebbe molto strano che non avesse conservato, almeno per qualche tempo, altri segni dell' origine popolare oltre quelli che arrivammo a scoprire esaminandone la primitiva configurazione ritmica.

---

(1) Non metto fuori oggi per la prima volta questa spiegazione. La comunicai quattro anni or sono al Welti, che la accolse col mio nome nel suo libro (p. 42).

Or bene, altri segni o altre traccie, o note che si voglian dire, di popolarità non mancano, e formano una delle più belle conferme che si possano desiderare della conclusione a cui siamo già pervenuti. Cotesti segni hanno il significato che qui si vuol loro assegnare trovandosi già nei sonetti del secolo XIII; se comparissero soltanto più tardi, si potrebbe pensare che non sieno originari, ma che sieno dovuti a una posteriore influenza della poesia popolare.

Già il Gaspary osservò che nel secolo XIII « ordinariamente i sonetti sono più disinvolti e più moderni che non le canzoni » (1). Di fatti la lingua e lo stile risentono in generale assai meno della Canzone dei convenzionalismi di scuola d'allora, e per alcuni sonetti possiamo affermare recisamente che anche l'intonazione e il movimento sono schiettamente popolari.

Si leggano p. es. i primi otto versi di un sonetto di Jacopo da Lentino (Val. I, 302), certo uno dei più antichi rimatori, il capo anzi della prima scuola poetica:

Diamante, nè smeraldo, nè zaffino,
nè vernull'altra gemma prezïosa,
topazo, nè giacinto, nè rubino,
nè l'aritropia, ch'è sì vertudiosa,
nè l'amatisto, nè 'l carbonchio fino,
lo quale è molto risplendente cosa,
non hanno tante bellezze in domino,
quant'ha in sè la mia donna amorosa.

Non è questo in tutto e per tutto un vero strambotto? Si rilegga anche una volta tutto intero il seguente sonetto, che per la sua bellezza fermò già l'attenzione di più d'uno. È d'autore incerto, ma del secolo XIII (D'Anc. n.° 797):

Tapina in me, c'amava uno sparvero;
amayal tanto ch'io me ne moria!
alo richiamo ben m'era manero,
ed umque troppo pascier nol dovia.

---

(1) *La scuola poetica siciliana*, trad. it. pag. 170.

Or è montato e salito sì altero,
asai più alto che far non solia;
ed è asiso dentro a uno verzero:
un' altra donna lo tene im balìa.

Isparvèr mio, ch' io t' avea nodrito,
sonalglio d' oro ti faciea portare,
perchè dell' uciellar fosse più ardito,

or se' salito sicome lo mare,
ed a' rotti li gieti e se' fugito,
quando eri fermo nel tuo uciellare.

Quanto siamo lontani dalla pesantezza plumbea delle rime auliche! Come è agile, snello, melodioso questo sonetto! E sotto l'allegoria quanta verità nell'accento e tenerezza di rimpianto in questa donna che si lagna dell'abbandono dell' amante raffigurato nello sparviero! E si noti, ciò che a me più importa di rilevare, che questa di simboleggiare l' amante nello sparviero o in altro uccello è una delle allegorie comuni della poesia popolare. La ritroviamo p. es. nel seguente *rispetto* toscano, certo ancor vivo una trentina d' anni fa (1), in cui all' uccello di rapina, allo sparviero, è sostituito il colombo:

Colombo bianco, quanto ti ho seguito,
e l' ali d' oro t' ho fatto portare,
hai preso un volo e poi te ne se' ito
quando era il tempo, amor, di vagheggiare.
Colombo bianco dall' ali d' argento,
tornalo a vagheggià 'l tuo cuor contento!
Colombo bianco dall' ali d' ottone,
tornalo a vagheggià 'l tuo primo amore.

Il Carducci ravvicinando per primo i due componimenti (2), notava « che v' è più d' una somiglianza, e non accidentale, tra 'l rispetto di Toscana e il sonetto siciliano ».

---

(1) Leggesi a pag. 29 della raccolta di *Canti toscani scelti ed annotati* da Raff. Andreoli, Napoli, Pedone-Lauriel, 1857.

(2) *Studi letterari* pag. 427.

Colla quale osservazione si direbbe che egli in fondo accennasse alla natura originariamente popolare del Sonetto. A me intanto giova avvertire che non mancano altri antichi esempi di scambio della materia e dei colori tra il Sonetto e altri componimenti popolari (1).

E non è forse una mossa della poesia popolare la seguente onde incomincia un sonetto di Cecco Angiolieri (Chig. n.° 482)?

Acchorri, acchorri, huom, a la strada,
che a fi' della putta, i' son rubato!
chitt' à rubato? una che par che rada
come raso', simm' à netto lasciato.

Ed è notevole e significativa la coincidenza perfin nelle espressioni del quadernario ora recato col primo di un altro sonetto composto qualche lustro più tardi, col seguente di Matteo Frescobaldi (pag. 47):

Accorr' uomo, accorr' uomo! i' son rubato!
all' arme, all' arme! correte alla strada,
prima che questa ladra se ne vada,
che m' à co' suoi begli occhi il cor furato.

---

(1) Citerò quelli che mi sembrano più significanti. Il Carducci a pag. 429 degli *Studi letterari*, dopo aver recato un madrigale che comincia *Una fera gentil più ch' altra fera*, soggiunge: « Quest' ultimo è un raffazzonamento fatto a posta per servire alla musica, di un sonetto di Matteo Frescobaldi: o almeno a me non par credibile che il madrigale fosse il germe del sonetto che è tale: *Una fera gentile più che altra fera* » (segue l'intero sonetto). E in nota della medesima pagina leggiamo « Altro esempio di una ballatina che procede da un sonetto vedilo a pag. 267 delle *Cantil.* [*ene e ballate*] IX, CCLXI. » Il n.° XLIX delle medesime *Cantilene e ballate* è una ballata, che l'editore, il Carducci, considera come « una redazione o ricomposizione letteraria, ma pur di popolesca eleganza » de' due saggi che ad essa precedono. La relazione della ballata coi due saggi, e specialmente col n.° XLVIII, è innegabile; se non che quanto al n.° XLVIII mi pare che essa relazione vada considerata diversamente da quello che fa il Carducci. Il codice donde è tratta questa poesia reca dopo il v. 7 un altro verso che rima col primo, quarto e quinto (vedi Wiese, *Giorn. stor. d. lett. it.* II, 122, n.° 64). Il componimento sarebbe quindi un sonetto caudato, ma irregolare, poiché la seconda parte, non tenendo conto della coda, consta di sette versi, anziché di sei. E questa irregolarità mi sembra debbasi riguardare come un indizio dell'anteriorità della ballata, la quale non seppesi poi ridurre entro lo spazio più ristretto del sonetto. Un altro esempio. S. Ferrari nella *Rivista critica della lett. it.* III, 190 recò un sonetto anonimo del sec. XV derivato secondo lui da uno strambotto.

E basteranno forse le poche citazioni fin qui fatte perché alla memoria del lettore, che abbia qualche dimestichezza colla nostra vecchia poesia, ne soccorrano parecchie altre consimili. Egli ricorderà subito molti sonetti di Cecco Angiolieri, alcuni di Rustico Filippi e di Pieraccio Tedaldi, e perfino alcuni dei sonetti amorosi di Guittone, ed altri in cui sono più o meno palesi le traccie di popolarità. E del resto che il Sonetto arieggi non di rado al canto del popolo fu fatto notare da più d'uno de' moderni storici e critici della nostra letteratura (1), ma sempre di passaggio, alla sfuggita; per il che non istimo superfluo di insistere ancora un poco su questa parte della mia dimostrazione.

E richiamo anzitutto l'attenzione del lettore su un fatto che non poteva essere bene avvertito prima che la pubblicazione del codice Vatic. 3793 fosse così avanzata come è ora. Nel secolo XIII troviamo alcuni *contrasti* amorosi in sonetti. Ne raccoglieremo gli esempi nel terzo capo di questo studio, bastandoci qui di notare che il loro svolgimento è precisamente analogo a quello del *contrasto* popolare. Il Sonetto dunque è adoperato in un genere di poesia essenzialmente popolare.

Nella poesia popolare erotica incontra di frequente che l'amante benedica o maledica l'amore causa delle sue gioie o delle sue pene. D'ordinario egli benedice o maledice

---

(1) Ci è già accaduto di citare più sopra nel testo il Gaspary e il Carducci. Del Gaspary si leggano anche le seguenti parole relative al carattere generale della poesia dell'Angiolieri (*Storia della lett. ital.* trad. it. pag. 190): « qui come in tutto ciò che Cecco ha scritto, noi abbiamo l'espressione diretta dell'uomo interiore, e qualche volta sentiamo suoni vivaci, ingenui, che arieggiano il canto popolare. » S. Morpurgo nella bella prefazione alle *Rime di Pieraccio Tedaldi* nota (pag. 27) che il sonetto V « è, le due quartine, tutto intessuto coi nomi dei giorni della settimana, che anche oggi il volgo si piace di cantare ne'suoi rispetti amorosi e in altre tiritere », e aggiunge (pag. 28) che nelle rime del Tedaldi, le quali sono tutte sonetti, « un lettore attento può.... udir forse qualche lontana eco degli strambotti amorosi. » Non voglio poi dimenticare lo Schuchardt, il quale a pag. 121 del suo libro *Ritornell und Terzine* richiama l'attenzione su di una formola della poesia popolare che si trova riprodotta del sonetto. È la formola di benedizione e maledizione, della quale ci fermeremo anche noi a discorrere ora nel testo.

l'anno, il mese, il giorno, l'ora, il punto del suo innamoramento. Di così fatte benedizioni o maledizioni si incontrano anche nel Sonetto.

Cecco Angiolieri Chig. n.° 457

Maledecta sie l'or' e 'l punto e 'l giorno
e la semana e 'l mese e tutto l'anno
che la mia donna mi fece uno 'nganno
il quale m' à tolt' al cor ogni sogiorno.

Lo stesso Chig. n.° 464

Maledecto e distructo sia da Dio
lo primo punto ch' io innamorai
di quella che dilecta se di guai
darmi et ogn' altro sollacço à in oblio.

E Cino da Pistoja Fanfani pag. 237* (1)

Io maledico il dì ch' io veddi prima
la luce de' vostri occhi traditori,
e 'l punto che veniste 'n su la cima
del core, a trarne l' anima di fuori;

e maledico l' amorosa lima,
ch' à pulito i miei detti, e' bei colori,
ch' i' ho per voi trovati, e messi in rima,
per far che 'l mondo mai sempre v' onori;

e maledico la mia mente dura,
che ferma è di tener quel che m' uccide:
cioè la bella e rea vostra figura,

per cui Amor sovente si spergiura,
sì che ciascun di lei, e di me, ride,
che credo tôr la ruota alla ventura.

E Matteo Frescobaldi (pag. 62) o chi altri sia l'autore del seguente sonetto:

(1) L'asterisco aggiunto all'indicazione della pagina dei sonetti attribuiti a Dante e a Cino significa che non è ben certa la loro paternità (vedi le note alla Bibliografia).

O infelice punto e giorno ed ora!
o maladetta quinta e terza spera!
o infelice il loco là dov' era
quella che più pensando m' innamora!

O infelice e maladetta ancora
questa tal condizione traversa e fera
di crudel Marte e di Venere altera,
che dal quel punto in qua così m' accora!

O infelice il caso che mi spinse,
il qual mi parve senza ferro o scudo,
dove nel prisco assalto Amor mi vinse!

O maladetto alato cieco e nudo
che tanta forza desti a chi dipinse
il petto mio con lo stral tuo sì crudo!

E un autore anonimo del secolo XV (Carducci, *Cantilene e ballate*, pag. 268 n):

Io maladisco l' ora e 'l punto e 'l dì
e 'l luogo e 'l tempo dove Amor mi fe'
veder le tuo' bellezze e 'l bel disi'

e quella crudeltà che regna in te.
Sia maladetto chi già mai seguì
le leggi tue e chi per me le fe'.

La maledizione, della quale soltanto abbiamo fin qui riferito esempi (1), si converte invece in benedizione in bocca del Petrarca (Parte I, 39):

Benedetto sià 'l giorno e 'l mese e l' anno
e la stagione e 'l tempo e l' ora e 'l punto
e 'l bel paese e 'l loco ov' io fui giunto
da duo begli occhi che legato m' ànno:

(1) Cfr. inoltre Guittone n.º 77, Ugo di Massa Val. II, 133, Cino da Pistoja Fanfani pag. 119.

SOCIETÀ FILOLOGICA ROMANA

e benedetto il primo dolce affanno
ch' i' ebbi ad esser con Amor congiunto
e l'arco e le saette ond' io fui punto
e le piaghe ch' infin al cor mi vanno.

Benedette le voci tante ch' io,
chiamando il nome di mia Donna, ò sparte,
e i sospiri, e le lagrime e 'l desio;

e benedette sien tutte le carte
ov' io fama le acquisto, e 'l pensier mio
ch' è sol di lei, sì ch' altra non v' à parte (1).

Come il lettore si sarà già avveduto, nei sonetti che abbiamo riportato interi, insieme colla formola, se così si può chiamare, di maledizione o di benedizione si trova un'altra vera caratteristica della poesia popolare, il *parallelismo*, cioè la ripetizione di una frase, di una locuzione, di una parola in certe determinate sedi del componimento. Altri esempi di questa figura della retorica popolare non mancano. La ripetizione, come nei tre sonetti dianzi recati, ha luogo ordinariamente in principio di verso nel Sonetto, e poiché essa quando sia cosifatta può degenerare in un vero artificio, rimandiamo il lettore a ricercarne gli esempi nel quarto capo.

Un'altra e ben notevole maniera di *parallelismo* ha luogo nello Strambotto quando il primo verso del secondo tetrastico riprende tal quale o con leggere modificazioni l'ultimo verso del primo tetrastico o parte di esso. Anche di questa maniera di *parallelismo* si hanno alcuni esempi nel Sonetto, nel quale, naturalmente, la ripetizione ha luogo nel nono

(1) I vecchi commentatori del Petrarca consideravano il principio di questo sonetto come una imitazione del verso *Ben aial temps el jorns e l'ans el mes* nella canzone di Guiraut de Borneill o di Peire Vidal che sia *Non es savis ni gaire ben apres* (st. II, v. 1; cfr. Mahn, *Gedichte der Troubadours* n.° 869 e Bartsch, *Grundriss zur Geschichte der provenzalischen Literatur*, indice delle poesie, n.° 242, 50). Noi diremo essere molto più probabile invece che tanto l'autore della canzone provenzale quanto il Petrarca abbiano riprodotto una formola della poesia popolare.

Lo Schuchardt nel luogo indietro citato (pag. 530n) cita il terzo, il quinto e il sesto degli esempi da noi addotti nel testo.

verso, cioè nel primo verso della seconda delle due parti principali in cui il componimento si divide.

Notaro Giacomo VAL. I, 298

v. 7. Quello d'amore m' ha toccato un poco,
molto mi coce: Deo, *che s'apprendesse!*
Che s' apprendesse in voi, o Donna mia!

Guido Guinizelli CASINI pag. 29

v. 7. e 'ntanto me profonda nel pensare
che sembro vivo e *morte v' ho ascoso.*
Ascosa morte porto in mia possanza.

La Compiuta Donzella D' ANC. n.° 910

v. 8. ma certo *non ne sono ammantata*
Ammantata non son come vorria.

Cino da Pistoja FANFANI pag. 417*

v. 8 così credo ch'amor più *mi confonde*:
confondemi crescendo tutte volte.

Un esempio notevole ci è pòrto da un sonetto anonimo CHIG. n.° 507

v. 8 *stringendola com' aur' o margherita*
Chom aur' o margherita la stringo (sic).

Parallelismo fra il primo e l'ultimo verso, il quale viene quindi ad essere una specie di ritornello (1), si ha pure in un sonetto anonimo CHIG. n.° 491

---

(1) Una specie di ritornello si ha anche nei terzetti di due sonetti. Uno è di Notaro Giacomo VAL. I, 297, e in esso l'ultimo verso del secondo terzetto è uguale all'ultimo del primo, e inoltre anche l'ultima parola del secondo verso è uguale in tutti due i terzetti; l'altro esempio è il seguente fornito da un sonetto di Picciolo da Bologna (CASINI pag. 420);

Per tuo affanno amor già roco
sì che 'l so valor e tua pena mola
fen un corpo sol che dicea: coco;

nel qual gridava mercè, ch'è in la scola,
sì che 'l so valor e toa pena mola
fen un corpo sol che dicea: coco.

v. 1 *ogni chapretta ritorn' a ssu' latte*
v. 14 *al latte suo ritorna ogni chapretta.*

La poesia popolare si piace anche di procedere per via di dimande e risposte, e esempi di questo procedimento trovansi anche nel Sonetto, come si può vedere nel quarto capo.

Che se dopo quanto siamo venuti fin qui dicendo, altri non fosse ancora ben persuaso dell'origine popolare del Sonetto, i suoi ultimi dubbi dileguerebbero quando, ciò che non fu fatto ancora da alcuno, fermasse un poco l'attenzione sul nome stesso del componimento e meglio ancora sui nomi antichi dei membri in cui il componimento si divide. Anche questa volta, come tante altre, i nomi sono una rivelazione.

Sonetto, come *sonet* in Provenza, è termine generico che si adatta a qualsiasi specie di componimento poetico (1). Se il Sonetto fosse una stanza di Canzone o perché non lo si sarebbe chiamato *cobbola*? O, a voler chiedere il meno che si possa, perché non si trova neppure un sonetto così chiamato? Invece il Sonetto ha qualche volta nomi popolari nei codici antichi; è chiamato p. es. *mottetto* (2) e *respecto* (3).

Non cito un sonetto di Guittone (D'Anc. n.° 449) nel quale la seconda coppia di ciascun quadernario è uguale alla prima e il secondo terzetto è uguale al primo, perché l'intenzione prima dell'autore componendo cotesto artificioso sonetto non credo sia stata di usare il ritornello.

(1) Credo opportuno di raccogliere in una speciale appendice tutti gli esempi che ho potuto trovare di quest'uso generico della voce *sonetto*.

(2) Cfr. la tavola del Cod. Hamilton 348 da me pubblicata nel *Giorn. stor. d. lett. ital.* IX, 195 sgg. ai n.i 204, 223, 254, 280.

(3) Nel Cod. Vatic. 3214 sopra il son. *Per troppa sottigliamza il fil si rompe* (n.° 129) è scritto *Questo si è uno* respecto *il quale fece Guido Orlandi* ecc. = P. Ercole (*Le rime di G. Cavalcanti*, pag. 331) credo che *respecto* qui valga componimento in *risposta* come, egli dice, « si chiamavano originariamente i componimenti con cui si rispondeva ». Ignoro dove egli abbia attinta questa notizia, ma mi fo lecito di dire che essa non è documentata da veruna antica testimonianza. Nell'uso di *rispetto* per *sonetto* dovremo ammettere uno scambio di nomi tra generi poetici diversi, scambio di cui non mancano altri esempi. Così nel Cod. Laur-red. 151-184, c. 116b, è intitolata *frottola* una poesia di Pierozzo Strozzi, che metricamente è una *ballata* di tre stanze. Com. *Io*

Il Pucci chiama *piede* ognuno dei 14 versi del Sonetto (1), il Da Tempo ognuno dei primi otto versi (2); Francesco da Barberino e Pieraccio Tedaldi per *piede* intendono ciascuna delle quattro coppie in cui si divide la prima parte del Sonetto (3). Nella prima metà del secolo XIV adunque si dava al termine *piede*, in quanto esso si riferisce agli elementi del Sonetto, non il valore che esso aveva nella poetica artistica, sì bene il valore che esso conserva anche oggigiorno tra 'l popolo di Sicilia, il quale chiama *piedi* e i singoli versi e le singole coppie dello Strambotto! (4). Il primo a dare alla voce *piede* nella tecnologia del Sonetto il valore che essa ha nella tecnologia della Canzone fu Gidino da Sommacampagna. È questo uno dei pochi particolari in cui egli si discosta dal Da Tempo. Gidino che compose il suo trattato circa il 1380 non sa intendere come la prima parte del Sonetto possa dividersi in quattro coppie, e chiama *piede* ciascun quadernario (5). Ciò è ben naturale!

---

son donna pur tuo e tu sse' mia. E nei secoli XV e XVI sembra che il nome di *frottole* fosse generico e nella nomenclatura musicale si attribuisse a canzonette di vario metro e struttura. Nello stesso Cod. Laur. testé citato sono intitolate *madriali* parecchie ballate di una stanza, come già avvertì il CARDUCCI, *Cantil. e ball.* pag. 266. Coteste denominazioni, che sembrano improprie si dovranno soltanto qualche volta attribuire a svista o a ignoranza degli amanuensi, ma d'ordinario si spiegano o colla ragione che il nome è generico e può quindi attribuirsi a qualsiasi specie di componimento, o colla ragione che il nome ben si conviene alla contenenza del componimento, se non alla sua forma. Così avvenne p. e. che la *ballata* poté chiamarsi *canzone* (superfluo addurre esempi) e *madriale* (vedi sopra) e *frottola* (vedi sopra).

(1) Un sonetto del Pucci sull'*Arte del dire in rima* (n.° III) com. *Fammi di* piè quattordici *il sonetto.*

(2) Pag. 73 « De divisione sonetti simplicis » ..... *sonettus simplex .... dividitur in duas partes, scilicet in pedes et voltas. Nam prima pars communiter appellatur* voltae. *Et prima subdividitur in octo versus,* quorum quilibet communiter appellatur unus pes.

(3) Francesco de' Barberino, op. cit., pag. 96, lin. 2: *omnes* [sonetti] III^or pedum et IV *mutarum.* E Pieraccio Tedaldi nel sonetto sul Sonetto, che avremo occasione di citare anche più avanti, dice (vv. 5 e 6): *Aver vuol* quattro piè *l'esser diretto* | *e con dua mute.*

(4) Vedi VIGO, *Canti popolari siciliani,* Catania, 1870-74, Pref. pag. 63: *i versi* piedi *appellano per sineddoche.* E il GUASTELLA nella Prefazione ai *Canti popolari di Modica* (Modica, 1876) a pag. CXXI scrive: *I nostri villani dicono che la canzuna* [cioè lo strambotto] *è di* quattro piedi, *che così chiamano i* distici, *e quando non ne vicordano alcuno diranno: manca di un* piede, *ma l'ho dimenticato.*

(5) Pag. 8. « Sonetto semplice incroxato *Item nota che li soneti simplici e consueti sono encroxati: et anno duy* piedi, *e due* volte. *E li quatro primi versi fanno lo primo* piede *de lo soneto .... E li quatro seguenti versi fanno lo secondo* piede *de lo soneto.*

La denominazione più antica delle terzine sembra essere stata quella di *mute*, nell'uso della quale si accordano Cecco Angiolieri (1), Francesco da Barberino (2) e Pieraccio Tedaldi (3). Le terzine del Sonetto si saranno chiamate *mute* perché in esse *mutavasi* la melodia della prima parte. Il concetto espresso dalla voce *muta* sarebbe dunque quello stesso espresso da *volta*, termine popolare col quale si indicò anche in fatto ciascuno dei due terzetti (4).

Dichiarata così l'origine del Sonetto, intendiamo benissimo perché Dante lo abbia posto al di sotto di un altro componimento essenzialmente popolare, ma più complesso, la *ballata* (5), e intendiamo su che si fondi la tradizione dell'italianità del Sonetto. Se esso non fosse che una stanza di canzone aulica la sua italianità non sarebbe che accidentale, anche essendo stato usato in Italia prima che in alcun altro paese del dominio romanzo. Si sa infatti che la Canzone aulica ha la stessa struttura fondamentale in tutta la romanità. Il Sonetto invece risulta dalla combinazione e dalla modificazione di strofe della poesia popolare italiana. E la felice fusione dei caratteri popolari ed artistici che ammiriamo nel Sonetto è anche per avventura la migliore spiegazione della sua robusta vitalità.

---

(1) Cod. Chig. L. VIII, 305, n. 432, vv. 9 e 10: *E nella poscia* muta *del sonetto i' vi dirò tutto ciò ch' i' vo' dire*; e ALLACCI pag. 194, vv. 9 e 10: *Che al meo parer nell'una* muta *dice* | *che non intendi suo sottil parlare* (il sonetto leggesi anche nel cod. Chig. al n.° 456, il quale reca *meta* invece di *muta*, certo per errore).

(2) Vedi la nota 3 della pagina precedente.

(3) Vedi la nota 3 della pagina precedente.

(4) Vedi la nota 3 della pag. 6.

(5) Cfr. *De vulg. eloq.* lib. II, cap. III: *cum nemo dubitet quin Ballatae Sonitus nobilitate modi excellant.*

IV

Il Sonetto è certamente italiano d'origine, ma nacque esso nella penisola o in Sicilia? E se nella penisola, in qual parte?

Considerando che i Siciliani *fur già primi* (1), a coltivare la poesia artistica, e che lo Strambotto è proprio specialmente della poesia popolare siciliana (2), si potrebbe, pensare, e fu pensato in fatti, che anche il Sonetto abbia sortito i natali laggiù nell'isola. Ma se ci facciamo a ricercare qualche altro più saldo argomento in sostegno di questa opinione, non solo non lo troveremo, ma l'opinione stessa finirà per parerci oltremodo inverosimile. Per questa unica ma forte ragione: dei sonetti della così detta scuola poetica siciliana, che salgono quasi al migliaio, soltanto 27 sono di autori veramente siciliani! E si badi bene: di questi 27 sonetti non meno di 25 appartengono a un solo rimatore, al Notaro Jacopo da Lentini (3), uno è di Mazzeo di Ricco da Messina (4), e l'altro di Filippo, pure di Messina (5). Il

---

(1) Petrarca, *Trionfo d'Amore*, cap. IV, 36.

(2) Cfr. D'Ancona, *La poesia popolare italiana* pag. 300-301.

(3) Si leggono tutti 25 nel Val. I, 291 segg. insieme con alcuni altri attribuitigli erroneamente (vedi più avanti le note alla Bibliografia).

(4) Cfr. Val. I, 334. Il sonetto ci è conservato da due codici antichi, il Laur-red. IX, 63, n.º 399, e il Vat. 3214, n.º 64.

(5) Pubblicato da Leone Del Prete, *Fioretto di Croniche degli Imperatori*, Lucca, Rocchi, 1858, p. 92. Leggesi nel Laur.-red. IX, 63, n.º 413. Non aggiungo ai sonetti siciliani il sonetto di Re Enzo (Val. I, 177; cod. Chig. L. VIII, 305, n.º 250 e cod. Vat. 3214 n.º 84) perchè questi « non nacque in Sicilia, passò la sua gioventù fuori della Sicilia e dall'età di 29 anni circa fino alla morte visse sempre a Bologna » (Monaci, *Sui primordj della scuola poetica siciliana*, Roma, 1884, pag. 19). E in Bologna appunto egli figlio di re e prigioniero, pensando all'altezza da cui era caduto, mi par probabile abbia composto il sonetto gnomico testé indicato, il quale comincia con una sentenza di cui egli meglio d'ogni altro poteva sentire la verità *Tempo vien di salire e di discendere*. Un sonetto è attribuito anche all'imperatore Federigo dal cod. Vaticano-Urbinate 697 (c. 73), mentre esso è anonimo nell'Ambrosiano D. 63 sup. (c. 13). Fu pubblicato di occasione di nozze da Enrico Molteni, *Tre Sonetti Antichi*, Livorno, Vigo, 1878. Ma l'attribuzione del sonetto non si può dire molto sicura, come già fu osservato da altri, e se anche fosse sicura, rimarrebbe sempre

nome di quest'ultimo rimatore ci è giunto soltanto insieme col suo sonetto; degli altri due invece sappiamo quel tanto che basta a non infirmare, diremmo anzi quel tanto che basta a confermare, la somma probabilità che il Sonetto abbia avuto il suo nascimento nella penisola. Jacopo da Lentini forse studiò giurisprudenza a Bologna, e fors'anche finì coll'abbandonare per sempre la Sicilia e prendere stanza presso Pisa. Certo rispose con un sonetto a un sonetto del pisano Jacopo Mostacci (1). E Mazzeo di Ricco deve essere stato in relazione con Guittone d'Arezzo, se questi gli indirizzò una canzone (2).

E se si ammette, come sembra si deva ammettere, che il Sonetto sia nato nel continente, ne limiteremo subito la patria d'origine all'Italia centrale. Non ci è noto difatti neppure un sonetto dell'Alta Italia che si possa con sicurezza far risalire al secolo XIII (3). E lo stesso possiamo ripetere dell'Italia inferiore. Pier della Vigna, del quale ci fu conservato un sonetto, nacque, è vero, a Capua, ma non si può contare veramente fra i rimatori del mezzogiorno della penisola, e, secondo inclina a credere il Monaci, il periodo dell'attività poetica di lui si deve riportare

---

che Federico II non si può considerare come veramente siciliano, e potrebbe benissimo aver imparato l'arte del Sonetto nel continente. Finalmente non si può annoverare fra i sonetti siciliani quello di Pier della Vigna (Allacci pag. 503, cod. Barberiniano XLV-47 pag. 145) in risposta a quel medesimo sonetto di Jacopo Mostacci da Pisa a cui, come ora diremo nel testo, rispose anche Notaro Giacomo.

(1) Cfr. Monaci, *Sui primordj* ecc. pag. 6 e 11. Il sonetto del Mostacci leggesi nell'Allacci pag. 399 e nel Val. II, 208, quello di Notaro Giacomo nell'Allacci pag. 398 e nel Val, I, 308.

(2) Cfr. Monaci, *Sui primordj* ecc. pag. 18, n. 4.

(3) Dei tre sonetti attribuiti a Bandino Padovano (Val. I, 428, 429, 430) che secondo i vecchi storici della nostra letteratura sarebbe tutt'uno coll'Ildebrandino da Padova menzionato da Dante nel *De vulgari eloquentia* (lib. I, cap. XIV), due sono del secolo XV, e uno appartiene a un Bandino che nulla ci autorizza a credere sia stato Padovano (vedi più avanti le note alla Bibliografia). Il sonetto di Anselmo da Ferrara (Val. I, 130) e i due sonetti di Gervasio Ricobaldo pure di Ferrara Val. I, 246 e 247) assai probabilmente sono apocrifi (vedi le note alla Bibliografia). Finalmente non ci è nota alcuna antica fonte manoscritta che ci permetta di considerare come di Pavia Saladino (cfr. Gaspary, *Storia della lett. ital.* trad. ital., nota alla pag. 96), di cui ci pervenne un sonetto pubbl. dal Palermo, *Mss. Pal.* II, 105.

al tempo in cui era studente a Bologna (1). Tutti gli altri autori di sonetti sono dell'Italia centrale, e quasi tutti toscani (2).

E che il Sonetto potesse nascere nell'Italia centrale, non si vede alcuna difficoltà. Poiché se lo Strambotto è ora proprio specialmente della poesia popolare siciliana, nel secolo XIII non dovette certo essere estraneo all'Italia di mezzo. A persuadersene basta ricordare che appunto nell'Italia di mezzo abbiamo esempi dell'ottava rima fino dalla prima metà del secolo XIV, che essa anzi risale forse al secolo XIII, e l'ottava, la quale si chiude con due versi a rima baciata, non dovrà considerarsi che come una modificazione artistica dello Strambotto. Questo deve dunque necessariamente esserle preesistito. E che le sia preesistito in fatto abbiamo anche una prova diretta. Una lunga poesia di Jacopone è composta di strofe di otto endecasillabi su due rime alternantisi l'una all'altra, (3) in altre parole è composta di strofe in tutto e per tutto uguali allo Strambotto (4).

---

(1) *Sui primordj* ecc. pag. 10.

(2) Il più meridionale di questi poeti è l'Abate di Tivoli di cui ci pervennero tre sonetti di una tenzone che egli ebbe con Notaro Giacomo (D'Anc. n. 326, 328, 330). Il Casini espresse anche più recisamente di quel che facciamo noi la stessa nostra opinione sulla patria del Sonetto scrivendo (*Sulle forme metriche ital.* pag. 36): « La patria del Sonetto fu senza dubbio la Toscana, poichè sono toscani i più antichi scrittori che ce ne lasciarono degli esempi ». Anche il Borgognoni crede che la patria del Sonetto sia la Toscana, ma per una ragione differente da quella da noi addotta, per una ragione che ci sembra meglio opportuno di accennare quando esamineremo l'intera sua opinione sulla formazione del Sonetto. Il Carducci invece inchina a credere che il Sonetto sia oriundo di Sicilia, o almeno inchinava a questa credenza quando scriveva « i siciliani par che avessero trovato essi il Sonetto » (*Studi letterari* pag. 146).

(3) Ediz. Tresatti lib. V, cant. XXV, p. 660.

(4) E se nella poesia di Jacopone lo Strambotto è adoperato in funzione di strofa vera e propria, deve essersi prima usato come componimento a sè.

CAPO II.

L'EVOLUZIONE DELLA FORMA.

Abbiamo veduto come il Sonetto siasi formato. Ora dovremo esaminare tutte le varie modificazioni a cui andò soggetto sino alla fine del secolo XIV. Queste modificazioni sono di due maniere: o riguardano soltanto l'ordine e il numero delle rime, o toccano anche la struttura stessa del componimento.

Naturalmente non ci accontenteremo di indicare e di enumerare senz'altro queste modificazioni, ma tenteremo anche di determinarne, per quanto è possibile, la successione cronologica, e di scoprirne le intime ragioni. In altre parole in questo Capo studieremo l'evoluzione della forma del Sonetto.

In questo Capo anche meglio che altrove ci sembra conveniente discorrere della qualità e della condizione della Rima.

I. IL SONETTO SEMPLICE.

Chiamiamo semplice il Sonetto di 14 endecasillabi nel quale le rime si trovino soltanto alla fine dei versi, e quelle della prima parte sieno diverse da quelle della seconda (1). Questa è la forma solita del Sonetto, e le sue modificazioni non si riferiscono che alla varia disposizione delle rime. Insieme colla disposizione delle rime del Sonetto semplice studieremo anche quella dei sonetti di 14 versi *caudati*, *continui* e con rimalmezzo, i quali in fondo non sono che va-

---

(1) F. da Barberino e il Da Tempo chiamano *semplice* il Sonetto in cui i versi dei quadernari sono rimati ABBA ABBA; ma non dovrebbe parere illecito, parrà anzi opportuno in questo studio storico di dare a quella denominazione l'estensione che le si dà di sopra nel testo.

rietà del Sonetto semplice. Nelle citazioni indicheremo per altro sempre la qualità di questi sonetti.

Esaminiamo naturalmente prima i quadernari e poi i terzetti.

§ 1. Ordini regolari delle rime nei quadernari.

Come tutti sanno, due soli sono gli ordini regolari delle rime nei quadernari: A B A B A B A B e A B B A A B B A. Gli esempi di ordini diversi da questi due si contano sulle dita, come vedremo più sotto. E dei due quale è il più antico? Certamente il primo. Ognuno se ne persuade quando sappia che nei tre canzonieri Laur.-red. IX, 63, Pal. 418 e Vat. 3793, i quali contengono circa 940 sonetti, hanno il secondo schema soltanto i seguenti: Guittone n.° 172 e la risposta di Meo Abbracciavacca Val. II, 15; Chiaro Davanzati D'Anc. n.i 577, 593; Panuccio del Bagno Val. I, 386, 388; Natuccio Cinquino Val. 1, 414 e la risposta di Bacciarone Val. I, 415; Rustico Filippi D'Anc. n.i 819, 821, 823, 839; Ser Pace Val. II, 405-409; Federigo dall'Ambra Val. II, 388-91, 393; Nacchio di Pacchio D'Anc. n.° 325; anonimi Val. I, 381, II, 396, D'Anc. n.i 935, 936, 939, 942, 943, 945-47, 949-64, 966-95, 998. In tutto 75 sonetti, 52 dei quali anonimi. E questi 75 sonetti poi non sono certo dei più antichi. A persuadersene basta por mente ai nomi degli autori, e per i sonetti adespoti basta ricordare che essi, meno tre, appartengono tutti quanti a quella lunga serie indissolubile colla quale si chiude il codice Vaticano a cui fu aggiunta di mano meno antica, serie che si vorrebbe attribuire a Guido Cavalcanti (1). Lo stesso schema A B A B A B A B hanno nei quadernari altri sonetti che sono da considerare come dei più antichi, e che non sono contenuti nei tre canzonieri sopradetti. Sono i so-

(1 Vedi Casini, *Rivista critica della lett. ital.* IV, 40-42.

netti di Pier dalle Vigne Val. I, 53, di Jacopo Mostacci Val. II, 208, di Enzo Val. I, 177 e i 'Cinque Sonetti' pubblicati dal Mussafia, uno dei quali con rimalmezzo. A rime *incatenate* (1) sono anche i quadernari di tutti i sonetti che appartengono certamente al Guinizelli. Nessun dubbio quindi che lo schema A B A B A B A B non sia il primitivo.

Si intende che è impossibile determinare con precisione quando si incominciò ad usare il secondo schema, ma è certo che la lotta, se così è lecito dire, fra i due schemi si impegnò nell'ultimo ventennio del secolo XIII, alla fine del quale il secondo schema ebbe decisamente il sopravvento sull'altro, come apparisce dai seguenti ragguagli statistici.

Bonagiunta Orbiciani usò il secondo schema soltanto in due sonetti, Val. I, 524 e 525; Rinuccino in tre soltanto sopra più di 20, Chig. n.i 221-23; Cecco Angiolieri compose circa 90 sonetti col primo schema e circa 40 col secondo. Dei 22 sonetti semplici di Ser Onesto, 14 hanno il primo schema, 7 il secondo, e uno lo diremo per ora irregolare (2). Tutti i rimatori fin qui nominati mostrano dunque una spiccata preferenza per il primo schema. Altri sono più incerti

---

(1) Chiamiamo *incatenate* le rime disposte nell'ordine rappresentato dallo schema A B A B e *incrociate* quelle disposte nell'ordine rappresentato dallo schema A B B A. Così facendo crediamo di seguire anche l'uso generale più antico; certo seguiamo le *Leys d'amors* (cfr. I, 170 *Dels rims encadenatz* e *Dels rims crozatz*). Colle quali non mi par dubbio che si accordi nell'assegnare il valore della denominazione *incatenate* anche F. da Barberino. Egli infatti scrive (op. cit p. 95): *Sonitiorum alij alij* (sic) *simplices alij catenati alii duplices*. Ora, i sonetti *catenati* non possono essere che quelli che hanno i quadernari rimati A B A B A B A B, giacché il Sonetto semplice, come scrive il Da Tempo (p. 76) *debet fieri crucinlus cum rithimis longis in cruce consonantibus*, e secondo apparisce dall'esempio che è fatto seguire alla regola, le rime dei quadernari devono essere rimate A B B A A B B A. Dalle parole del Da Tempo, che abbiamo testé riportato, si rileva come anch'egli chiami *incrociate* d'accordo colle *Leys d'amors* le rime disposte nell'ultima maniera indicata. Invece lo stesso Da Tempo (p. 88) chiama *dimidiati* i sonetti i cui primi otto versi sono a rime alternate, o riserva l'epiteto di *incatenati* ad altri sonetti di una forma artificiosa che si descriverà più avanti in questo stesso capo (capit. VII, § 4). Col Da Tempo si accorda pienamente Gidino.

(2) La struttura di questo sonetto di Ser Onesto è indicata più avanti in fine del paragrafo del presente capitolo intitolato *Modificazione di Monte Andrea*.

nella scelta. Così dei 15 sonetti di Guido Orlandi 6 hanno il secondo schema. A Noffo Bonaguida pare fossero indifferenti tutti due gli schemi. Degli 8 sonetti che di lui ci pervennero, 4 hanno il primo schema e 4 l'altro. Invece Guido Cavalcanti e Dante prediligono decisamente il secondo schema. Sopra 38 sonetti del Cavalcanti soltanto 9 hanno il primo schema (n.i II, III, V, VI, XI, XXI, XXXI, XXXII, XXXIV) e su circa 60 sonetti che si attribuiscono a Dante hanno il primo schema soltanto 13 (Fraticelli pag. 89, 90, 99, 107, 109, 109b, 124, 129b, 153, 139**). Anche meno di Dante adoperò il primo schema Cino da Pistoia; il numero de' suoi sonetti col primo schema sta a quello dei sonetti col secondo nella proporzione di 1 a 6.

Nel secolo XIV il secondo schema diventa assolutamente predominante, diventa lo schema normale. Ce lo fa sapere nel più sicuro modo il Da Tempo avvertendo che il sonetto che dicevasi *semplice*, quello che usavasi più di frequente, è rimato A B B A. A B B A: C D C. D C D (1). E col Da Tempo si accorda perfettamente Antonio Pucci, il quale dovendo insegnare l'arte del Sonetto ad un figlio di un cavaliere podestà di Firenze così espone la regola (2):

Fammi di piè quattordici il sonetto,
che 'l primo rime d'una condizione,
el secondo e 'l terzo [a] una ragione,
e 'l quarto si risponda al primo detto.

El quinto dir col quarto sie corretto;
dal sesto al sette non sie jurgione,
a' duo secondi faccian responsione,
l'ottavo dir col quarto sia perfetto.

Il nono rimi d'altra mainera,
decimo d'altra che svarì da quella,
l'undici serva la nona matera;

---

(1) Pag. 76. Vedi anche pag. 73: *sonettus simplex qui etiam vocari potest consuetus, quia ejus forma magis frequentatur et ut plurimum utimur.*

(2) *L'arte del dire in rima*, son. II.

duodecimo col decimo novella,
il tredici coll'undici sia spera,
quattordici con dodici suggella.

Undici sillabe esser vuol la rima:
qual fusse più o men, rendi con lima.

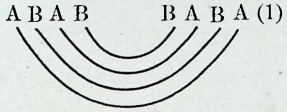
Venendo agli esempi, dei 317 sonetti del Petrarca soltanto 14 non hanno il secondo schema (Parte I, 36, 51, 90, 135, P. II, 12, 13, 39, 42, 43, 50, P. I, 156, P. II, 27, P. I 202, P. II, 11); dei 110 sonetti del Boccaccio soltanto tre hanno il primo schema (III, VII, L). E il secondo schema hanno tutti i sonetti contenuti nel vol. II fino a pag. 231 (dove terminano i trecentisti) del Trucchi, meno uno di Stoppa de' Bostichi (pag. 98), tutti quelli dei poeti trecentisti della raccolta del Carducci, tranne due del Cavalca (pag. 193 e 194), tutti quelli di Bindo Bonichi, di Pieraccio Tedaldi, di Fazio degli Uberti, di Antonio da Ferrara, dei Poeti veneti, del Pucci e del Sacchetti. Dei 224 sonetti dei Poeti Perugini soltanto due non hanno lo schema ABBA ABBA, e così pure due soltanto dei 183 del Codice Padovano (c. 10^{v} e 11^{r}).

Il passaggio dal primo al secondo schema fu certo determinato dall'influenza sul Sonetto della poetica artistica, e rappresenta un miglioramento reale nella forma del Sonetto. Così infatti è indicata nettamente anche dalla disposizione delle rime la divisione in due quadernari.

§ 2. Quadernari anomali.

Si tentò di disporre anche in altra maniera le rime dei quadernari, ma ogni alterazione dei due ordini sopradetti non poteva risolversi che in un peggioramento. Gli esempi di quadernari anomali sono ben pochi. Li verremo partitamente esaminando:

α) Le rime sono *incatenate* tanto nel primo quanto nel secondo quadernario, ma nel secondo è invertito il loro ordine. Sono cioè così disposte:



Esempio: Petrarca P. II, 11

Se lamentare augelli, o verdi fronde
mover soavemente all'aura estiva
o roco mormorar di lucide onde
s'ode d'una fiorita e fresca riva,

là 'v' io seggia d'amor pensoso, e scriva;
lei che 'l Ciel ne mostrò, terra n'asconde,
veggio ed odo ed intendo, ch'ancor viva
di sì lontano a sospir miei risponde.

Deh perchè innanzi tempo ti consume?
Mi dice con pietate: a che pur versi
degli occhi tristi un doloroso fiume?

Di me non pianger tu; ch' e' miei dì fersi
morendo, eterni; e ne l'eterno lume,
quando mostrai di chiuder, gli occhi apersi.

Inoltre: Petrarca P. I, 202, Cino da Pistoja FANFANI pag. 83, 299, 387, 437. Fel Nubza

β) Le rime in un quadernario sono *incrociate* e nell'altro *incatenate*. Si danno due casi.

---

(1) Analogo invertimento si riscontra in alcune canzoni che hanno i *piedi* di quattro versi, non per altro o tutti o sempre endecasillabi, o di due rime. Notisi anche che in queste canzoni le rime non sono *incatenate*, ma, secondo la ritmica artistica, *incrociate*. Cfr. Chiaro Davanzati D'ANC. III, CCII, CCIII, CCXV, CCXVI, CCXXV, CCXXXVI, CCXXXVII, CCXLI, CCXLII, CCLXI (dieci); Terino da Castelfiorentino D'ANCONA II, CXC; Monte Andrea D'ANC. III, CCLXXXVI; anonimo D'ANC. III, CCCXII; Cino da Pistoja FANFANI pag. 68 e 290.

β¹) Le rime si succedono nel medesimo ordine in tutti due i quadernari, vale a dire che la rima che è la prima in un quadernario rimane la prima anche nell'altro.

Così in un sonetto di un poeta Perugino i quadernari sono rimati A B B A. A B A B, e nel sonetto di Meo di Bugno da Pistoja Val. II, 20 A B A B. A B B A. In questo secondo sonetto per altro il senso sembra permettere l'inversione dei versi terzo e quarto, e quindi è legittimo il dubbio che l'ordine delle rime fosse regolare in origine. Se si possa ripetere lo stesso anche dell'altro sonetto non so, non avendolo veduto.

β²) L'ordine delle rime è invertito nei sonetti di Cecco Angiolieri Chig. n.° 466; Ser Onesto Casini pag. 99; Petrarca P. I, 156, P. II, 27, tutti quattro i quali hanno i quadernari rimati A B A B. B A A B. Così sono rimati i quadernari anche in un sonetto di Guido Orlandi Manzoni n.° XVII, ma per il senso è indifferente invertire l'ordine dei due versi quinto e sesto, e quindi si può credere che nel sonetto quale uscì dalla penna dell'autore l'ordine delle rime fosse A B A B A B A B, e questo sospetto si può dire che diventi quasi certezza quando si osservi che quest'ultimo è appunto l'ordine dei quadernari del sonetto di frate Guglielmo Romitano (Crescimbeni III, 112), di cui quello dell'Orlandi è la risposta. Anche qui recheremo uno dei due esempi del Petrarca (P. I, 156):

Non da l'ispano Ibero a l'indo Idaspe
ricercando del mar ogni pendice,
nè dal lito vermiglio a l'onde Caspe,
nè 'n ciel nè 'n terra è più d'una fenice.

Qual destro corvo o qual manca cornice
canti 'l mio fato? o qual Parca l'innaspe?
che sol trovo pietà sorda com'aspe,
misero onde sperava esser felice:

Ch' i' non vo dir di lei; ma chi la scorge
tutto 'l cor di dolcezza e d'amor l'empie;
tanto n'à seco e tanto altrui ne porge:

e per far mie dolcezze amare ed empie,
o s'infinge o non cura o non s'accorge
del fiorir queste innanzi tempo tempie.

γ) Nel sonetto X di Guido Cavalcanti i quadernari sono rimati A B B B. B A A A. Questo schema è molto strano, ma pensandoci sopra un poco si riesce a trovarne la spiegazione. Il Cavalcanti deve aver voluto dare alle rime dei quadernari una disposizione analoga a quella che al suo tempo non era molto rara nei terzetti, e che è rappresentata dallo schema C D D. D C C (1) o, considerando i terzetti indipendentemente dai quadernari a fine di rendere meglio evidente l'analogia, dallo schema A B B. B A A. Mi pare che non debba rimanere più alcun dubbio sulla giustezza della spiegazione, quando si osservi che nello stesso sonetto del Cavalcanti la disposizione delle rime dei terzetti è appunto questa ora detta. Ecco il sonetto:

L'anima mia vilment'è sbigottita
della battaglia ch'ell'ave dal core,
che s'ella sente pur un poco amore
più presso a lui che non sole, la more.

Sta come quella che non ha valore,
ch'è per temenza dallo cor partita:
e chi vedesse com'ell'è fuggita
diría per certo: questi non ha vita.

Per li occhi venne la battaglia in pria
che ruppe ogni valore immantenente
sì che del colpo fu structa la mente

Qualunque quei che più allegrezza sente
li spiriti vedesse fuggir via,
di grande sua pietate piangería.

Passiamo ai terzetti.

(1) Vedi più avanti il § 4β di questo stesso capitolo.

§ 3. Ordini fondamentali delle rime nei terzetti.

Dei terzetti due si riconoscono subito per gli schemi fondamentali: C D C. D C D e C D E. C D E. Nei tre canzonieri Laur.-red. IX, 63, Palat. 418 e Vat. 3793 soltanto un centinajo di sonetti ha le rime disposte in ordini diversi da questi due. Dei rimanenti sonetti, due terzi sono col primo schema, e l'altro terzo col secondo. Da questo solo fatto apparisce molto probabile che il primo schema sia anche il più antico, tanto più quando si consideri che esso trovasi in non meno di 140 sonetti di Guittone, e che i sonetti del medesimo Guittone col secondo schema sono quasi tutti d'argomento religioso o morale, e quindi è da credere che appartengano al secondo periodo della sua vita (1). D'altra parte può nascere qualche dubbio intorno all'accennata probabilità osservando che alcuni de' poeti certamente più antichi usarono con prevalenza il secondo schema. Così dei 25 sonetti di Notaro Giacomo ben 14 hanno il secondo schema, e il Guinizelli ha 9 sonetti con questo medesimo secondo schema e 5 soltanto col primo. Medesimamente sono rimati C D E. C D E i terzetti dei sonetti di Pier dalle Vigne Val. I, 53, di Jacopo Mostacci Val. II, 208, di Re Enzo Val. I, 177 e dei 'Cinque sonetti' editi dal Mussafia. Ma se il dubbio è ragionevole, non è però molto forte, e dilegua poi tosto che si pensi intendersi perché dai terzetti di due rime si passasse a quelli di tre, ma non il contrario. La terza rima deve essere stata introdotta affine di rendere meglio sensibile all'occhio e all'orecchio la divisione della seconda parte del Sonetto in due terzetti, e anche per rompere la monotonia cagionata dall'essere le rime incatenate dal principio alla fine del componimento. E che il muta-

(1) Si sa che il secondo periodo della vita e dell'attività poetica di Guittone comincia colla sua entrata nell'Ordine dei Cavalieri di Santa Maria. Cfr. Gaspary, *Storia della lett. ital.*, trad. it. pag. 76.

mento sia avvenuto anche per questa ultima ragione sembra s'abbia a vedere la prova in ciò, che nel secolo XIV, quando, come indietro dicemmo, diventarono normali i quadernari a rime *incrociate*, diventarono invece normali i terzetti a rime *incatenate* cioè disposte secondo l'ordine C D C. D C D, come vedremo fra poco.

Possiamo dunque tenere per certo che quest'ultimo schema fu lo schema originario, sebbene anche l'altro su tre rime gareggi con esso in antichità.

Vediamo ora quale sia a un dipresso la proporzione fra i due schemi verso la fine del secolo XIII e nel sec. XIV. Cecco Angiolieri compose più di 100 sonetti coi terzetti rimati C D C. D C D e meno di 40 coi terzetti rimati C D E. C D E. Dante fece uso di altri schemi oltre di questi due, ma nella scelta fra questi due si mostra incerto; il Cavalcanti invece predilige decisamente i terzetti di tre rime. Per contro Cino da Pistoia preferisce quelli di due. Dei sonetti del Petrarca, 113 hanno i terzetti rimati C D C. D C D e 122 C D E. C D E (cfr. Appel, *Die Berliner Hss. der Rime Petrarca's*, pag. 63 n.). Questo secondo schema è preferito anche dal Boccaccio, ed è proprio di tutti i 232 sonetti del *Fiore* e della maggior parte di quelli di Cino Rinuccini. Nonostante dobbiamo dire che nel secolo XIV tornò a prevalere lo schema primitivo su due rime. Lo troviamo in tutti i sonetti di Bindo Bonichi, di Pieraccio Tedaldi, nei sonetti semplici del *Conciliato d'Amore*, in quelli di Buccio di Ranallo (meno uno), in tutti o in quasi tutti quelli del Pucci e del Sacchetti e in più di 150 dei 183 sonetti del codice Padovano. Ma non è necessario citare esempi in prova del nostro asserto. Che lo schema C D C. D C D fosse lo schema normale dei terzetti nel secolo XIV non si può minimamente dubitare quando si sappia che trovasi nel sonetto recato dal Da Tempo nel suo trattato come esempio del Sonetto *semplice* o *consueto* (1), e quando si ricordi che il

(1) Vedi più sopra a pag. 29.

Pucci, nel sonetto che abbiamo indietro riportato, dice che i terzetti devono esser rimati così appunto.

È naturale che oltre i due sopradetti si usassero anche altri schemi risultanti dalla varia combinazione delle rime di quei due. Francesco da Barberino, il Da Tempo e Gidino dicono che la libertà di disporre le rime nelle *volte* è limitata soltanto dalla condizione che nessuna desinenza rimanga sciolta (1). Ad ogni modo non sarà inutile vedere quali disposizioni di rime sieno state veramente usate. Se non si ritrovano tutte nei sonetti da me esaminati, certo pochissime mancheranno. Questa disamina ci porrà forse in grado di scoprire qualche speciale ragione di alcuni schemi, e di notare anche la predilezione mostrata da certi poeti per certi schemi. Vedremo poi come qualche volta sia stata infranta la regola testé esposta della necessità dell'allacciamento delle rime.

§ 4. Ordini delle rime nei terzetti diversi dai due fondamentali ma non irregolari.

Nei terzetti su due rime troviamo le seguenti disposizioni:

α) C D C. C D C.

Cecco Angiolieri Chig. n.i 375, 402, 405, 436 (continuo), 446 (continuo), 486; Monaldo da Soffena D'Anc. n.° 484; Monte Andrea D'Anc. n.i 529, 647, 664, 872, 873, 609, 612, 660, 662; Schiatta Pallavillani D'Anc. n.i 646, 659,

---

(1) Francesco da Barberino op. cit. pag. 97 in fine. Nella terzultima linea mi sembra ci sia una lacuna. Andrà colmata colle parole che pongo tra parentesi o con altre simili: [et fac unam mutam ad similitudinem] *xlv. regule vel xlviij ita fac et secundum de quibus sufficit interuenire concordiam in finibus trium versiculorum.* Da Tempo pag. 82: *Item circa voltas praedictas et sonettos suprascriptos est notandum, quod illa diversitas compilandi voltas de qua superius dictum est, ad libitum procedit, hummodo quilibet rithimus socialus inveniatur, i. e. quod habeat saltem unam consonantiam cum dictione quae habeat diversum significatum.* Cfr. anche a pag. 88 il capitoletto « De diversificatione voltarum in sonettis duplicibus ».

661, 663; Maestro Rinuccino D'Anc. n.° 505; Rustico Filippi D'Anc. n.° 838; Panuccio del Bagno Val. I, 384 (caudato); Noffo Bonaguida Val. II, 262; anonimi D'Anc. n.i 375, 395, 943, 944, 949, 950; Verzellino Val. II, 526; Ser Onesto Casini pag. 100 e la risposta di Cino ibid. pag. 101; Ser Onesto Casini pag. 107 (continuo); Guido Cavalcanti n.° XXV; Dante Fraticelli pag. 73, 146, 153, 214, Chig. n.° 112; Cino da Pistoia Fanfani pag. 18, 21, 129, 174, 209, 237, 251, 275, 343, 414 (con rimalmezzo), 416; Poeti Perugini, uno; Petrarca P. I, 5, 36, 50, 66, 91, P. II, 10, 12, 14, 43, P. IV, 8 (dieci); Cino Rinuccini pag. 27; Granfione Tolomei Allacci pag. 368.

β) C D D. D C C.

Guido Cavalcanti n.° X; Francesco da Barberino *Reggimento* P. IV, pag. 103 (= Chig. n.° 181); Ser Onesto Casini pag. 99; Dante Fraticelli pag. 79*, 113*, 148, 150*, 216*, 217*, 226*, 227*, 229*; Cino da Pistoja; Fanfani pag. 8 (continuo), 26, 83, 228, 259, 262, 299, 328, 329 (continuo), 387, 437; Albertino Cirologo Val. II, 162; Matteo Frescobaldi n.° 32; Cane della Scala (?) Trucchi II, 14; Petrarca P. I, 10, 63, P. II, 54, P. IV, 18 (quattro) Boccaccio p. 15; Morpurgo, *Rime inedite* n.i I-VII, XVIII-XX, XXII-XXIII (dodici); Cod. Padovano, tre; Poeti Perugini, ventidue sonetti, due dei quali caudati.

γ) C D D. C D D.

Ser Onesto Casini pag. 95 e 97; Gherarduccio Garisendi Casini pag. 143, 144; Cino da Pistoja Fanfani pag. 123 (continuo), 133 (continuo), 141, 181, 202, 213, 215, 288; Poeti Perugini, uno.

δ) C C D. C C D.

Notaro Giacomo Val. II, 292.

ε) C D D. C C D.

Cecco Angiolieri Chig. n.° 474; anonimo Chig. n.° 340; Dino Frescobaldi Chig. n.° 515; Poeti Perugini, uno caudato.

ζ) C D D. C D C.

Jacopo Cavalcanti Val. I, 309; Poeti Perugini, due caudati; forse anche uno di Chiaro Davanzati D'Anc. n.° 555,

se al v. 11 è da leggere *valere* invece di *valore* affinché esso non rimanga sciolto di rima.

η) C D C. C D D.

Guido Cavalcanti n.° XVII; Antonio da Ferrara Cod. Red. 151, c. 81ᵇ; Poeti Perugini, dieci sonetti.

ϑ) C D C. D D C.

Poeti Perugini, due sonetti, uno dei quali caudato.

ι) C D D. D D C.

Ser Onesto Casini pag. 102 e la risposta di Cino da Pistoja ibid. pag. 103 (= Fanfani pag. 345).

Di tutte queste forme di terzetti la prima C C D C. C D C = A B A. A B A) è probabilmente così fatta per analogia dei quadernari rimati A B B A. A B B A. Delle altre forme, quelle segnate colle lettere β, γ, η, ϑ terminano con due versi a rima baciata, e devono quindi probabilmente la loro origine alla tendenza generale della strofa della poesia d'arte di chiudere appunto così.

§ 4.ᵇⁱˢ Nei terzetti su tre rime, queste sono così disposte:

α) C D E. E D C.

Guittone n.° 172 e la risposta di Meo Abbracciavacca Val. II, 15; Panuccio del Bagno Val. I, 388 (caudato); Federigo dell'Ambra Val. II, 387, 388, 389, 390, 392, 393, Ser Pace Val. II, 396, 405, 406, 407, 408, 409; Rustico Filippi D'Anc. n.° 819; Monte Andrea D'Anc. n.ⁱ 528, 530 (con rimalmezzo), 606, 607, 608, 614 (con rimalmezzo), 635, 639, 642, 692 (con rimalmezzo) e la risposta di Paolo Zoppo D'Anc. n.° 693; Bonagiunta Orbiciani Val. I, 524; anonimi D'Anc. n.ⁱ 935, 936, 939, 942, 945, 946, 947, 956-64, 966-95, Chig. n.ⁱ 328, 334, 527; Guido Orlandi Trucchi I, 217; Dino Frescobaldi Val. II, 519; Loffo Bonaguida Chig. n.° 321; Cecco Angiolieri Chig. n.° 451; Dante Fraticelli pag. 74, 76, 78, 87, 88, 99, 108, 125, 288; Guido Cavalcanti n.ⁱ I, IV, IX, XIV, XVIII, XIX, XXVI, XXVII, XXVIII, XXIX, XXXV, XXXVI (dodici); Cino da Pistoja Fanfani pag. 28, 94, 95*, 108*, *110, 119, 151, *164, 312, 430, 438* (undici); Lippo Pasci de' Bardi Manzoni n.ⁱ XXIV, XXV, Val. II, 263;

Pietro Faytinelli pag. 1; Morpurgo, *Rime inedite* pag. 139; Cod. Padovano, quattro sonetti (c. 10r, 10v e 11r); Poeti Perugini, un sonetto.

β) C D E. D C E.

Cecco Angiolieri Chig. n.° 490 e 322; Guido Orlandi Manzoni n.° XIX, Val. II, 274, Dino Frescobaldi Val. II, 518, 524; Guido Cavalcanti n.° XXX (caudato), n.° XXI; anonimi D'Anc. n.° 369, Palermo, *Mss. Pal.* II, 113; Dante Fraticelli pag. 29, 111, 112, 122, 125, 129, 213, 268, 273*, 286, 307 (quattordici); Cino da Pistoja Fanfani pag. 10, *22, 25, 38, 42*, 53, 55, 71, 235, *238, 434 (undici): anonimo Thomas 'Cinque sonetti'; Bonaccorso da Montemagno Carducci pag. 430, 431, 432, 434, 435, 436, 438, 439; Riccardo da Battifolle Carducci, pag. 424, 425, 426; Petrarca, sessantasei sonetti (cfr. Appel, *Die Berliner Hss. der Rime Petrarca's* pag. 64 n.); Boccaccio, undici sonetti; Cino Rinuccini pag. 1, 3, 10, 29; Cod. Padovano, due sonetti (c. 22r e 22v).

γ) C D E. D E C.

Guittone n.° 204; Ser Cione D'Anc. n.° 697; Ser Onesto Casini pag. 89; Guido Orlandi Chig. n.° 269; Noffo Bonaguida Val. II, 260; Cino da Pistoja Fanfani pag. 289 e 389; Petrarca P. I, 64; Boccaccio pag. 17 e 18; Incerto trecentista Trucchi II, 123; Cod. Padovano, quattro sonetti (c. 32r, 32v, 35r, 46v); Cino Rinuccini pag. 2.

δ) C D E. E C D.

Cecco Angiolieri Chig. n.i 404, 415, 467; Natuccio Cinquino Val. I, 414 e la risposta di Bacciarone Val. I, 415 (tutti due con rimalmezzo); Geri Giannini Val. I, 418 (caudato); Guido Orlandi Val. II, 271; Cino da Pistoia Fanfani pag. 46, 348; anonimi Val. I, 421 (con rimalmezzo), II, 61, Chig. n.i 339 e 360.

ε) C D E. C E D.

Cecco Angiolieri Chig. n.° 478; Monte Andrea Val. II, 23; Cione D'Anc. n.° 518 (con rimalmezzo); Cino da Pistoja Fanfani pag. 318.

In alcuni sonetti i terzetti considerati tutti due insieme sono su tre rime, ma ciascuno separatamente è soltanto su due. Cito questi esempi continuando nell' enumerazione degli schemi la serie alfabetica.

ζ) C C D. D E E.

Cino da Pistoia Fanfani pag. 343; Cod. Padovano, due sonetti (c. 22ᵛ, 23ʳ).

η) C D C. C E E.

Pucciarello Val. II, 18; Fazio degli Uberti I, II, III, VI, XIII; Antonio da Ferrara Renier, *Fazio degli Uberti*, appendice, n.° V, *Rime inedite* pag. 15; Poeti Perugini, quarantacinque sonetti, due dei quali caudati.

ϑ) C D C. D E E.

Fazio degli Uberti IV, V, VII, IX, XI, XII; Antonio da Ferrara Renier, *Fazio degli Uberti*, appendice, I e VI, *Rime inedite* pag. 14; Luchino Visconti Renier, *Fazio degli Uberti*, appendice, n.° II; Incerto trecentista Faytinelli, *Rime* pag. 111 (caudato). Cecco Nuccoli Allacci pag. 220, 231, 232 e Cucco di Valfredutio Allacci pag. 260 e 261; Niccolò De Rossi, sonetti inediti nel cod. Barberin. XLV-47; parecchi sonetti della Corona di tutti i Santi nel cod. Red. 151; due sonetti del cod. Padovano (c. 66ʳ e 66ᵛ), sessantaquattro sonetti dei Poeti Perugini, diciannove dei quali caudati.

ι) C C D. E E D.

Anonimo D'Anc. n° 781.

κ) C D C. E C E.

Cino da Pistoia Fanfani pag. 315.

λ) C D D. E C E.

Paolo Zoppo Casini pag. 125.

μ) C D C. E E D.

Poeti Perugini, uno.

§ 5. Terzetti irregolari.

Tutti gli schemi dei terzetti fin qui veduti sono più o meno regolari, perciò che nessuna desinenza rimane sciolta di rima. Troviamo per contro alcuni pochi sonetti nei quali una o più rime sono sciolte. Cito quasi soltanto quelli in cui pare che il difetto sia originario; in alcuni altri dipende da guasto più o meno evidente della lezione. Indicherò le desinenze senza rima in carattere grasso.

Una desinenza resta senza corrispondenza di rima nel son. di Cecco Angiolieri Chig. n.° 400, in cui i terzetti hanno lo schema C **D** C. E C E e nel son. di Francesco da Barberino *Doc. d'amore* pag. 376, nel quale i terzetti sono rimati C **D** E. C E E. In un sonetto adespoto D'Anc. n.° 384 lo schema sarebbe C D **E**. D D C, ma forse è errato il testo, e nel sonetto di Chiaro Davanzati D'Anc. n° 555 lo schema sarebbe C D **E**. C D C, ma forse, come osservammo più indietro (§ 4 ζ), anche la desinenza E era in origine uguale a C. Restano sciolte due desinenze nei seguenti sonetti: Paolo Zoppo Casini pag. 124 e la proposta di Ser Manno Val. II, 241; Ser Giovanni Mendini Allacci pag. 176 e la risposta del Sacchetti. In tutti quattro lo schema dei terzetti è C **D** C. E **F** E. Nel sonetto di Federigo dall'Ambra Val. II, 392 è invece C **D** E. **E F** C. Finalmente parrebbero sciolte tre desinenze nei terzetti del sonetto adespoto D'Anc. n.° 343, ma forse la lezione è guasta. Tenendoci ad essa, lo schema sarebbe C **D** E. **F** C E.

Non sono dunque pochi gli esempi di terzetti su tre rime disposte in modo diverso da quel che sono nello schema fondamentale C D E. C D E. Peraltro soltanto due schemi ebbero fortuna, quelli indicati colle due prime lettere.

Quelli indicati colle lettere ζ, η, ϑ terminano con due versi a rima baciata, e quindi va ripetuta anche per essi l'osservazione che indietro facemmo a proposito degli schemi analoghi su due rime: sulla loro formazione deve aver in-

fluito la strofa artistica. Di così fatte maniere di terzetti di tre rime non s'hanno esempi prima del secolo XIV, e di esse fece uso esclusivamente Fazio degli Uberti. Quanto alle altre forme, possiamo notare che il Cavalcanti mostra una certa predilezione per i terzetti rimati C D E. E D C, che si ritrovano in quasi un terzo del numero totale de' suoi sonetti, e il Petrarca compose ben sessantasei sonetti coi terzetti rimati C D E. D C E, il quale è anche lo schema prevalente nei *piedi* delle sue canzoni (cfr. Appel, *Die Berliner Hss. der Rime Petrarca's* pag. 59-60).

Sulla disposizione delle rime nei terzetti può anche aver influito il Madrigale, come opina lo Schuchardt (1).

§ 6. Modificazione di Monte Andrea.

Una vera innovazione nella struttura del Sonetto fu tentata da Monte Andrea. Egli aggiunse una coppia alla prima parte del Sonetto semplice, la quale così risulta di dieci versi, e un'aggiunta analoga fece alla forma di Sonetto di cui discorreremo nel capitolo seguente. Dei 105 sonetti semplici di Monte Andrea, soltanto quattro hanno la forma ordinaria di 14 versi (D'Anc. n.i 684, 762, 764, Val. II, 23), e per contro soltanto cinque sonetti di altri autori hanno la medesima forma di quelli di Monte: Guittone n.i 23, 24, 109; Schiatta Pallavillani D'Anc. n.° 651 e Paolo Zoppo D'Anc. n.° 693, i due ultimi in risposta a Monte. Anche Ser Onesto in un sonetto (Casini, pag. 89) usò questa forma, modificandola per altro alquanto, nella maniera che vedremo più sotto.

E quale può essere stato il principio da cui mosse Monte Andrea nella sua innovazione? Mi sembra si riesca a scoprirlo quando si osservi che in tutti questi sonetti di Monte Andrea i dieci primi versi sono rimati A B A B A B A B A B,

(1) *Ritornell und Terzine*, pag. 140-41.

e per le pause si dividono in cinque coppie. Egli deve dunque aver voluto formare la prima parte del Sonetto anziché della strofa popolare di otto versi, della strofa pure popolare, ancorché meno frequentemente usata, di dieci versi (1). L'innovazione di Monte sembra dunque tale da aggiungere una nuova conferma, se ce ne fosse bisogno, alla derivazione della prima parte del Sonetto dallo Strambotto. Ma così il Sonetto è veramente sfigurato (2). La prima parte anziché dividersi in due parti eguali si divide in cinque coppie. E anche qualora si facesse cadere la pausa principale del senso alla fine del quinto verso, non esisterebbe fra la prima e la seconda parte del componimento la bella proporzione che si ammira nella forma normale, e per di più la disposizione delle rime non sarebbe in armonia con questa divisione. Il tentativo di Monte Andrea doveva dunque necessariamente fallire e fallì. I contemporanei stessi di lui mostrarono di disapprovarlo rispondendo ai suoi sonetti di 16 versi con sonetti regolari di 14. Soltanto una volta Schiatta Pallavillani e una volta Paolo Zoppo seguirono lo stesso schema della *proposta*, come più sopra non mancammo di notare. Francesco da Barberino, il Da Tempo e Gidino non fanno menzione di questa forma di Sonetto.

Appagherò forse la curiosità del lettore recando qui uno di questi sonetti di Monte D'Anc. n° 616:

Senno e valore in voi tutto giace,
e lo fin presgio messo v'à corona:
di cortesia siete fonte veracie,
gientil donzella, mai non v'abandona;
vostre belleze chi vede sì tacie,
nè giamai d'altra parla nè rasgiona:

---

(1) Giova ricordare che di tali strofe di dieci versi si compone anche una lunga poesia di Jacopone da Todi (ediz. Tresatti, lib. II, cant II, p. 83).

(2) Vedremo nei capitoli seguenti a quali altre alterazioni sia andato soggetto tra noi il Sonetto, il quale patì molti e più o meno strani sfiguramenti anche fuori d'Italia, in Francia, in Germania in Inghilterra.

gran meravilglia ciascun se ne facie
dela bieltà porta vostra persona;
sicome l'auro afina im fornacie,
tengno afinato chi voi tutto si dona.

Ed io mi tengno sovr' ongn' altro fino,
cà per un dolze sguardo ed amoroso
mi donò voi, cui fedele m' inchino.

Altro che voi nom pò far me gioioso;
lo grande presgio c' avete in dimino
farà ver me lo vostro cor pietoso.

Abbiamo detto di sopra che Ser Onesto riprese in un sonetto la forma di Monte Andrea modificandola. Lo schema di questo sonetto è:

A B, B A, A B, B A, A B: C D E. D E C

Questa modificazione è un nuovo peggioramento. Essendo infatti le rime così disposte come sono nella prima parte, sarebbe anche più difficile pensare alla divisione di questa in due parti eguali.

II. IL SONETTO DOPPIO O RINTERZATO.

La più notevole delle forme derivate dal Sonetto semplice è certo il Sonetto a cui gli antichi diedero prima il nome di *doppio* e un po' più tardi anche di *rinterzato* (1).

---

(1) Il nome di *doppio* dato alla forma di Sonetto della quale si discorre in questo capitolo trovasi prima ancora che nel Da Tempo (pag. 83 e segg.) nelle Glosse del Barberino e nel cod. Laur.-red. IX, 63, in cui è scritto *Sonetto doppio* sopra i componimenti che nella tavola del Caix hanno i n.i 322 (Val. I, 389), 326 (Val. I, 381), 336 (Val. II, 53). Invece l'appellativo di *rinterzato* compare per la prima volta, per quanto io so, nel cod. Laur.-red. 151 (sec. XV), nel quale sono così intitolati i sonetti di Dante *O voi che per la via d'amor passate* (c. 74c), *Morte villana di pietà nemica* (c 74c). *Quando il consiglio degli occi si tenne* (c. 75c), un sonetto inedito di Niccolò Soldanieri *Amor doppio dolor mia morte sente* (c. 88a), e la risposta pure inedita e sulle stesse rime di Francesco di messer Simone Peruzzi *Chome di chandela popiro ardente* (c. 88b). Comunemente si crede che sia da fare una differenza fra il

Il Da Tempo distingue tre maniere di sonetti *doppi* rappresentate dagli schemi

A a B B b A. A a B B b A: C D d E. D E e C (pag. 83)
A a B A b B. A a B A a B: C c D D. C c D D (pag. 85)
A b B A b B. A b B A b B: C D d E. E C c D (pag. 87).

Come si vede, la diversità fra l'una e l'altra di queste tre maniere non dipende che dalla diversa disposizione delle rime, ma in fondo tutti tre gli schemi sono uguali (1). Possiamo dunque dire che secondo il Da Tempo il Sonetto doppio è un ampliamento del Sonetto semplice, e si ottiene frapponendo un settenario fra i due versi di ciascuna delle coppie dei due quadernari, e incastrando parimenti un settenario in ciascuna delle due terzine. Questi settenari poi rimano coll'endecasillabo che li precede o con quello che li segue.

La forma di Sonetto doppio testé descritta deve essere stata quella più comune quando il Da Tempo componeva il suo trattato, ma non fu la sola, e neanche si può considerare come l'originaria. La forma originaria deve essere quella nella quale trovansi nelle *volte* due settenari, uno dopo

---

Sonetto *doppio* e il Sonetto *rinterzato*, o che il primo nome spetti al Sonetto della seconda delle forme che noi chiamiamo normali (vedi un po' più sotto nel testo), o l'altro nome alla prima. Di questa opinione è anche T. Casini, *Sulle forme metriche italiane* pag. 41-42. Il Gaspary dimanda nella sua *Stor. della lett. ital.* se i manoscritti giustificano questa distinzione (nota alla pag. 80 della traduzione italiana). Si deve rispondere di no. Quattro dei cinque sonetti sopra indicati che nel codice Laurred. 151 portano il titolo di *rinterzati* hanno la forma di quelli che secondo l'opinione corrente dovrebbero esser detti *doppi*, e l'altro sonetto, quello di Dante *Quando il consiglio degli uccei si tenne*, non va posto neppure esso insieme coi sonetti della prima delle due forme normali, ma va registrato fra le forme che noi chiamiamo *degenerate*. Non può esserci quindi dubbio che per gli antichi *Sonetto doppio* e *Sonetto rinterzato* non fossero una sola e medesima cosa.

L'inesattezza di cui s'è toccato si ritrova anche in una nota del Carducci sul *Sonetto doppio* (cfr. La *Vita nuova* ediz. D'Ancona, Pisa, 1884, p. 59 seg.), nota che del resto contiene i migliori ragguagli sul componimento di cui si parla.

(1) Veramente le *volte* del secondo schema sono costruite un po' diversamente di quelle degli altri due, ma la differenza è tale che qui può essere senza danno trascurata.

il primo endecasillabo, l'altro dopo il secondo. E questa deve essere la forma originaria non soltanto perché si ritrova negli esempi più antichi (1), ma anche perché è più facile intendere come dalle *volte* di cinque versi si passasse a quelle di quattro, che non il contrario. Le *volte* di quattro versi confrontate con le prime rappresentano in fondo un miglioramento formale, poiché così il componimento è alquanto abbreviato, e perché i quattro versi per la maniera speciale in cui sono disposti formano un gruppo piu saldo che non i cinque.

Oltre queste due forme che possiamo dire *normali*, altre ne incontriamo da esse derivate o con esse imparentate. Tutte quante saranno esaminate e classificate nel presente capitolo.

§ 1. Forme normali.

Sono due e le abbiamo già descritte di sopra. Così all'incirca potremo dire che la prima è normale nel secolo XIII, l'altra normale nel XIV.

α) Esempî della prima forma: Guittone I-XXI (il sonetto XIX ha una c o d a uguale a una *volta*) e Laur-red. IX, 63 n.° 276 (inedito); Geronimo Terramagnino Val. II, 53 e la risposta di anonimo Val. II, 54; anonimo Val. I, 381; Guido Orlandi Val. II, 267; Dino Compagni Del Lungo pag. 366. Colla medesima struttura, sebbene singolari per il modo in cui sono rimati, sono anche due sonetti di Lambertuccio Frescobaldi D'Anc. n.i 895 e 897. E così pure tre di Monte Andrea D'Anc. n.i 894, 896 e 898; se non che Monte Andrea introdusse in questi tre sonetti doppi una modificazione analoga a quella da lui introdotta nei sonetti semplici. Come la prima parte di questi si compone di cinque coppie, così la prima parte dei tre sonetti doppi testé indicati si compone non di quattro terzetti come in quelli degli altri autori, ma di cinque.

---

(1) Vedi il paragrafo che segue.

I sonetti doppi di questa prima forma sono 32. Eccone uno di Guittone (n.° III):

O benigna, o dolce, o graziosa,
o del tutto amorosa
madre del mio signore, e donna mia,
ove fugge, ove chiama, o' sperar osa
l'alma mia bisognosa,
se tu, mia miglior madre, haila in obbria?

Chi se non tu misericordiosa?
chi saggia, o poderosa,
o degna in farmi amore o cortesia?
Mercè dunque, non più mercè nascosa
ne paia in parva cosa;
chè grave in abondanza è carestia,

nè sanaria la mia gran piaga fera
medicina leggera.
Ma se tutta sì fera e brutta pare,
sdegneraila sanare?
Chi gran mastro, che non gran piaga chera?

Se non miseria fusse, ove mostrare
si poria, nè laudare
la pietà tua tanta e sì vera?
Conven dunque misèra,
a te, Madonna, miserando orrare.

β) Esempi della seconda forma: Pucciandone Martelli Val. I, 467; Dante Fraticelli pag. 75 e 77 e Casini, *Giorn. stor. d. lett. it.* II, 341-42; Cino da Pistoia Fanfani pag. 162 *; Lapo Saltarelli Del Lungo pag. 329; Boccaccio, il terzo dei sonetti preposti all'*Amorosa Visione* (con coda di cinque versi); Tommaso di Giunta pag. 13 e Renier, *Fazio* p. CCXCI$_n$ (con un verso di coda); Adriano Wiese n.° 72 e la risposta di frate Antonio da Pisa, ibid. (tutti due con un verso di coda); Agnolo Torini C. Paoli, *Della Signoria di Gualtieri Duca d'Atene* pag. 197 (con tre versi di coda) e Zambrini, *Propugnatore* Tomo XIV, Parte I, pagg. 440 e 441 (tutti due con coda di due versi); *Conciliato d'Amore* n.^{i} IX e X, e XXI

e XXII (tutti quattro con un verso di coda). Niccolò Soldanieri Cod. Laur-red. 151 c. 88ᵃ e 88ᶜ e Francesco di messer Simone Peruzzi, ibid. c. 88ᵇ (tutti tre inediti e con un verso di coda). Strano nella seconda parte può sembrare il sonetto doppio di Lapo Gianni Val. II, 104, il cui schema è:

A a B B b A. A a B B b A: C d D D. D d D C. [E E (1).

La singolarità di questo schema dipende, come ognun vede, da ciò che nelle volte sei versi consecutivi sono sulla medesima rima, e il settenario della prima volta rima coll'endecasillabo che gli sussegue, mentre nella seconda rima con quello che gli sta innanzi. Lo schema è singolare, ma non irregolare. Gli sta a base lo schema di sonetto semplice che vedemmo essere stato usato una volta da Ser Onesto e da Cino da Pistoia (cfr. più indietro gli schemi dei terzetti su due rime, lettera ι).

Gli esempi di questa seconda forma sono 22. Eccone uno di Dante:

O voi, che per la via d'Amor passate,
attendete e guardate
s'egli è dolore alcun, quanto 'l mio, grave:
e priego sol, ch'audir mi sofferiate;
e poi immaginate
s'io son d'ogni tormento ostello e chiave.

Amor non già per mia poca bontate,
ma per sua nobiltate,
mi pose in vita sì dolce e soave,
ch'io mi sentia dir dietro assai fiate:
Deh! per qual dignitate
così leggiadro questi lo cor have?

Ora ho perduta tutta mia baldanza,
che si movea d'amoroso tesoro:
ond'io pover dimoro
in guisa, che di dir mi vien dottanza.

(1) Il segno [serve qui e in seguito a dividere la *coda* dal sonetto a cui appartiene.

Sicchè, volendo far come coloro,
che, per vergogna, celan lor mancanza,
di fuor mostro allegrezza,
e dentro dallo cor mi struggo e ploro.

§ 2. Forme secondarie.

Chiamo *secondarie* le forme che mostrano di essere direttamente derivate dalle forme *normali*, e che come queste sono o si possono considerare come divisibili in due *piedi* e due *volte*. In che esse differiscano dalle forme *normali* apparirà dalle distinzioni che ora faremo.

α) È differente il numero e la disposizione delle rime.

Conciliato d'Amore n.i VII e VIII

A b C C b A. A b C C b A: D e F f E. D f E e F [F

Gidino da Sommacampagna e Francesco Vannozzo Grion Prefazione al Da Tempo pag. 23 e 24

A b C A b C. A b C A b C: D E f G. D E f G

Lapo degli Uberti Val. II, 242

A b C A b C. A b C A b C: D E f D. E E f E

β) È alterata anche la struttura della prima o della seconda parte o di tutte due le parti del Sonetto doppio di una delle forme normali.

Dino Compagni Del Lungo pag. 327

A a B A a B. A a B A a B: C D D C. D C C D

Nelle *volte* dunque è endecasillabo anche il verso che nello schema normale è settenario.

Anonimo Val. II, 159

a B C a B C. a B C a B C: D e F G. D e F G.

E qui il primo verso di ciascuno dei quattro terzetti in cui si scompongono i *piedi* è settenario invece di endecasillabo ed è endecasillabo invece il secondo.

Panuccio del Bagno Val. I, 389

a b A b a B. a b A b a B: C d d C. C d d C.

Qui invece sono settenari tutti due i primi versi dei terzetti dei *piedi*, e in ciascuna delle *volte*, che sono di quattro versi, abbiamo non uno ma due settenari. Notevole anche che le due rime dei piedi si succedono con regolare alternazione. Valga questo medesimo sonetto come esempio della sottovarietà.

Lasso di far più verso
son, poi veggio ogni uom manco
d'amore far tuttor del dritto inverso:
chè qual ten' uom più franco
di lealtate, perso
tosto fa sé veder, se può del bianco.

Che donna nè converso
non sol cor aggia stanco
di ciò pensare e fare, ond'è ben perso,
sicchè virtù non branco,
può dire anzi l'avverso
leal uom non sì l'ha preso per lo fianco;

Islealtate, inganno, ch'ognor monta,
e lo mondo governa;
sicch'a quella lanterna
vuoi gire ogni uomo, ed in ciò far si ponta,

tanto ch'obbriat'hanno la superna
membranza, dove l'onta
e 'l ben d'ogni uom si conta,
e di ciascuno han merto in sempiterna.

Soltanto il primo verso di ciascuna *volta* è endecasillabo, gli altri sono tutti settenari nel son. anonimo Val. II, 18, di cui lo schema è

a b c, a b c. a b c, a b c: D e f g. D e f g.

E colla medesima disposizione delle rime, ma con D = d, cosicché tutti i versi sono settenari, il son. di Noffo d'Oltrarno Val. I, 160 e quello di Guido Orlandi Val. II, 260.

γ) Un' ulteriore modificazione è rappresentata dal seguente componimento di Dino Frescobaldi, che appartiene certo alla famiglia del Sonetto doppio. MANZONI n.° VI

Quant[a] nel meo lamentar sento dogl[i]a
e pena molt' altrove,
tanta k' io non so dove
i' offendesse amore k' el mi f[a]ce....

Ancor ke sua possanza a molti dogl[i]a,
i' son quelli in ku' piove
fere gravezze e nove,
k' ogni possanza iu lor esser li piace

E quel dixio dell' amorosa dogl[i]a
k' i' porto, non si muove.
Dunque le dure prove
d' amor[e] mi tolgon molto di(o) p(i)ace.

Ke de la mente, non più k' ella so[gli]a
morte mi si rimove,
la qual mia vita smove
d' ogni valor che llei strugg' e disface.

I' ò per lei nel cor tanta paura
e tant' angoscia e si grave dolore,
ke la sua potestate
m' à tolto libertate
di vedere ove la mia donna sia.

E qual delli mei spiriti la dura,
et qual per troppa gravitate more
in questa nimistate,
e qual per sua viltate
esce di me, per campar fugge via.

Lo schema dunque è:

A b b C, A b b C. A b b C, A b b C: D E f f G. D E f f G.

Questo non è altro che un ampliamento dello schema che vedemmo indietro usato da Gidino e dal Vannozzo (cfr. la rubrica α di questo stesso paragrafo), e l' ampliamento si risolve nel raddoppiato numero dei settenari.

§ 3. Forme ibride.

Risultano dall' unione di una qualsivoglia delle due parti del Sonetto semplice con una qualsivoglia delle due parti del Sonetto doppio. I trattatisti non toccano di questa maniera di Sonetto, e gli esempi sono rarissimi; noi anzi non sappiamo citarne che tre.

α) *Piedi* di sonetto doppio e *volte* di sonetto semplice. Un solo esempio. Dino Frescobaldi Manzoni n.° XII

A a B A a B. A a B A a B: C D E. D E C

L' alma mia trista seguitando 'l core
in biasimare amore,
sforzandosi di dir la pena mia
com' i son fora uscito di valore
. . . . . .
per lui servir par ked' i' nato (?) sia,

e com la mente sospirando more
vedendosi disnore
d' aver voluta mai sua compagnia.
Questo mi fa perck' 'l kiamo signore
e voglio servidore
esser di lui ovunque il cor disia.

Omai vedete s' egl[i] è cos' altera
e s' elli è cosa da sperare in lui
e s' egl[i] è cosa c' abbia in servitute.

Io credo questo siccome colui
ke l' à provato, ke vol sua salute
crudelmente inver di lui sia fera.

β) *Piedi* di sonetto semplice e *volte* di sonetto doppio. Guittone n° XXII

A B A B. A B A B: C c D d E. C c D d E.

Qui non soltanto è rotta la proporzione fra le due parti, ma le *volte* superano i *piedi* nel numero dei versi e delle sillabe.

Un esempio singolare è quello di Dino Compagni Del Lungo I, 339, che gioverà riportare:

La 'ntelligenzia vostra, amico, è tanta:
savete i movimenti naturali,
le condicion diverse universali
di stelle e d'animali e d'ogni pianta.

Da qual vertute più propio si chianta,
fra li due movimenti accidentali,
in mezzo stando vassei vetriali,
di sole e d'acqua si trae fiamma alquanta.

Se pur vien da calore o da freddezza,
o qual de dua contrar l'effetto adduca,
vera filosofia l'amore induca,
per vostro scritto mostrate certezza.

Chè foco nasce talor da chiarezza,
da specchio o ferro che molto riluca,
che 'l raggio della spera par che 'nduca,
ferendol, fiamma di gran calidezza.

Lo schema dunque è A B B A. A B B A: C D D C. C D D C. Impossibile riconoscere in questo componimento un sonetto vero e proprio. Qui ci stanno dinanzi quattro quadernari, o meglio due ottave uguali a quelle che nella prima metà del secolo XIV usò il bolognese Giovanni di Bonandrea (1). Eppure si potrebbe scommettere che Dino Compagni deve aver creduto di comporre un sonetto della forma di cui qui si tratta, e come tale andrà anche certamente considerato. Fra i sonetti leggesi nel codice Riccardiano 2846 (2), l'unico che ce lo conservi, e la forma delle *volte*, da cui soltanto dipende la singolarità dello schema, si può dire in fondo uguale a quella che trovammo usata

(1) Vedi Crescimbeni, *Istoria della volgar poesia*, lib. I, pag. 35-36.

(2) Vedi la tavola di questo codice pubblicata da T. Casini nel *Giorn. stor. d. lett. ital.* III, 173 e segg. Il componimento è registrato al n. 226, ed ha questa nota di Pier del Nero: *non so se q° è sonetto benchè habbia invece di ternarij, pur quadernarij tutti quanti, il* P[riore] (cioè V. Borghini) *non lo nota.*

in un sonetto doppio del medesimo autore! (1). Non è dunque necessario supporre, come fece A. Borgognoni (2), che il sonetto fosse regolare in origine e che i versi 10 e 15 sieno stati di poi « intrusi per via di glossema ». E nemmeno potremo accostarci all'Ozanam (3), il quale considera i due ultimi versi come formanti la *coda*.

§ 4. Forme degenerate.

Alcuni componimenti si danno indubbiamente a riconoscere come modificazioni di una delle forme normali del Sonetto doppio, ma in essi l'organismo del Sonetto è così profondamente alterato che più non serbano la regolare divisione in due *piedi* e due *volte*. Essi rappresentano quindi un vero tralignamento del tipo.

α) La seconda parte del Sonetto non è divisibile in due parti ritmicamente uguali. In fondo dunque il componimento si riduce al tipo della stanza con *piedi* e *sirima*.

Matteo Frescobaldi pag. 75 e la risposta di Ser Ventura Monaci ibid. pag. 76

A a B A a B. A a B A a B: C c D d C c D D

La prima parte, come si vede, è regolare, nella seconda invece soltanto la disposizione delle rime si può dire che accenni in certo modo alla divisione in due *volte*, ma questa divisione non è realmente possibile poiché i versi quarto e ottavo non sono della medesima lunghezza. Si aggiunga che nel sonetto di cui si parla neanche per il senso è possibile questa divisione.

---

(1) Cfr. indietro § 2 *Forme secondarie*, rubrica β. Le *volte* di questo sonetto doppio sono rimate C D D C. D C C D.

(2) *Studi d'erudizione e d'arte* vol. I, Bologna, Romagnoli, 1877, pag. 280 (Appendice alla *Scelta di cur. lett.* disp. 156). Il Del Lungo op. cit. pag. 341 n. lo considera senz'altro come un sonetto doppio, il che detto così in modo assoluto non è troppo esatto.

(3) *Documents inéd. pour servir à l'hist. litt. de l'Italie*, Paris, 1850, p. 319.

Leggasi in prova di ciò il sonetto.

Due foresette, ser Ventura, bionde
belle gaie gioconde
meco fungando vengon per le selve:
l'una cantando l'altra le risponde,
mostrando c'aggian d'onde,
sì dolce canto da lor si divelve:

con lor ghirlande di verdette fronde,
alzate alle ritonde,
dicendomi del fungo tal or Ve 'l ve':
ciascuna a mia richiesta si nasconde
fra quelle macchie fonde
in quella parte dove più bel v' è.

Così in questa vita mi dimoro;
nè altro argento ad oro
non chero fin che lor viso non crespa.
Altr' ago che di vespa

punto m' à Amore il cor d' amendue loro.
Così ricco tesoro
so ben che in Pisa voi non aves' pa,
c' ogni femmina v' è per lo ber cispa.

Dante Fraticelli pag. 274 (1) e Antonio Pucci, *Vangeli di Quaresima*, 9 sonetti

A a B B b A. A a B B b A: C c D D d C. C c D d E E

Anche da questo schema apparisce evidente l'intenzione di dividere la seconda parte in due parti, divisione che è pure nei codici, ma queste due parti, sebbene constino dello stesso numero di versi, non sono di uguale struttura. No-

(1) Trovasi nel cod. Laur.-red. 151 a c. 65c e nel Magliabechiano II, IV, 114 (già VIII, 991).

Il Witte e il Fraticelli (pag. 275 e 276) giudicarono apocrifo questo sonetto, ma contro di essi ne sostenne l'autenticità il Carducci (*Delle Rime di Dante* negli *Studi letterari* Livorno, Vigo, 1874 pag. 159-60). Certo le ragioni del Witte e del Fraticelli non possono finir di persuadere di fronte all'autorità del cod. Laur-red, che attribuisce questo sonetto a Dante, ma qualche dubbio sulla sua autenticità può forse sorgere considerando la forma, che tanto o quanto è irregolare.

tisi inoltre che le *volte* hanno lo stesso numero di versi dei *piedi*, e che la prima *volta* ha anche la medesima configurazione dei *piedi*.

In due altri sonetti dei *Vangeli di Quaresima* lo schema della seconda parte è uguale a quello ora esaminato; nella prima invece è alquanto differente la disposizione delle rime. In uno lo schema dei *piedi* è A a B A a B. B b A B b A; si ha dunque lo stesso invertimento delle rime che riscontrammo nei quadernari di alcuni sonetti semplici (cfr. capit. I § 2α) e nell'altro i *piedi* sono rimati A a B B b A. A b B B b A, vale a dire che nel secondo *piede* il secondo verso rima col terzo anziché col primo.

In altri tre sonetti dei *Vangeli di Quaresima* i versi della seconda parte sono fra di loro anche più saldamente uniti. Gli schemi sono:

A a B A a B. A a B A a B: C c D D C c D d E E
» » C c D D C C c D d E E
» » C c D D d C C c D d E F E F e G G

β) Un componimento di Pietro Faytinelli si compone di tre *piedi* e tre *volte* di sonetto doppio, cosicchè esso potrebbe chiamarsi sonetto triplo. Eccone lo schema (*Rime di Pietro Faytinelli* n.° VIII, pag. 88-89):

A B B b A. A a B B b A. A a B B b A: C D d C.
D C c D. C D d C.

Ed ecco il testo:

I' non vo dir ch' io no' viva turbato,
ch' io son di Lucca nato,
e tengo del taulier la man di fore.
Ma quando mi rimetto ben per core
come 'l senno e 'l valore
e il nobil sangue v' era diventato;

e Truglio e Puglio e Mastin, Farinato
Taben, Britto e Casato
Migliaio ed Argomento eran Signori,
e 'l Maestrello cestaio, Puccin tintore,

e Cupero carratore
Nuto, il Teccia, Antel, Vestito e Dato

Gigliotto fabbro, Ner, Chele, Accordato
Cinel, Din Bigi e Mato,
Cin pattumaio e Vita portatore
Odi, città guidata per mio amore,
si racquisti mio onore,
Lucca è più da piacer che l'altro stato.

Or non vi può far leghe e furerie
Vippa, ser Lippo, Lotto e ser Comuccio,
Guercio, Michel, Borguccio,
Bontur nè Pecchio che spazzo le vie:

nè Nello mercenajo popolaruccio
germoglia per vigor di compagnie,
nè puote star costie
per torre a bocca aperta come 'l luccio:

Deh! che ben abbia l'anno, l'ora e 'l die
che fu signore il nobile Castruccio
a poner giù il coruccio
c' ha tutte spente queste tirannie.

γ) Alcuni componimenti non sono derivati dalle forme normali del Sonetto doppio, ma tuttavia si possono e quasi si devono considerare come appartenenti alla medesima famiglia. Si compongono di 28 endecasillabi divisi in due parti principali, la prima di 16 versi, la seconda di 12. Poiché i versi sono tutti della medesima lunghezza, potrebbe sembrare possibile la suddivisione in due *piedi* e due *volte*; ma le pause del senso accennano piuttosto alla divisione della prima parte in otto coppie o almeno in quattro quadernari, e della seconda in quattro terzetti.

Reco un esempio di Monte d'Andrea D'Axc. n° 621.

— Meo sir, cangiato vegiote il talento,
ond' io blasmar ti posso, al mio parere. —
— Madonna nom sia vostro intendimento
c'altra cosa che voi agia in piaciere. —

Lassa, come puoi dir tal fallimento,
ca per vista e sembianti il fa' vedere? —
— Anzi soffrir voria ogni tormento
là ove credete fosse il mio volere. —

— Son cierta non ne fai tal portamento,
che 'n ciò tu posse alcuna scusa avere. —
— Madonna, s'io fo alcun riguardamento,
Fòllo sol per vostro onor mantenere. —
— Meo sire, com' è in te tanto ardimento,
così la verità voler taciere? —
— Se voi volete io ne fo saramento,
che 'n voi ò miso quant' agio im podere. —

— Se ciò che dite, fosse veritate,
l'animo tuo come il soferia
in altra parte mostrar volontate?
— Cierto, madonna, assai mi pagheria
ormai di fatto la nostra amistate
per noi s'apalesasse qualche dia. —

— Meo sire, tutto lo voler ch' i' agio
è solo ch' io con te faccia dimoro,
i' loco dove s'appaghi il tuo coragio.
— Di voi son come chi guardiano è d'oro
Ma di toccarlo non à sengnoragio;
di cotal guisa siete mio tesoro.

E similmente Monte Andrea D'Anc. n.° 622 e, con una coppia di più nella prima parte, D'Anc. n.° 864, e, con diverso ordine di rime nella prima parte, medesimamente Monte Andrea D'Anc. n.° 778 e la risposta per le rime di Schiatta Pallavillani D'Anc. n.° 779, e Francesco Mastro D'Anc. n.° 501.

Di questi sei esempi quattro appartengono a Monte Andrea, e quindi si è indotti a pensare che a lui per primo sia venuta l'idea di comporre di cosifatti sonetti, tanto più che egli si provò altrettanto infelicemente a introdurre altre innovazioni tecniche. Il movente dell'innovazione mi sembra più che probabile sia da riferire al

nome di *Sonetto doppio*. Si volle cioè fare un sonetto che fosse veramente *doppio* del sonetto *semplice* (1).

§ 5. Forma speciale.

Come una forma speciale del Sonetto doppio si può considerare il Sonetto che il Da Tempo (pag. 89 e sgg.) chiama *caudato*, e che non è da confondersi col Sonetto del medesimo nome quale lo intendiamo noi moderni, e di cui discorriamo più avanti in un altro capitolo. Il Sonetto caudato del Da Tempo è così chiamato perché ad ogni coppia dei quadernari del Sonetto semplice e ad ogni terzetto è aggiunta la *coda* di un versetto minore, e le code dei *piedi* rimano fra di loro e similmente quelle delle *volte*.

Due sono le maniere più comuni del Sonetto caudato: il quadernario e il quinario così detti secondo che le code sono di versi quadernari o quinari. Il Da Tempo avverte per altro che le *code* possono essere più lunghe o più brevi, e che possono esser aggiunte a ciascun quadernario anziché a ciascuna coppia, e che il Sonetto può variarsi in altri modi « dummodo regula incepta servetur » (pag. 95). Non conosco altri esempi oltre quelli dei trattatisti. Ne reco quindi uno del Da Tempo (pag. 90).

La umana forma viverebbe queta,
se mai non fosser queste due parole:
vostro e mio.
Mai non farà fortuna con sua meta
esser del tuo quel tanto che non vole
l'alto Dio.

E chi divulga la cosa secreta
all'uomo indegno, vizio d'alma cole
nel disìo.

---

(1) Un sonetto di 28 versi eguale a quelli sopra citati, se ne togli la misura del verso, fu composto anche da un poeta tedesco del seicento, da G. G. Schoch. Il Welti ristampò cotesto sonetto in appendice al suo libro, pag. 237.

E la persona, quanto è più discreta,
più lodi quel che diede ciò che suole
signor pio.

Per la concordia le piccole cose
vanno crescendo e pur multiplicando,
e per discordia le più poderose
si disfanno.

E molte ciancie s'odono parlando,
che sono tutte vanagloriose
a di (?) quellor che così disputando
spesso vanno.

Il Da Tempo e Gidino sembra che non considerino questa forma di sonetto come una varietà del Sonetto doppio, o almeno non accennano in alcun modo alla parentela delle due forme. Eppure la prima, se non si può dire derivata direttamente dal tipo normale della seconda, deve essere certo nata sotto la sua influenza. Anche questo Sonetto che il Da Tempo chiama *caudato* si ottiene infatti aggiungendo un versetto minore a quegli stessi elementi del Sonetto semplice a cui esso s'aggiunge per formare il Sonetto doppio. Soltanto è diversa la posizione di questo versetto minore, la quale nel Sonetto *caudato* sarà stata determinata dall'influenza del Serventese omonimo. Del resto il Sonetto caudato del Da Tempo è considerato come una forma di Sonetto doppio così da Francesco da Barberino (1) come da

(1) Egli dice (op. cit., p. 95): *Sonitiorum alij alij* (sic) *simplices alij catenati alii duplices....* (p. 96) *Tertii habent in pedis medio vel in fine .V. vel .VII. silabas plures.* Dunque secondo il Barberino il quinario o il settenario può nel Sonetto doppio trovarsi anche in fine oltre che in mezzo delle coppie del Sonetto semplice. E che i versetti minori potessero anche rimare soltanto fra di loro senza rimare coi versi delle coppie si apprende in un altro luogo delle Glosse. Eccolo (p. 98): *fac unum pedem ad modum trium versiculorum .I. regule* (cioè AbB) *vel in alia forma ad modum IIJ* (cioè ABb) *vel in alia forma IV* (cioè aBB). I *piedi* (si ricordi il valore dato a questo termine dal Barberino) del Sonetto doppio potevano dunque avere anche la forma rappresentata dallo schema ABb, schema che veramente non è, quanto alle rime, uguale a quello del Sonetto caudato del Da Tempo. Ma il Barberino soggiunge: *et de istis tribus versiculis non cures inter se concordantium ponere*, che è quanto dire, nel caso di cui parliamo, che non è necessario che *b* rimi con *B*, ossia che i piedi possono

Francesco Baratella (1), e quindi sembrerà più che lecito che lo consideriamo come tale anche noi.

Abbiamo usato ogni diligenza per non omettere nelle citazioni degli esempi neppur uno dei sonetti doppi contenuti nelle raccolte da noi spogliate, e crediamo di potere anche asserire che nessun altro ci sia pervenuto dei due primi secoli.

Non tenendo conto di quelli che si leggono nei trattati del Da Tempo e di Gidino, essi non arrivano neppur a un centinajo, numero, come ognun vede, ben piccolo in confronto dei sonetti semplici. Di questo scarso uso del Sonetto doppio, di cui dopo il secolo XIV non si incontra che qualche rarissimo esempio, troveremo facilmente la ragione nella sua stessa struttura. Esso è troppo lungo e troppo artificioso.

Se ci facciamo a ricercare chi possa essere stato l'inventore del Sonetto doppio, non tarderemo a persuaderci che l'invenzione di esso si deva attribuire a Guittone. Sono infatti di lui non meno di 22 fra i 32 sonetti della forma che abbiamo detto doversi considerare come originaria, e degli altri 9 nessuno può dirsi più antico di quelli di Guittone. E che Guittone sia stato l'inventore si comprende facilmente quando si pensi che egli modificò alquanto anche la stanza della Canzone, e che le modificazioni sue si risolvono in ultima analisi in un allungamento.

---

essere rimati ABc, ma è necessario poi che gli altri piedi sieno costruiti come il primo: *sed sequentem pedem eodem ordine fabricans facias quod in finibus trium ipsorum versiculorum concordantiam induceas*; cosicché lo schema di tutti quattro i *piedi* verrebbe ad essere ABc, ABc, ABc, ABc, appunto come nel Sonetto caudato del Da Tempo. Anche per lo *volte* sembra si debba conchiudere che secondo il Barberino possono essere formate come quello del Sonetto caudato. Confesso per altro che qui il testo mi rimane un po' oscuro.

(1) Il Baratella intitola il capitolo corrispondente a questo nostro *Sonettus duplex caudatus quinquenarius in arte* (ediz. Grion. p. 187). Si potrebbe obiettare che non può citarsi come documento autorevole la traduzione e riduzione del Baratella dove differisce dall'originale, perché fatta da uno scolaretto sedicenne, ma oltre che essa non si cita che come una conferma del Barberino, è da osservare che Francesco Baratella poté in questo luogo tener conto di una osservazione di suo padre, che come si sa, fu poeta e, ciò che più vale nel caso nostro, maestro di retorica.

III. IL SONETTO MINORE.

Comprendiamo sotto la denominazione di Sonetto *minore* ogni sonetto di quattordici versi tutti della stessa lunghezza e minori dell'endecasillabo. Il Da Tempo tratta in due capitoli a parte del 'sonetto settenario', notando per altro che usavasi di rado (1). Altrove accenna al 'sonetto ottonario' e al 'quinario' (2).

Nessun esempio di Sonetto minore mi è noto nei due primi secoli oltre quelli allegati dai due trattatisti (3).

Ecco uno dei due sonetti settenari del Da Tempo (p. 100):

L'uomo sempre non vive,
e ciò non ha securo;
mangiar e ber de' quive;
perchè la morte è un furo.

Parmi che Dio coltive
quel ch'è semplice e puro;
ciascun uomo si schive
da volpe in luogo scuro.

Obedite ai prelati
che dell'anime vostre
saranno dimandati:

allor convien che mostre
l'anima i suoi peccati,
e che con morte giostre.

---

(1) Pag. 109 «De sonettis septenariis et eorum forma»; pag. 110 «De sonetto septenario polysyllabo brevi». Nel primo di questi due capitoli l'autore scrive: *Non tamen multum frequentatur iste modus sonettorum et paucos vidi.*

(2) Pag, 139: *Nam et sonetti possent compilari ex versibus quinquenariis tantum, et octonariis tantum, et ex decennariis tantum.*

(3) Il Minturno sembrerebbe aver veduti alcuni di tali sonetti composti avanti il Petrarca. Ecco le sue parole (*L'arte poetica*, Venezia, Valvassori, 1563, p. 245): *Come che coloro i quali innanzi a lui* [Petrarca] *fiorivono di versi di sette or tutto, come fe Pantaleone da Rossano, il* [sonetto] *componessero* ecc. Del rimatore antico ricordato dal Minturno io non ho alcuna notizia. Anche il Casini (*Sulle forme metriche italiane*, p. 43) asserisce che si hanno esempi del sonetto settenario del sec. XIV, ma intende egli di accennare a quelli dei trattatisti o ad altri?

IV. IL SONETTO COMUNE O MISTO.

Il Da Tempo e Gidino chiamano *comune* il 'sonetto' di quattordici versi variato di settenari e di endecasillabi (1). Forse si pensa più presto alla qualità di questo sonetto dandogli il nome di 'misto'. Lo schema del sonetto composto dal Da Tempo a illustrazione della regola precettiva è AbbA. AbbA: c Dc. Dc D, nel qual esempio, come si vede, è infranta anche una delle leggi fondamentali del Sonetto, quella dell'uguaglianza ritmica dei due terzetti (2). Essa è invece rispettata nel seguente di Cino (Fanfani, pag. 150):

Io priego, Donna mia,
il gentil, che risiede in vostro core,
che da Morte, e d'Amore
mi campi stando in vostra signoria;

e per sua cortesia
lo può ben fare senza uscirne fuore,
chè non disdice onore
sembiante alcun che di pietate sia:

Io mi starò, gentil Donna, di poco
ben lungamente in gioia,
non sì, che tuttavia non arda in foco;

ma, standomi così, pur ch'io non moja,
verrò di rado in loco,
che dello mio veder vi facci noja.

A Cino si attribuisce un altro sonetto 'misto' (Fanfani pag. 149) colla schema A b B a. A b B a: c D c. d C d. Uno

---

(1) Da Tempo, p. 112 « De sonettis communibus et eorum forma »: ... *sciendum est, quod sonettus communis dicitur respectu duodenarii et respectu simplicis, quia sonettus communis continet in uno versu septem syllabas et in sequenti XI vel XII et sic usque in finem servando regulam inceptam in prima copula.*

(2) Lo stesso nel sonetto di Gidino (pag. 62), che ha lo schema a B B a. a B B a. C d E. d E c.

ne compose pure Alessio Donati (Crescimbeni, *Commentari*, vol. I, lib. II, p. 166) collo schema A B b A. A B b A: C d E. C d E.

Questi tre sono i soli esempi della 'varietà', oltre quelli dei due trattatisti. La causa dello scarsissimo uso del Sonetto misto vorrà essere riferita alla sua struttura, la quale mentre non presentava alcun miglioramento della forma normale, si confondeva troppo facilmente colla stanza della Canzone (1).

---

(1) Tra i sonetti dei Poeti Perugini trovasi un componimento di forma che può parere strana, e del quale si può anche dubitare che per avventura non sia una forma speciale di sonetto. Questo dubbio avrebbe il suo fondamento, oltre che in certe particolarità della struttura del componimento, nel fatto che questo sta in mezzo a tutti sonetti e che come essi non reca in testa alcuna didascalia metrica, mentre una *ballata* che gli succede dopo dieci sonetti non manca della notazione «ballatuçça». Ecco il componimento che io stampo tal quale ebbe la cortesia di comunicarmelo il prof. Monaci:

Idem Nerius (Moscoli)

Ligiadra donna, tanto ardente focho
non s'acese giamay en alchum core
Quant' io per vostro honore
Ve tengno ascoxo, senblandome pocho.
Tant' è 'l dexio amoroxo d'amare,
Donna, voi senza pare,
Che non porrea montare
Tanto l'opera may che fosse pare.
V. Nè me fuoron de ciò may pene amare,
Ma dolcissime e chare,
Perchè son volontare,
E dellecto me da per voi penare.
V. Onde ciò che me ven da cotal loco
Emmaginando el vostro alto valore,
Prendo grazia d'amore
Per vago molto e dellectevel giocho.

Lo schema dunque è ABbA. CccC. CccC. ABbA. Può esser questo lo schema di un sonetto? Volendo ammetterlo converrebbe dire che le due *volte* sono inchiuse tra i due *piedi*. E i *piedi* avrebbero la forma di quelli del sonetto *misto* di Alessio Donati citato di sopra nel testo, e le *volte* avrebbero tal forma quale sarebbe possibile in un sonetto doppio (cfr. il sonetto doppio di Panuccio del Bagno citato indietro tra le *forme secondarie*). Si tratterebbe quindi di un sonetto di *forma ibrida*. Ma pare stranissima l'idea di inchiudere le *volte* tra i *piedi* e tale che non s'arriva certo a capire, o ch'io m'inganno, come l'autore possa esservi pervenuto. Ma non si potrà dare una spiegazione più ragionevole della forma del componimento? Per me non esito a ritenerlo una *ballata*. I primi quattro versi costituiscono la *ripresa*, gli otto seguenti le due *mutazioni*, e gli ultimi quattro la *volta*. Certo lo schema

V. IL SONETTO RITORNELLATO O CAUDATO

In fine del Sonetto potevansi aggiungere uno, due o più versi. Questi versi aggiunti, che non formano una parte integrale del componimento, dagli antichi erano chiamati *ritornello* (1), appunto come il 'commiato' della 'Canzone' (2).

---

delle *mutazioni* non è comune, non trova anzi, credo, alcun riscontro nelle ballate dei due primi secoli, ma esso non è teoricamente impossibile. In una *ballata* ci aspetteremmo anche che il primo verso della *volta* si allacciasse per la rima coll'ultimo delle *mutazioni*, ma questo allacciamento non è teoricamente necessario, e non mancano in fatto neppure esempi di ballate dove esso non si trova. E poi anche l'intonazione generale del componimento mi sembra propria di una ballata.

La sigla V nella poesia di cui discorriamo trovasi una volta anche dove non dovrebbe, ciò che non può attribuirsi che a una svista dello scrittore del codice, il quale, essendo solito di porre questa sigla di fianco a ciascun dei due terzetti dei sonetti, la pose sbadatamente di fianco anche ai due ultimi membri di questa poesia, che, come si è avvertito, trovasi in mezzo a tutti sonetti.

V. Turri credo che sieno sonetti anche i n. XI e XII del *Conciliato d'Amore* i quali sono tutti due rimati ABbC. CBbA: CDE. CDEE (vedi lo specchietto dei metri del poemetto aggiunto dal Turri in nota alla pag. 15 della sua edizione); molto più probabile è invece che anche nell'intenzione dell'autore fossero due stanze di canzone usate ciascuna come componimento compiuto in sé.

(1) Da Tempo pag. 113: « De sonettis retornellatis et eorum forma ». Il Da Tempo non chiama *ritornello* tutta intera la *coda*, ma ciascuno dei versi di cui essa si compone, e quindi parla di sonetti con uno e con due e con più ritornelli, ma quest'uso della parola non può essere l'originario, e nemmeno era comune. Una prova di ciò abbiamo nel cod. Laur.-red. IX, 63, nel quale di fianco al primo verso della coda troviamo scritto *Ritō* (che va certo risolto per *Ritornello*), e il nome dovrà estendersi anche ai versi che seguono, se no parrebbe dovesse essèr stato ripetuto anche di fianco a ciascuno di essi. Cfr. nel cod. Laur.-red. i sonetti che nella tavola del Caix hanno i n.i 272 (Guittone XIX), 320 (Val. I, 387), 321 (Val. I, 388), 330 (Val. I, 418), 331 (Val. I, 419), 333 (Val. I, 429). E che del resto così debba intendersi non rimane nemmeno la più leggera ombra di dubbio quando si consideri che il ritornello è il 'commiato' del Sonetto. I sonetti segnati dei n.i 339 (Val. II, 62) e 340 (Val. II, 63) hanno ciascuno due code, e di fianco al primo verso di entrambe è scritto *ri*, che non sarà se non un'altra abbreviazione di *ritornello*. E di questo termine fa uso anche Chiaro Davanzati in un suo sonetto (D'Anc. n.o 678), ed esso trovasi anche al v. 14 di un sonetto caudato tutto pieno di bisticci del Vannozzo; ma non intendendo il senso dei versi dove compare, non so se si riferisca alla coda di questo medesimo sonetto.

(2) Vedi il mio studio su *La forma metrica del Commiato nella Canzone italiana dei secoli XIII e XIV* nella *Miscellanea* dedicata alla memoria dei professori Caix e Canello, pag. 357.

Quest'osservazione è importante, e di essa non mancheremo di trarre profitto più avanti nella conclusione del presente capitolo. Il nome di *ritornello* andò ben presto in disuso, e fu sostituito da quello di *coda*, che conserveremo anche noi.

La lunghezza della *coda* non era prescritta, e ogni forma di *coda* poteva anche essere raddoppiata e triplicata. Esamineremo queste varie forme cominciando dalla più corta.

§ 1. *Un verso.* In tal caso esso rima coll'ultimo del sonetto vero e proprio (1). Antonio Pucci, *Arte del dire in rima* n.° VIII

Pensato chi tu se' in quella stagione,
guarda se in tuo buon senno esser ti pare;
e non ti vegna voglia di parlare
sì che tu non consenta alla ragione.

Se d'alcun vizio biasimi persone,
guarda ch'in te non si possa trovare,
però che quei che fossono a 'scoltare
di te farebber beffe e diligione.

E guarda che tu sappi chiaro e scorto
quel che tu intendi dir, ch'è villania
spregiar altrui e maggiormente a torto.

E sopra ogni cosa che si sia,
fa che consideri l'ultimo porto
che nascer può della tua diceria.

Coda E questo basti alla parte di pria.

---

(1) Da Tempo pag. 115: *Sonettus cum uno retornello debet habere retornellum unum solum, i. e. unum versum XI syllabarum in fine sonetti, qui debet consonare in rithimis cum ultima consonantia partis praecedentis.*

E così i n.i VIII-X; Cino da Pistoja pag. 193; Ser Ventura Monaci n.° V; Paolo dell'Abbaco n.i II, III, IV, XI, XIII, XIV; Antonio da Ferrara in Renier, *Fazio degli Uberti*, appendice, n.i VII e VIII; il sonetto sul *Paternoster* pubblicato dal D'Ancona nel *Serto d'olezzanti fiori* pag. 220; tutti i sonetti semplici e doppi del *Conciliato d'Amore*, meno due che hanno la coda di due versi; Antonio degli Alberti pag. 24, e i seguenti sonetti doppi: Adriano e frate Antonio da Pisa Wiese n.i 71 e 72; Tommaso di Giunta Renier *Rime* pag. 13 e *Fazio degli Uberti* pag. CCXCI$_{n}$; Niccolo Soldanieri Cod. Laur.-red. 151 c. 84^{a} e 84^{c} (inediti); Francesco di messer Simone Peruzzi Cod. Laur.-red. 151 c. 84^{b} (inedito).

§ 2. *Due versi.* Rimano fra loro e la rima è diversa di quella del Sonetto (1). Ho notato due sole eccezioni: Boccaccio *Amorosa Visione* son. II (vv. 13 e 14 = D E, *coda* = E D) anonimo Viese n.° 82 (la rima della *coda* è uguale a quella dell'ultimo verso del sonetto).

α) *Coda semplice*, cioè composta di una sola coppia. Guido Cavalcanti n.° XXX

Di vil matera mi conven parlare,
perdere rime, sillabe e sonecto,
sì ch'a me stesso giuro et impromecto
a tal voler per modo legge dare.

Perchè sacciate balestra legare
e coglier con isquadra archile in tecto,
e certe fiate aggiate Ovidio lecto
e trar quadrelli e false rime usare;

---

(1) Da Tempo pag. 114: *Sonettus igitur cum duobus retornellis debet diversificare rithimos retornellorum ab aliis precedentibus. Qui retornelli debent esse tot syllabarum pro quolibet versu, quot sunt alii versus precedentes. Et debent esse in fine sonetti, scilicet duo versus per se consonantes.*

non po' venire per la vostra mente
là dove insegna Amor soctile e piano
di sua manera dire e di su' stato.

Già non è cosa che si porti in mano:
qual che voi siate, egli è d'un'altra gente:
solo al parlar si vede chi v'è stato.

Coda Già non vi toccò lo sonetto primo,
Amore ha fabbricato ciò ch'io limo.

E la risposta sulle stesse rime di Guido Orlandi Ercole pag. 333; Lapo Gianni (doppio) Val. II, 104; Francesco da Barberino *Documenti d'Amore* pag. 376; Matteo Frescobaldi n.° VIII, Pucciarello Val. II, 219; Paolo dell'Abbaco n.° IX; Ser Ventura Monaci n.i I, III, XII, Fazio degli Uberti n.° VIII, Antonio da Ferrara *Rime inedite* pag. 13 e 16 e Renier, *Fazio degli Uberti*, appendice, n.° III; Faytinelli n.° XI; Pieraccio Tedaldi n.i XXX, XXXII, XXXVI, XXXIX, XLII e uno di Bindo a Pieraccio suo padre, ibid. n.° XXIbis; Boccaccio n.i LIX, XCIX, C, CI; Benuccio Salimbeni Carducci pag. 147; Arrigo di Castruccio Carducci pag. 224; Morpurgo, *Rime inedite di Giovanni Quirini e Antonio Da Tempo* n.i XIII-XVII, Novati, *Rime inedite di Antonio da Tempo* n.i I, III-VI; Simone dell'Antella Trucchi II, 21; incerti trecentisti Trucchi II, 117, 119, 120, 124; Andrea di Piero Malavolti Allacci pag. 5 e 7; Astorre da Faenza Allacci pag. 67; Guerzolo da Taranto Allacci pag. 372; anonimi *Rime di Bindo Bonichi* pag. 196, Wiese n.° 68; Braccio Bracci Sarteschi pag. 39, 43, 44; Buccio di Ranallo Pèrcopo *IV Poemetti sacri dei sec. XIV e XV*, appendice, sonetti I-IX; Agnolo Torini Zambrini, *Propugnatore* T. XIV, P. I pag. 440 e 441, 25 sonetti dei Poeti Perugini, più di 80 sonetti del cod. Padovano e molti del Pucci.

3) *Coda doppia*, cioè composta di due coppie. Bindo Bonichi pag. 185; Lionardo del Gallacon, *Rime del Faytinelli* n.° XII; Marsilio da Carrara, Grion, Prefazione al Da

Tempo pag. 21; Francesco Vannozzo ibid. pag. 22 e cod. Padovano c. 15ᵃ; Sennuccio del Bene *Bellamano* pag. 125; Andrea di Piero Malavolti Allacci pag. 6; Buccio di Ranallo Percopo, IV *Poemetti sacri*, appendice, n.° X; Dino di Tura Bastaro cod. Laur.-red. 151 c. 116ᵃ (inedito). Riporto il sonetto sopra citato di Lionardo del Gallacon.

Amico, quando non sia mal di testa,
o che nol punga suo dolore usato,
perchè a mugghiar si mova, o altro fato,
che forse il tuo Leon forte molesta:

il menar d'allegrezza tal tempesta,
come tu di', perchè gli abbia donato
la Pantera del suo, non per suo grato,
ma per mostrarsi nell'ubbidir presta,

non seria senno: chè se annoverare
chiaro vuol, vederà che del baratto
doler si può vie più che rallegrare,

guardisi non cavalchi come matto
senza fieno il Cavallo, che suol fare
talor di schiena a chi lo sprona ratto.

Coda La Lepre allegra sta, nè teme inganno
di rete, che que' falsi tese l'hanno:

l'arguta Lepre con suo senno e forsa
non teme Lupa, nè 'l Leon nè l'Orsa.

γ) *Coda tripla*, cioè composta di tre coppie. Tre soli esempî: Benuccio Salimbeni in *Rime di Bindo Bonichi* pag. 164 e le risposte sulle stesse rime di Bindo Bonichi pag. 165, e di Tommaso di messer Bartolomeo della Gazzaia, ibid. pag. 166. Qui reco quello del Salimbeni.

A fine di riposo sempre affanno,
e zappo in acqua e semino in su rena,
e la speranza mi lusinga e mena
d'oggi in domane, e così passa l'anno.

E son canuto sotto questo inganno
senza poter ricogliere un dì lena;
ma la speranza paura raffrena,
veggendo come gli anni se ne vanno.

E temo, ch'io non compia mia giornata
sanza potermi ponere a sedere,
che terza e sesta e nona è già passata,

e viene il vespro: e sì vorrei volere
dal campo fare una bella levata,
e non vorrei, e questo ha più potere;

Coda Però ch'i' son da ta' funi legato
che non mi posso partir da mercato.

Ond'io ricorro a te, Bindo Bonichi,
che in questo caso mi consigli e dichi,

se tu se' d'ogni fune ben disciolto,
e come t'è di tua levata colto.

§ 3. *Tre versi.* Due sono le forme principali: o tutti tre i versi sono endecasillabi, o uno di essi è settenario e gli altri due sono endecasillabi. Recando gli esempî converrà distinguere vari casi secondo la relazione in cui le rime della coda si trovano fra loro e con quelle del Sonetto, e secondo il posto occupato dal settenario.

α) Tre endecasillabi.

α¹) Le desinenze finali della coda non sono fra loro legate, ma trovano tutte tre la risposta nell'interno dei versi. Geri Giannini Val. I, 418 e la risposta di Natuccio Cinquina Val. I, 419; anonimo Val. II, 99.

α²) Le desinenze finali sono sciolte, e soltanto le due prime si allacciano nell'interno dei versi. Anonimo Val. I, 421.

α³) Il primo verso è sciolto, gli altri due rimano fra oro. Gli esempî non sono rari. Il più antico è di Panuccio

del Bagno VAL. I, 388. Ne recherò qui uno di Matteo Mezzovillani. È una risposta per le rime a un sonetto di Giovanni Quirini MORPURGO, *Rime inedite* n.° II

Vostro saper a tal, sança divieta,
che può schusar non che 'l magior toschano
de la eloquentia, ma qualunque stranno
ch'avesse sua vertù non sì completta.

Vostra dimanda perchè sia repletta,
famoso singnor mio venitiano
d'amestate anticha, anche luntano
fatio vostro voler com mente lieta.

S'al gran toschan fa l'eschulan ribecho,
ho con ragion, ho ch'el sia fallante,
vostra sententia ne fia judicante.

Et io aspeto da voi reuelhante
udirne la sententia, nel qual specho
vago già di veder in lui m'aspechio.

Coda Del visitar lo mio cor ve ringraccia,
ch'a tiò siti dengnato, e me condonno
senpre a servir voi, qui vostro sonno.

Ugualmente una risposta di Giovanni Quirini MORPURGO *Rime inedite* n.[i] I e V, e Matteo Mezzovillani, ibid., n.° II; Cecco Nuccoli ALLACCI pag. 220, 223, 224, 231, 232, 245; Poeti Perugini, quindici sonetti. Separatamente sono da considerare le *code* di questa forma, in cui una delle due rime si allaccia con una rima del sonetto. Così in due sonetti dei Poeti Perugini gli schemi delle terzine sono C D D. C E E, C D C. D E E e la coda ha in entrambi lo schema C F F, e in un sonetto di Cucco di Valfredutio ALLACCI pag. 260 le terzine sono rimate C D C. D E E, e la coda ha lo schema F D D.

α^4) Il verso di mezzo rimane slegato, gli altri due rimano fra loro. Boccaccio *Amorosa Visione* I, Agnolo To-

rini (doppio) C. Paoli, *Della Signoria di Gualtieri duca d'Atene*, pag. 197.

α^3) Tutti tre i versi sulla medesima rima. Filippo Albizi Allacci pag. 305.

β) Un settenario e due endecasillabi.

β^1) Il settenario rima coll'ultimo verso del sonetto e precede ai due endecasillabi, i quali rimano fra di loro. Pieraccio Tedaldi n.° V

Oggi abiàn lunedì, come tu sai,
domani è martedì, come è usato,
mercolidì è l'altro nominato,
poi giovedì, el qual non falla mai.

L'altro so che cognosci, perchè sai
che carne non si magna in nessun lato;
sabato e l'altro, i' noll'ò smenticato,
l'altro è quel dì che a botteca non vai.

Qualunque sie di questi, mille volte
ài detto del fornir del fatto mio,
e poi mi di' che ài faccende molte.

Tu ài faccende men che non ò io,
le tue promesse tutte vane e stolte
le truovo, con sustanza men ch'un fio.

Coda Dimmi s'tu credi ch'io
ne sia servito innanzi al die iudicio:
quando che non, rinunzio al beneficio.

E così lo stesso Pieraccio Tedaldi n.° VI; Bindo Bonichi pag. 177; Benuccio Salimbeni in *Rime di Bindo Bonichi* pag. 163 e anonimo ibid. pag. 205; incerto trecentista *Rime di P. Faytinelli* pag. 71; Pucci *Sonetto d'amore* tutti i 19 sonetti, i sonetti sul *Decalogo* anche questi forse del Pucci pubblicati dal D'Ancona nel *Serto d'olezzanti fiori* (pag. 205 e sgg.); Niccolò degli Albizi Trucchi II, 37; Andrea Orcagna Trucchi II, 25-35; incerto trecentista Trucchi II, 121; ano-

nimo, tutti i 29 sonetti della Corona di tutti i Santi (inediti) Cod. Laur.-red. 151 c. 98ᵃ-100ᵇ ecc.

3²) Il settenario trovasi fra i due endecasillabi in due sonetti dei Poeti Perugini, nei quali le *code* hanno gli schemi X e E, F x F.

Coda doppia di tre versi hanno due sonetti anonimi Val. II, 62 e 63, e lo schema di essi è F G H, F G H, cosicchè a prima vista questi sonetti sembrano composti di due quadernari e quattro terzetti. Ecco il primo.

Sì come il mare face per tempesta,
conven che 'l meo dolore in dir si sparga,
poi di tal Signor aggio preso vesta
che vol ch' i' rech' il proverbio da Barga,

che quanto mal si divisò la 'nchiesta
e per sospiri e pianti il cor m' allarga,
e ogni gioia e ben for di me resta,
e di tormenti soma aggio ben carga.

Sì che da lunga s' oderian le strida
cotal tesoro in sagrestìa chiudo,
non si languisca alcun, se ciò scoperchio.

Che fortuna di rota a ciò mi guida
che di conforto tutto sono gnudo,
e ciò che sbatto faccio per soperchio.

Coda Però del dolce amico il sofferire
audo ch' è medicina in loco saggio
perchè saver conven li mostri 'l fallo.

Ma i' son dato a tal signor servire,
quanto più 'l servo, più fero è 'n coraggio.
Dite, com' parto me di tal istallo?

§ 4. *Quattro versi.* Ne indico senz' altro gli schemi, avvertendo che la lettera che precede la lineetta rappresenta l' ultima rima del sonetto.

E — F G F G Panuccio del Bagno Val. I, 387

Prega chi dorme, ch'oramai si svegli,
e nel suo core ingeneri vigore,
e quanto può pugnando s'apparegli
gir avanzando conquistando onore.

Tutto d'esser non sian gli uomini paregli,
ma quei, che men si tragga in ver valore
non si neghisca in essenzia, ov'invegli,
che sia divisa da vero labore.

Perchè col tempo ovrar, dico, è savere,
donque, chi sente se in tempo, sia accorto
in sollicito stato avere altero;

e quei che ciò non fa, degno è d'avere
suo stato in valle, di ciascun ben corto;
e chi ciò segue signoria e impero.

Coda Ciascun uom general, che dico intenda,
la cui dimorazion nel vallo è posta,
intendimento d'alto montar prenda,
non stia tuttor la sua valenza ascosta.

Altri esempi:
G — E e-F f-E e-F Panuccio del Bagno Val. I, 384.
D — E F F E Pacino di Ser Filippo Angiulieri D'Anc. n.° 677.
D — c c d D Andrea Lancia Trucchi I, 250.
D — e f e f Chiaro Davanzati D'Anc. n.° 599, 600, 602, 678.
D — E E E E Filippo Albizi Allacci pag. 308.
D — e F F F Pucci, *Vangeli di Quaresima*, un sonetto.

§ 5. *Cinque versi.* Nel son. XIX di Guittone, che è doppio, la *coda* ha l'identica struttura di una *volta*, e soltanto le rime sono differenti.

2.ª volta E voi spezial' de' reggimento avere
crescete onni pensere,
onni amor, onni studio a valimento,
approvat'a bon sento
vostro valor sempr'a miglior savere.

Coda L'auro vostro reggendo e' bon trovato
a paragon provato
ora 'ntendo ched ell'è mess'a foco
e voi piace non poco,
chè gran mister è da gran core amato.

Nel sonetto doppio del Boccaccio preposto all'*Amorosa Visione* la *coda* ha un verso di più delle *volte*, e propriamente le volte hanno lo schema C D d C. D C c D, e la *coda* invece ha lo schema E e E f F.

Altre *code* di cinque versi si potrebbero dire *composite* risultando dalla combinazione della forma indicata al § 3 con quella indicata al § 2. Eccone gli schemi:

E — F G G g-H H Cucco di Valfredutio Allacci pag. 261 e la proposta di Cecco Nuccoli ibid. pag. 232.

C — X E E F F un sonetto di un poeta Perugino.

E — X F F G G un sonetto di un poeta Perugino.

D — d E E F F Anonimo (inedito) Cod. Laur.-red. 151, c. 122.b

A un sonetto semplice dei *Vangeli di Quaresima* è aggiunta una coda di tre terzine più una coppia a rima baciata.

Come si vede dagli esempi, la *coda* non trovasi nei sonetti più antichi. Sembra siasi incominciato ad aggiungerla soltanto nell'ultimo quarto del secolo XIII da rimatori fiorentini e pisani. Fuori di questi abbiamo trovato un solo sonetto colla coda di Guittone, di cui son note le relazioni coi rimatori di Pisa e di Firenze. È un sonetto doppio, e quindi composto probabilmente nel secondo periodo della sua vita. Neppur un sonetto colla *coda* composero Dante e il Petrarca, a sette sonetti soltanto la aggiunse il Boccaccio. Nel secolo XIV fu usata abbastanza spesso specialmente nei sonetti familiari, e nella seconda metà dello stesso secolo massime dai poeti veneti (v. § 2a in fine).

Come già abbiamo accennato in principio di questo ca-

pitolo, la *coda* non è che il ' commiato ' del Sonetto. Spiegata così la sua origine, si intende, ciò che altrimenti potrebbe parere strano, che le forme più antiche di essa non sieno le più semplici, ma sieno invece quelle di tre o quattro endecasillabi, e nei sonetti doppi sieno anche di cinque versi di varia lunghezza. Così doveva essere. Il sonetto infatti corrisponde per la sua struttura ad una stanza composta di due *piedi* e due *volte*, e nelle canzoni di così fatte stanze il *commiato* può essere uguale a una *volta* o a una *volta* più un verso (1), e quindi se le stanze avessero la struttura del Sonetto semplice, ad una terzina o a un quadernario.

Le forme primitive per altro furono ben presto sostituite da altre. Il cambiamento non dovette parere illecito, se si consideri che nel secolo XIV anche il Commiato della Canzone fu costruito con molta libertà, o forse anche dopo un certo tempo si smarrì la coscienza che la *coda* fosse in origine un vero e proprio *commiato*.

La *coda* di due versi a rima baciata deve essersi cominciata ad usare per tempo; ne abbiamo trovato qualche esempio della fine del sec. XIII (§ 2α in principio). La scelta di essa sarà stata probabilmente determinata dalla tendenza generale della strofa italiana di chiudere con due versi fra loro rimanti (cfr. la stanza della Canzone da Dante in poi, l'Ottava e la Sesta rima e il Madrigale). La medesima spiegazione potrà valere per la *coda* di un verso che rima coll'ultimo del sonetto.

Le due maniere di *coda* ora dette sono quelle esemplificate dai trattatisti, e parrebbe quindi fossero anche quelle più comunemente usate quando essi scrivevano. Aggiungono per altro che la *coda* poteva variare in altri modi (2).

La forma più recente sembra quella di tre versi, il primo

---

(1) Vedi lo studio indietro citato su *La forma metrica del ' Commiato '* n.i 2β' e 2β''.

(2) Da Tempo pag. 116: *Possent etiam in quolibet sonetto plures fieri retornelli et alijs diversis modis, quod esset magis laboriosum quam difficile.*

dei quali è settenario e rima con l'ultimo del sonetto, e gli altri due endecasillabi rimano fra loro. Probabilmente essa non è che una modificazione di quella di due versi a rima baciata.

Essa, se comparve per ultima, fu la più fortunata, e dopo il secolo XIV continuò quasi sola ad essere usata, e semplice o replicata divenne, come è noto, una caratteristica formale dei sonetti burleschi, come si può vedere nel Burchiello, nel Pistoja, nel Berni.

Due sonetti di Antonio da Tempo e le risposte di Jacopo Flabiano e di Andrea da Tribano (Novati, *Rime inedite* n.i IV-VI, VIII) recano oltre che una coppia in fine che serve di *coda*, anche una coppia in testa, la quale contiene l'*invio* del componimento; fa dunque anch'essa l'ufficio del 'commiato'. Questo che segue è del Da Tempo (n.° IV).

Invio Va mio soneto a Jacopo Flabiano
e digli che Dio el faça lieto e sano.

Y veço ch' un gran vicio naturale
forte del mondo regna in questa parte
e maraviglia che quel che fe' l'arte
non mete cura a sto sop[er]chio male.

Ch' y provo e veço esser ingrato tale
che d'amistate non ha ferme carte
se non da quigli chi 'l sostien in carte,
e dile forche gli tien su le scale.

Or p[er]chè bruxa e disicha costuy
el fonte del qual nasce la pietate
e che conduce la miserichordia?

Dye, non serebe troppo gran dischordia
s' a questo mondo per la nostra etate
Dyo disichase la posança a lui?

Coda Compagno mio que te ne par di questo?
Potrebese çamay chiosar sto testo? (1)

VI. IL SONETTO CONTINUO.

Gli antichi chiamavano *continui* i sonetti nei quali le rime dei *piedi* continuano anche nelle *volte* (2). Lo stesso nome si appropria convenientemente anche ad altri sonetti, che hanno con quelli ora indicati molta affinità, e dei quali perciò raccogliamo gli esempi al § 2 di questo stesso capitolo.

§ 1. I sonetti continui della prima maniera si possono dividere in due classi.

α) Tutte le rime della prima parte si conservano nella seconda, come nel seguente di Cino (Fanfani, pag. 385):

Uomo smarrito che pensoso vai
che ha' tu che tu se' cosi dolente?
e che vai ragionando con la mente,
traendone sospiri spesso e guai?

Ched e' non par che tu sentissi mai
di ben alcun che il core in vita sente,
anzi par che tu muori veramente
negli atti e ne' sembianti che tu fai.

E s' tu non ti conforti, tu cadrai
in disperanza sì malvagiamente
che questo mondo e l'altro perderai.

---

(1) Il Novati riprodusse il sonetto come sta e giace nel manoscritto; io ho sostituito le majuscole alle minuscole e viceversa dove era il caso di farlo, e ho anche sciolto le legature erronee.

(2) Da Tempo, op. cit., pag. 92: « De sonettis continuis et eorum forma » *sonettus vero continuus continuat rithimos pedum cum rithimis voltarum.* Cfr. Gidino, op. cit. pag. 28 e segg.

Deh! or vo' tu morir così vilmente?
chiama mercè, e tu iscamperai.
Questo mi dice la pietosa gente.

Così pure: Cino Fanfani pag. 8, 329 e 413; Notaro Giacomo Val. I 292 (ma per questo sonetto va osservato che la *continuità* è conseguenza di un altro artificio, cioè della *replicazione*; vedi più avanti il Capo IV); Cecco Angiolieri Chig. n.[i] 436 e 446; Panuccio del Bagno Val. I, 386; Federigo dall'Ambra Val. II, 391; Messer Onesto Casini pag. 104 e la risposta di Cino, ibid. pag. 105 (Fanfani, pag. 211); Messer Onesto Casini pag. 100 e la risposta di Messer Ugolino Val. II 256.

β) Nelle *volte* passa soltanto una delle rime dei *piedi*, oppure passano tutte due, ma in tal caso nelle *volte* si introduce una terza rima nuova. Daremo anche qui un esempio di Cino (Fanfani, pag. 123):

Una donna mi passa per la mente
ch'a riposar si va dentro dal cuore;
ma trova lui di sì poco valore,
che della sua virtù non é possente;

sì che si parte disdegnosamente,
e lasciavi uno spirito d'amore,
ch'empie l'anima mia sì di dolore
che viene agli occhi in figura dolente,

per dimostrarsi a lei, che conoscente
si faccia poscia degli miei martiri;
ma non può far pietà ch'ella vi miri:

però ne vivo isconsolatamente,
e vo pensoso negli miei desiri,
che son color che levano i sospiri.

E parimenti Cino Fanfani pag. 133, 145 e 162 (doppio); Pier delle Vigne Val. I, 53; Notaro Giacomo Val. I, 308; Jacopo Mostacci Val. I, 208; Guittone 1 (doppio e con ri-

malmezzo) 18 (doppio), 64, 83 (con rimalmezzo), 89, 111, 116, 147, 171, 178, 179, 199, 201, (tredici); Giovanni d'Arezzo Val. I, 101; Monte Andrea D'Anc. n.i 770 e 811; Ser Cione D'Anc. n.° 552; Schiatta Pallavillani D'Anc. n.° 648; Cecco Angiolieri Chig. n.° 332; Rinuccino Chig. n.° 227; Giovanni Marotolo Val. II, 92; Bonagiunta Orbiciani Val. I, 518, 520, 524; anonimi D'Anc. n.i 332, 367, 386, Chig. n.i 505, 503, 607; Filippo Albizi e Franco Sacchetti Allacci pag. 306 e 309.

Per gli esempi raccolti sotto la lettera α non può esserci dubbio che la conservazione delle rime dei *piedi* anche nelle *volte* non sia voluta dagli autori; ma non crederei di poter ripetere con sicurezza lo stesso per gli esempi della lettera β. Certo i due antichi trattatisti non fanno menzione della maniera di Sonetto da essi rappresentata, e questo silenzio basterebbe quasi da solo ad indurci nella opinione testé esposta. Tutt'al più si potrà concedere che sieno intenzionalmente artificiosi soltanto alcuni dei sonetti continui della seconda lettera. Per esempio quelli di Cino da Pistoja. Egli mostra una certa predilezione per i sonetti interamente *continui* (secondo si è veduto ne compose cinque di cosifatti); è quindi lecito supporre che abbia composto consapevolmente anche dei sonetti *continui* soltanto per metà.

§ 2. I sonetti dei quali ora toccheremo, non costituiscono una vera e propria varietà del Sonetto, ciò che è provato e dal silenzio dei trattatisti per ciò che concerne la loro forma, e dalla scarsità degli esempi, i quali per giunta (neppur questo va taciuto) fanno tutti parte, meno due (D'Anc. n.i 787, 788), di una sola serie indissolubile (*tenzone*, v. Capo III, capit. I § 3). Anche questi sonetti vanno divisi in due classi.

α) Una sola rima continua dal primo all'ultimo verso come nella *cobla continuada* dei Provenzali (1).

---

(1) *Leys d'amors* I, 170: « *rim* continuat *son, can tot li rim termeno per una meteysha maniera,* » e un esempio di *cobla continuada* è dato dallo *Leys* I, 238. Per esempi nei trovatori vedi Bartsch, *Jahrbuch f. rom. u. engl. Literatur* I, 172.

Soltanto il seguente esempio di Lambertuccio Frescobaldi (D'Anc. n.° 895):

Poichè volgiete — e rivolgiete — faccia
non di rasgion a faccia
seguiragio — perc' al coragio — sfaccia,
perchè mio torto — a torto — sodisfaccia
chi parmi faccia
che senza pare — pare — me comfaccia.

A luminosa — e numinosa — faccia
dura di torre faccia
ciò che discredo — credo — in voi non faccia
ma chi consente — sente — sì è rio faccia
non per alegra faccia
come chi sporta — porta — avanti faccia.

Ma non disdico — dico — che le braccia
ciascun giorno disbraccia
quel de la Magna — mangna — forza abraccia;
nom fia cerchio di braccia
se trova posta — posta — che lo sbraccia.

E se l'atende — o tende — in campo laccia
Carlo che siande laccia
per cierto — vi racierto — mal s'alaccia
chè nullo mal dilaccia
sì 'l menera — e smenerà — laccia.

β) Una sola rima nei *piedi* e un'altra sola rima nelle *volte*. Anche nella poesia provenzale si trovano alcune strofe analogamente costruite, vale a dire con tutti i versi della prima parte su una sola rima e tutti quelli della seconda su un'altra (1).

Esempio: Monaldo da Soffena D'Anc. n.° 787,

---

(1) Vedi F. W. Maus, *Alphabetisches Verzeichniss sämmtlicher Strophenformen der Provenzalischen Lyrik* in appendice al lavoro *Peire Cardenals Strophenbau* ecc. Marburg, Elwert, 1884, pag. 97. Vedi gli esempi indicati ai n.i 18, 33 e 34.

Ser Mino meo, troppo mi dai in costa
perc' ai veduto che poco ti costa
ma fuggi pur per qual vuoi ripa o costa,
ch' io non ti giunga se venir de' costa,

E del corpo ritrarò una costa
e poi dirai a li tuoi amici costa:
diranno mal per te, mai noi' non costa
questa briga, perch' io vegio costa.

Diverai a tal che perderai la vita
se Dio ti scampa baldamente vita
di ber giammai senz' aqua vin di vita.

Deo, c' or vedess' io pur qual casgion vita
comosso a tanto mal fare t' invita;
ma or saprai come la cosa vita.

Similmente la risposta di Ser Mino da Colle D'Anc. n.° 788. Inoltre Monte Andrea D'Anc. n.i 882, 888, 890, 892, 894 (doppio), 896 (doppio); Federigo Gualterotti D'Anc. n.° 885; Chiaro Davanzati D'Anc. n.° 886; Lambertuccio Frescobaldi D'Anc. n.i 887, 889, 891, 893, 897 (doppio) (1).

VII. LA RIMALMEZZO.

L'introduzione della rimalmezzo nel Sonetto è certamente dovuta all'influenza della poetica artistica. La rimalmezzo rende sempre il componimento tanto o quanto artificioso, ma, usata parcamente, può talvolta accrescergli vaghezza. In alcuni sonetti per altro essa trovasi usata con tale frequenza da non ci esser dubbio che vada considerata come un vero artificio, come una difficoltà che gli autori

(1) Probabilmente è da aggiungere anche il sonetto doppio di Monte Andrea D'Anc. n.° 898, l'artificio del quale per altro non mi è ben chiaro.

stessi si proponevano, e contro la quale si compiacevano di lottare quasi a dimostrazione della loro valentia tecnica. Si intende subito, e gli esempî che recheremo lo persuaderanno anche meglio, che i sonetti dove le rime al mezzo si accumulano, riescono ordinariamente molto oscuri. Distribuiremo i sonetti con rimalmezzo in varie categorie secondo il numero e la sede di esse rime e la loro relazione colle rime finali.

§ 1. Una rimalmezzo trovasi nel secondo verso di ogni coppia dei quadernari e nel secondo e terzo verso di ciascun terzetto. Questa è certamente la forma normale del 'Sonetto con rimalmezzo' e, come è la più semplice, così si può considerare anche come la primitiva. Orlanducio Orafo D'Anc. n.° 698

Oi tu, che se' errante cavaliero
del' arme fero — e de la mente sagio,
cavalca piano e dicierotti il vero
di ciò ch' io spero — e la cierteza ind' agio.

U' nuovo Re vedrai alo schachiero
col buon guerero — che tant' à vasallagio;
ciascun per sè vorrà essere impero,
ma lo penzero — non sarà di paragio.

Ed averà intra lor fera batalglia
e fia sem' falglia — tal che molta giente
sarà dolente — chi che n'abia gioia.

E manti buon destrier coverti a malglia
in quella talglia — saran per niente:
qual fia perdente — alor conven che moia.

e similmente la risposta di Pallamidesse D'Anc. n.° 699. Inoltre Notaro Giacomo Val. I, 306 (1); Chiaro Davanzati

(1) Nel primo quadernario di questo sonetto rimano fra di loro anche i due primi emistichi dei primi versi, e il verso secondo rima col primo emistichio del terzo, ma queste rime interne, che non si incontrano nel primo quadernario, saranno accidentali.

D'Anc. n.° 378; Giacomo D'Anc. n.° 604; Bonagiunta Orbicciani D'Anc. n.° 494; Panuccio del Bagno Bagno Val. I, 384 (con coda di quattro versi contenente essa pure rime al mezzo) e Natuccio Cinquino Val. I, 414; Bacciarone Val. I, 415, 417; Dello da Signa Val. II, 157 (= Manzoni n.° xxvii = Chig. n.° 358); Ser Pace Val. II, 156, 398, 399, 403; Ser Bello Val. II, 397; D. Val. I, 529; anonimi D'Anc. n.° 372, Val. I, 382, 527, II, 16, 58. I sonetti con rimalmezzo di Monte Andrea hanno come il solito dieci versi nella prima parte. Cfr. D'Anc. n.° 530, 540, 541, 614, 660, 689, 692, 694, 770, 802, 811, e pure con dieci versi nella prima parte, la risposta di Paolo Zoppo D'Anc. n.° 693.

Nel sonetto di Panuccio del Bagno D'Anc. n.° 307 la rimalmezzo è formata dalla prima parola del verso, e questa parola è identica a quella colla quale finisce il verso precedente. Il sonetto dunque, volendo accostarci alla terminologia antica, sarebbe da chiamare *semirepetito*. Del 'Sonetto repetito' vero e proprio, nel quale l'ultima parola di ciascun verso è anche la prima del verso che segue (1), non ci sono altri esempî oltre di quelli dei trattatisti (2). Si avvicinano per altro molto ad esso due sonetti che citeremo più avanti, al § 3, uno di Chiaro Davanzati e l'altro di Pacino Angiulieri. Simile invece al sonetto *semirepetito* di Panuccio è il sonetto n.° 101 di Guittone, nel quale la parola ripetuta, dove non è proprio la prima del verso, è preceduta

---

(1) Da Tempo pag. 98: «De sonettis *repetitis* et eorum forma» *Dicitur autem repetitus ideo quia prima dictio rithimi consonanter repetitur in principio sequentis versus, et sic de ceteris sequentibus.* Il 'Sonetto repetito' corrisponde alla 'cobla capfinida' dei Provenzali. Cfr. *Leys d'amors* I, 280: *esta cobla es apelada capfinida per so quar enayssi quo finis lo us bordos e per aquella meteyssha dictio, sillaba o oratio comensa le seguens bordos, et enayssi vezetz que en aquesta cobla hom garda orde, sos assaber lo cap e la fi, e per so ha nom capfinida.* Per gli esempi vedi Bartsch, *Jahrbuch f. rom. u. engl. Literatur* I, 181.

(2) Nel secolo XV un esempio di vero sonetto repetito è quello di Galeotto del Carretto che comincia «Donna tu parti, et io mi parto et resto» pubblicato da R. Renier, *Giorn. stor. d. lett. it.* VI, 245.

soltanto da uno o due monosillabi. E affini al ' Sonetto semirepetito ' sono poi tutti i sonetti nei quali le rime finali e le rime al mezzo sono *equivoche* (vedi Capo IV capit. I § 5).

Qui in fine di questo numero aggiungiamo l'indicazione di tre sonetti nei ternari dei quali la rimalmezzo si trova soltanto in un verso anziché in due, come negli altri. Ser Pace Val. II, 401; Cino da Pistoja Fanfani pag. 414, e anonimo Casini pag. 145 (1).

§ 2. La rimalmezzo si trova in tutti i versi indicati nel numero precedente e di più anche in altri versi.

Essa collega fra di loro anche i due ternari nel sonetto di Dotto Reali Val. II, 52, la prima parte del sonetto colla seconda e anche i due ternari in Meo Abbracciavacca Val. II, 30; Cione D'Anc. n.° 686; Piero Asino D'Anc. n.° 899; anonimi Val. I, 420, Casini pag. 70; Cino da Pistoja Fanfani pag. 347. Collega fra di loro le due coppie di ciascun quadernario e fra di loro anche i terzetti nel primo dei ' Cinque sonetti ' pubblicati dal Mussafia. Una rimalmezzo si trova in tutti i versi della prima parte che seguono al primo e nel primo della seconda nel sonetto di Monte Andrea D'Anc. n.° 685. La rimalmezzo collega fra di loro tutti i versi della prima parte e fra di loro tutti quelli della seconda nel sonetto di Monte Andrea D'Andrea n.° 610. E finalmente la rimalmezzo collega fra di loro tutti i versi dal primo all'ultimo nei sonetti di Guittone n.i 33 e 83 e nel seguente di Gugliemotto d'Otranto Val. I, 455,

O salve, santa Ostia sacrata
immacolato — sangue, e carne pura
somma creatura — in Deo communicata,
di Virgo nata — senza corruttura.

---

(1) In questo mancherebbe anche la rimalmezzo nel verso ottavo, ma non crederei originario questo difetto. È troppo ovvia la correzione. Invece di « et ha me preso e di foco infiamato | che non me posso partir nessun'ore » leggasi nel secondo verso « che non m'è *dato* — partir nessun'ore. »

Oltra misura — fusti tormentata,
morta, lanciata — messa in sepoltura
dalla somma Natura — suscitata
ed inalzata — sopra ogn' altra altura.

Tu sei quell' armatura — onde vincimo
l' antico primo — perfido serpente
percuziente — spirito dannato.

Corpo sacrato — in pane te vedimo,
e certo simo — che veracemente
se' Cristo Onnipotente — e Deo carnato.

§ 3. Due rimalmezzo si seguono immediatamente l' una all' altra in quei medesimi versi nei quali i sonetti indicati al § 1 ne hanno una sola. Soltanto il seguente esempio di autore anonimo Val. I, 421

Verace è il ditto, che chi ha misura,
sua cura — dura — sempre in buono stato;
nè può regnar giammai in lui rancura:
tortura — è dura — di vivere odiato.

Però convene a te, che hai natura
non scura — pura — da essere amato
di contradiare a chi dismisura:
malura — fura — di ciò pregio onrato.

Chi è lodato — più non se i convene
a lui ne vene — pene, — poi non degno
si vene pegno — segno in tal sentenza.

Di ciò ch' adimandasti cura pensa,
che sofferenza — senza — nulla vene
al dolce bene — ch' ene — in amor degno.

Al fin amore, — for — qual non è gioco,
non dolc' è poco — loco; — medicina
divina — fina — so ch' è 'l sofferire.

§ 4. Negli esempî citati nei tre numeri precedenti la rimalmezzo ripercuote sempre una rima finale che precede. In altri sonetti invece cosifatte rime al mezzo si trovano insieme con altre rime interne che trovano la loro risposta dopo di sé.

Così Giano D'Anc. n.° 605; anonimi D'Anc. n. 391, Val. II, 57, 99 (caudato). Così pure nel seguente sonetto di Pacino Angiulieri (cfr. l'ediz. di Guittone n.° 183 e D'Anc. n.° 792)

Imparo — sempre e con disio d'amore
d'amore — son più che 'n vista non paro,
non paro — credo aver d'amore;
d'amore — amare eo pure son for paro.

E paro — di color mi fere amore,
ch'amor — tormenta senz'alcun riparo,
ch'eo a paro — non fo contra d'amore;
s'amor — fede dur lo scudo paro.

Eppure amare — vo' quella cui amo;
chè ad amo — m'ave sì preso l'amare:
più ch'altro amare — di bon amor lei amo.

Ed eo, che v'amo, — voi di bon amare
d'amare — consiglio che imbocchiate l'amo
in ch'amo — dico a voi quel che ven pare (1).

e similmente la proposta di Chiaro Davanzati D'Anc. n.° 791. Abbiamo osservato indietro (§ 1) che questi due sonetti si avvicinano molto al tipo del 'Sonetto repetito.' La medesima affinità che hanno con questo hanno anche col 'Sonetto incatenato' nel quale tanto nei *piedi* quanto nelle *volte* la

(1) Stampo questo sonetto così come si legge nell'edizione delle *Rime* di Guittone, che vuol dire secondo la lezione del cod. Laur.-red. IX, 63, dalla quale mi allontano soltanto in alcuni versi dove le rime interne non sono giuste e sono tali invece nel Vat. 3793. Del resto io non riesco a intendere interamente questo sonetto, e può quindi ben darsi che la lezione del Vat. sia da preferire anche in qualche altro luogo.

prima parola di ciascun verso rima coll'ultima del verso che segue, e l'ultima colla prima del verso che segue; cosicchè le prime parole del sonetto rimano fra loro nello stesso ordine delle ultime (1).

§ 5. Due rime al mezzo in ciascun verso. Esse stanno colle rime finali nella medesima relazione di quelle del paragrafo precedente. Panuccio del Bagno Val. I, 383 e Pucciandone Martelli nel seguente sonetto (Val. I, 466):

Similemente — gente — criatura
la portatura — pura — ed avvenente
fate piacente — mente — per natura
sì che 'n altura — cura — vo' la gente;

ch' allor parvente — nente — altra figura
non ha fattura — dura — certamente:
però neente — sente — di ventura
chi sua pintura — scura — vo' presente.

Tanto doblata — data — v' è bellessa
e adornessa — messa — con piacensa,
ch' ogna che i pensa — sensa — permirata.

Però, amata, — fat à — vo' in altessa,
che la fermessa — d' essa — conoscensa
in sua sentensa — ben sa — onorata.

§ 6. Due o tre parole nell'interno di alcuni versi rimano tra loro, ma queste rime interne non stanno in alcuna relazione colle rime finali. Inoltre una o due rimalmezzo si trovano in tutti versi indicati nel § 1.

Geri Giannini Val. I, 418 e la risposta di Natuccio Cinquino Val. I, 419 (tutti due caudati). Notevole il seguente di Bonagiunta D'Anc. n.° 495,

---

(1) Da Tempo pag. 93 « De sonettis *incatenatis* et eorum forma ». Pag. 94: *Idcirco autem incatenatus vocatur, quia unus versus cum alio miscetur et incatenatur quoad rithimos et consonantias in principio versuum et in fine.*

Per fino amore — lo fiore — del fiore — avragio
perc' a l'usagio — c'agio — si convene,
del gran dolzore — sentore — c'al core — ched agio
in sengnoragio — sagio — mi ritiene.

Del meo calore — splendore — de fore — non tragio,
senn' e va[n]tagio — per lengnagio — vene,
rendo aunore — laudore — in core — e 'n visagio
per tal coragio — non cagiò — di spene.

Così lo bene — vene — in acrescienza,
presgi' e valenza — in conoscienza — rengna,
disvia sdengna — spengna — sende orgolglio.

La fede spene — tene — per plagienza,
valenza — penza — che lausor la tengna
chi vive a 'ngiengna — pena — di cordolglio.

§ 7. Nessuna delle rime interne sta in relazione colle rime finali.

Cfr. lo strano sonetto di Guittone D'Anc. n.° 449 e quello pure di Guittone D'Anc. n°. 451 e il seguente di Chiaro Davanzati D'Anc. n. 640

Omo — c'avene — a bene — e po savere
quanto — ai dir chiaro — chiaro — in tuo cor sagio
como — si vene — e mene — lo ciascire
incanto — che suaro — laro — per oltragio

c'omo — n a pene — mene — e lo spiaciere
canto — cafaro — inparo — a dur passagio
pomo — di pene — ene — cio a dire
pianto — se paro — taro — gir pur agio.

Trovo cui facie — pacie — po che sente
parte in male — quale — non propone
Amor m a preso — meso — pur a scolglio.

Vostro cor facie — e facie — me gaudente
le vostre carte — in arte — la ntenzone
se pur di riso — diviso — m acolglio.

Le rimalmezzo sono sempre più d'una per verso e variano in ogni verso nei sonetti doppi di Lambertuccio Frescobaldi D'Anc. n.i 895 e 897 e Monte Andrea D'Anc. n.° 896

§ 8. Come alcuni sonetti sono doppi in una parte e semplici nell'altra (1), così analogamente in alcuni la rimalmezzo trovasi o soltanto nei *piedi* o soltanto nelle *volte*.

α) Rimalmezzo soltanto nei quadernari. Notaro Giacomo Val. I, 297; Lapo Saltarello Val. II, 434; Cione D'Anc. n.° 523; Bonagiunta Orbiciani Val. I, 526 e D'Anc. n.° 784.

β) Rimalmezzo soltanto nei terzetti. Guinizelli Casini pag. 70; Schiatta Pallavillani D'Anc. n.i 651, 655, 659; Chiaro Davanzati D'Anc. n.° 636; Panuccio del Bagno D'Anc. n.° 306; Cino da Pistoia Fanfani pag. 343.

In alcuni sonetti si trovano delle rimalmezzo sporadiche, e quindi probabilmente non poste intenzionalmente dagli autori. Così una rimalmezzo si trova nel primo verso della seconda parte dei sonetti di Lippo Pasci de' Bardi Manzoni n.° XXIV, Val. II, 263, anonimi Chig. n.i 527 e 528, e una rimalmezzo trovasi nel secondo e quarto verso del primo quadernario del sonetto anonimo Chig. n.° 508, e del secondo quadernario del son. anonimo Casini pag. 147.

I sonetti con rimalmezzo sono circa un'ottantina, e tranne quello di Guglielmotto d'Otranto (v. § 2) e forse i due di Cino (v. § 1 in fine e § 8) appartengono tutti quanti al secolo XIII, e possiamo anche dire a rimatori che non parteciparono la maniera del *dolce stil nuovo*. Per altro se l'uso della rimalmezzo restringesi quasi al solo secolo XIII, devesi aggiungere che essa compare di rado nei sonetti del primo periodo della cosidetta scuola poetica siciliana. La troviamo soltanto in due sonetti di Notaro Giacomo (v.

(1) Vedi indietro nel capitolo II il § 3 intitolato *forme ibride*.

i §§ 1, 6, 8), in quattro di Guittone (v. i §§ 1, 2 e 7) in uno del Guinizelli (v. § 8). Invece l'uso di essa diventa frequente nei rimatori fiorentini, pisani e lucchesi. Tra i fiorentini la usò più spesso d'ogni altro Monte Andrea, il quale, si noti perché può parere strano, non la ficcò mai entro le sue canzoni. Quanto ai rimatori pisani, essa si può dire poco meno di una caratteristica della loro poesia. Non la usarono soltanto due: Jacopo Mostacci e Geronimo Terramagnino; ma si badi: di ciascuno di questi due ci è rimasto soltanto un sonetto (Val. I, 208 e 53); e di più Jacopo Mostacci appartiene a un periodo anteriore a quello nel quale fiorirono gli altri (1), e il sonetto del Terramagnino è doppio, e nel 'Sonetto doppio,' per una ragione che facilmente s'indovina, la rimalmezzo fu posta assai di rado; noi anzi ne abbiamo trovato tre soli esempî (v. § 7). Del resto degli altri pisani Panuccio pose la rimalmezzo in quattro su nove sonetti (v. §§ 1, 5, 7), Pucciandone Martelli in uno su due (v. § 5), Geri Giannini nell'unico pervenutoci (v. § 6), Bacciarone in tutti due (v. § 1), Natuccio Cinquino in due su tre (v. §§ 1 e 6). Si aggiunga che dei sonetti anonimi con rimalmezzo, che sono relativamente molti (tredici), alcuni con assai verosimiglianza hanno per autore un pisano, trovandosi essi nel cod. Laur.-red. IX-63 in mezzo a quelli di rimatori pisani e mostrando talvolta nella rima alcuna peculiarità del dialetto di Pisa.

Il Da Tempo e Gidino parlano dei sonetti *repetiti*, *incatenati*, *asticciati*, i quali contengono necessariamente rime interne; ma in essi la rimalmezzo è un artificio secondario, la conseguenza di un altro artificio. Della rimalmezzo vera e propria i due trattatisti non discorrono, e questo silenzio vorrà significare che al loro tempo più non usavasi. Ciò si accorda col risultato della nostra indagine e ne è al tempo stesso la riprova.

---

(1) Vedi Monaci, *Sui primordj della scuola poetica siciliana*, pag. 7-9.

VIII. QUALITÀ E CONDIZIONE DELLA RIMA.

La 'rima' di norma è parossitona (*piana*). Della rima proparossitona (*sdrucciola*) sono rarissimi gli esempî nel secolo XIII, e scarseggiano anche nel XIV; lo stesso deve ripetersi della rima ossitona (*tronca*). L'uso di queste due ultime specie di rime nel Sonetto è sempre tanto o quanto artificioso, e perciò ne raccoglieremo gli esempî più avanti, nel Capo IV, dove discorreremo anche degli altri artifici.

La rima nel Sonetto come nella lirica d'arte in generale, è ordinariamente perfetta. Tale asserzione si fonda sull'esame comparativo delle rime nei codici, ma sulla verità sua non potrebbe cadere alcun dubbio anche solo conoscendo le attestazioni in proposito degli antichi. Francesco da Barberino pone fra i 'vizi' l'imperfezione della rima (1), Pieraccio Tedaldi dice precisamente che le rime devono essere *perfette*, (2) Guido Cavalcanti rivolgendosi in tono ironico a Guido Orlandi gli riconosce l'abilità di usare *false rime* (3), e finalmente Antonio Pucci (4) espone nel modo seguente la legge della rima nella sua triplice varietà (tronca, piana e sdrucciola):

Se tu divari la comune usanza
rima in diece sillabe si vale
se una sola lettera vocale
perfettamente fa la consonanza.

Se d'undici vuoi far senza fallanza
fa che ogni verso sia di piedi uguale:
due lettere vocal 'tien per segnale
coll'altre che fra lor fan dimoranza.

---

(1) Op. cit. pag. 94, vizio xij: *non sullem in tribus licteris cum intervenit consonans concordare, vel in duabus cum simul sunt consonantibus* (sic) *in fine rimarum.* Vedi anche la nota posta a questo passo dall'editore.

(2) Nel più volte citato sonetto sul Sonetto, v. 10 « *e le rime* perfette *vuole avere* ».

(3) Son. XXX, vv. 4 e 8 « *Perchè sacciate* ..... *e trar quadrelli e* false *rime usare* ».

(4) *L'arte del dire in rima* son. III.

Se 'n dodici facesse recadute
tre lettere vocal 'similemente
tien pel secondo modo provvedute,

sì che ciascuna sia nel dir corrente,
che quando per altrui seran vedute
ti porti pregio di rimar la gente.

Disputa con color che son più savi
a ciò che ciaschedun d'error ti cavi.

La rima dunque di norma doveva essere *perfetta*, ma non mancano anche esempî di semplici *assonanze* e *consonanze*, la precisa determinazione delle quali richiederà uno studio speciale, che per riuscire a risultati ben sicuri e precisi vorrà essere condotto con molti più accorgimenti che forse sulle prime non paja. Qui intanto ci contenteremo di poche osservazioni. E cominciando a parlare dalla *consonanza*, si può tener per certo che si verifica la legge formulata dal Monaci nella *Riv. di fil. rom.* II, 240, ma quale è l'estensione della sua applicazione? Questo sarebbe importante determinare.

Meno frequenti o anzi addirittura rari sono i casi di semplice *assonanza*, e, anche senza averli esattamente annoverati, spererei di non peccar d'imprudenza affermando che nelle raccolte da me spogliate il loro numero supererà difficilmente il doppio di quelli registrati qui appresso (1).

Guittone n.° 18 vv. 17 e 22 *amante è amare* (se il testo non è errato), n.° 166 vv. 2 e 4 *ventre* : *valente* (ma anche nell'antico toscano era possibile la forma *valentre*, come nei dialetti settentrionali, e così si ristabilirebbe la perfezione della rima); Cecco Angiolieri Chig. n.° 470 vv. 10 e 12 *ritorta* : *otta*, n.° 487 vv. 6 e 8 *sembrate* : *carte*, n.° 489 vv. 10 e 12 *trovate* : *tante*; Ser Manno Chig. n.° 354, e la risposta di Paolo Zoppo Casini pag. 124 vv. 2 e 4 *modo* : *domo*; Monte

(1) Non tenendo conto, s'intende, degli esempi illusori che dipendono da guasti più o meno evidenti del testo.

Andrea D'Anc. n.° 662 vv. 12 e 15 *protesto* : *amaestro*; anonimi D'Anc. n.° 367 vv. 10 e 13 *fare* : *pietate*, n.° 680 vv. 9 e 11 *speranza* : *intenza* (ma non è escluso il sospetto che la lezione del v. 9 non sia la primitiva; esso è mancante di una sillaba), Chig. n.° 334 vv. 1, 3 e 5 *mondo* : *piombo* : *funno*, Casini pag. 145 vv. 2 e 4 *ragione* : *colore*; Francesco da Barberino *Doc. d'Amore* pag. 376 vv. 9 e 12 *scura* : *aclusa*; Dino Compagni Del Lungo pag. 350 vv. 10 e 14 *vetro* : *Pulicreto*; Ugolino Buzzuola Vol. II, 256 vv. 13 e 14 *sortita* : *oblica*; Loffo Bonaguidi Val. II, 261 vv. 11 e 13 *rivenuto* : *punto*; Giovanni Quirini Morpurgo, *Rime inedite ecc.* son. XXII, vv. 10 e 11 *morte* : *ponte*; Ventura Monaci (son. doppio) in *Rime di Matteo Frescobaldi* pag. 76 vv. 19 e 20 *rinfresca* : *nespa*; Benuccio da Orvieto Allacci pag. 81 vv. 11 e 14 *velo* : *intero*; Andrea Orcagna Trucchi II, 31 vv. 14 e 15 *scorpione* : *piove*.

Dei vari artifici della rima ci occuperemo nel capo quarto.

CAPO III.

DI UN USO SPECIALE DEL SONETTO

IN RELAZIONE COLLA SUA FORMA.

(*Il Sonetto in funzione di strofa*)

Il Sonetto è un componimento compiuto in sé stesso, e tra le forme dell'antica poesia italiana si può dire che tenga il luogo della 'cobla esparsa' dei provenzali. Così si spiega l'uso rarissimo che presso di noi fu fatto della stanza della Canzone come componimento a sé. Del Sonetto per altro si fece anche un uso che si avvicina molto a quello della vera strofa, la quale si ripete un numero indeterminato di volte in un medesimo componimento.

In questo capo tenteremo appunto di determinare approssimativamente l'estensione di quest'uso, indicandone anche i casi e i modi particolari.

Ad imitazione della poesia provenzale anche nell'antica poesia italiana si trova la Tenzone (1). Per altro differentemente dalla Tenzone provenzale nell'italiana le strofe non sono sempre uguali a quelle della Canzone, ma possono essere anche sonetti. Le serie di sonetti a dialogo sono appunto intitolate *tenzoni* nel codice Vaticano 3793 (2), e il nome *tenzone* e il verbo *tenzonare* e la locuzione *star a tenzone* compariscono negli stessi sonetti (3).

Si sa che due sono le maniere della Tenzone provenzale, secondo che essa è fattura di due o più rimatori contendenti o di un solo rimatore che immagina un dialogo. In altre parole la *tenzone* può essere reale o finta (4). Tutte due le maniere sono rappresentate nella poesia italiana, e la seconda anzi più largamente che in Provenza.

D'ordinario i dialoghi della seconda maniera hanno luogo fra l'uomo e la donna di cui è innamorato, e non sono in fondo che variazioni del noto tema della poesia popolare che si svolge nel componimento conosciuto in Sicilia col nome di *Tuppi-tuppi*. Perciò ci pare opportuno di chiamare questi dialoghi d'indole popolare *contrasti* (5), e di riserbare

---

(1) Sulla Tenzone o meglio sulle poesie a dialogo in genere nella poesia provenzale si vegga specialmente: L. Selbach, *Das Streitgedicht in der altprov. Lyrik*, Marburg, Elwert, 1886, e H. Knobloch, *Die Streitgedichte im Provenzalischen und Altfranzösischen*, Breslau, Korn, 1886.

(2) Sopra alcuni sonetti è scritto *Tenzone II*, *Tenzone IV*, *Tenzone X* ecc., e vuol dire che la tenzone che segue si compone di due, di quattro o di dieci sonetti ecc., come fu già avvertito da altri.

(3) Guittone son. 108, vv. 9-11 « Ma io vorrebbi, lassa, essere morta | quando con uomo, ch' i' l'ho disdegnato, | come tu se' tale *tencion* fatt'aggio ». E Lapo Saltarelli Val. II, 434 v. 9 « Or donqua come deggio i' *tenzonare* | teco che porti degli amanti fiore? ». E Guittone son. 105 vv. 1 e 2 « Certo, o mala donna, malo accatto | farebbe lo meo *star* teco *a tencione* ». E similmente Monte Andrea D'Anc. n.° 669 vv. 1 e 2 « Assai mi pesa ch'io così m'infango | con voi *stare a tenzon*, be' lo vi dico ».

(4) Vedi Knobloch, op. cit. pag. 13 e sgg.

(5) Il Da Tempo non parla del Contrasto, del quale invece tratta Gidino, che così lo definisce (op. cit. pag. 223-24): *contrasto ee, quando duy compagni cantando parlano l'uno contra l'altro de una medesima materia. E lo primo che comincia ee appellato opponente e lo secondo ee appellato respondente. E l'uno tene la sua oppinione per una de le parte, e l'altro responde e tene una opposita oppinione per una altra parte, a modo de una disputança, e çaschaduno de loro canta una stancia de lo dicto contrasto.*

Il nome poi di *Contrasto*, come è noto, è sempre usato nella poesia popolare.

agli altri il nome di *tenzone*, quantunque non si possa dire ben proprio, svolgendosi il più delle volte il dialogo pacificamente senza alcun vero alterco.

Dall'uso di collegare fra loro due o più sonetti per mezzo del dialogo a quello di collegarli anche senza questo mezzo è breve il passo.

E troviamo infatti già nel secolo XIII parecchi esempi del Sonetto adoperato come parte di un più lungo componimento.

Distingueremo dunque il presente capo in tre capitoli, discorrendo partitamente delle *Tenzoni*, dei *Contrasti* e delle *Serie o Corone di sonetti*.

I. TENZONI.

Prima che ci facciamo ad esaminare le *tenzoni* non saranno superflui alcuni cenni sui nomi che si davano ai sonetti che le componevano secondo che appartenevano all'una o all'altra delle parti tenzonanti. I nomi più comuni erano quelli che sono anche i più naturali: *proposta* e *risposta*. Questo secondo nome trovasi scritto sopra i sonetti di *risposta* in parecchi codici, e già nel Laur.-red. IX, 63. Invece i sonetti di chi apre il dialogo non portano alcun nome che accenni alla loro relazione coi sonetti che seguono, essendo questa relazione indicata più che a sufficenza dall'invio di ciascuno di questi sonetti al rimatore di cui segue la *risposta*. Soltanto nel Palatino 418 al n.° 144 troviamo scritto « *Questione* di messer gonella degli anterminelli da lucca », e nel codice Padovano a c. 36ʳ « *Missiva* dñi petri de la rocha ad F. V. ». Per altro il nome *proposta* era certo del linguaggio dell'arte, come si apprende dai due seguenti esempi, che sono i soli che io sappia citare, ma che bastano a provare la mia asserzione. Uno dei precetti che Pieraccio Tedaldi dà nel suo sonetto sull'arte del Sonetto (n.° XXVI) è « dir bene alla *proposta* il suo dovere », e la risposta di un ferrarese al sonetto di Francesco di Vannozzo contro Ferrara, comincia:

Se stato fosse a ti toa fama cara,
come nemico di quella sempre fosti,
non hauresti scritto in tuo *proposti*
mal di çudej . . . . . (1)

Lo scrittore del codice Palatino 418 a *risposta* sostituì *risponsiva* (cfr. n.° 145 e sgg.), e in altri codici, come p. es. nel Padovano e nell'Ambrosiano O. 63 sup. (sec. XV), troviamo il termine latino *responsio*, e sopra alcuni pochi sonetti del codice Padovano anche *replicatio* (cfr. c. 46^{r}, 47^{v}, 57^{v}). E *missiva* o *remissiva* e *responsiva* sono i termini usati da Gidino (op. cit. pag. 169).

Ciò premesso, possiamo passare senz'altro all'esame delle *tenzoni*. Gioverà considerare separatamente quelle alle quali prendono parte soltanto due rimatori, da quelle alle quali prendono parte più di due. E distingueremo quelle di due rimatori in due categorie secondo che si compongono di due o di più di due sonetti.

§ 1. Tenzoni di due sonetti.

Le relazioni formali in cui le *risposte* stanno colle *proposte* sono le seguenti.

α) Ordinariamente la *risposta* ha lo stesso schema della *proposta* e anche le stesse rime disposte nel medesimo ordine. Questa è la regola, come dicono anche i trattatisti, i quali aggiungono inoltre che nella *risposta* non si possono usare le parole-rime della *proposta* se non per necessità (2). Alla

---

(1) Credo che questo sonetto sia inedito. Io lo trascrissi dal cod. Hamilton 495 (nella R. Biblioteca di Berlino) nel quale leggesi al *verso* della penultima carta ed è intitolato: *Risposta contra il dicto francesco per um ferrarese.* Il sonetto del Vannozzo comincia *Non è virtù dove è la fede rara*; trovasi in parecchi manoscritti, e fu anche stampato da G. Ferraro, *Alcune poesie inedite del Saviozzo*, Bologna, Romagnoli, 1879, pag. 65 (cfr. *I mss. ital. della collezione Hamilton* nel *Giorn. stor. d. lett. it.* X, 329).

(2) Da Tempo pag. 158 « Qualiter debeat respondori sonettis vel rithimis » : *Porro in hac arte notandum est, quod si alicui mittitur aliquis sonettus vel rithimus, debet respondere illi sonetto vel rithimo per easdem consonantias et non ponere in responsione illa verba rithimata i. e. dictiones rithimorum, quae sunt in sonetto vel rithimo mittentis* ecc.

regola per altro non mancano eccezioni, come non tarderemo a vedere più sotto.

α^1) Le rime sono uguali nei due sonetti, ma le parole rimanti sono diverse.

Meo Abbracciavacca Val. II, 14 e Guittone n.° 149; Guittone n.° 172 e Meo Abbracciavacca Val. II, 15; Meo Abbracciavacca Val. II, 20 e Dotto Reali Val. II, 52; Natuccio Cinquino Val. I, 414 e Bacciarone Val. I, 415; Terramagnino Val. II, 53 e anonimo Val. II, 54; Geri Giannini Val. I, 422 e Si: Gui: Val. I, 423; Bartolomeo Notaio Val. I, 535 e Bonodico Notaio Val. I, 536; Ser Pace Val. II, 156 e Dello da Signa Val. II, 157; Ser Bello Val. II, 397 e Ser Pace Val. II, 403; Ricco da Firenze Val. II 395 e Ser Pace Val. II, 404; anonimo Val. II, 396 e Ser Pace Val. II, 405; Chiaro Davanzati D'Anc. n.° 690 e Monte Andrea D'Anc. n.° 691; Orlanduccio Orafo D'Anc. n.° 698 e Pallamidesse D'Anc. n.° 699; Puccio Bellondi D'Anc. n.° 801 e Monte Andrea D'Anc. n.° 802. Superfluo continuar a citare esempi. Basterà dire che essi abbondano così nel secolo XIII come nel XIV. In copia trovansi specialmente nel codice Padovano.

Ser Onesto Casini pag. 106.

Vostro saggio parlar, ch'è manifesto
a ciascuno che senno aver desia,
e 'l cortese ammonir, dal qual richiesto
sono per rima di filosofia,

m'ha fatto certo, sì ben chiosa in testo,
caro meo frate Guitton, ch'eo dovria
mutar ciò ch'ho da la ragione in presto
o ver più seguitar la dritta via.

Di che ringrazio vo'; ma ragionando
dico c'ho visto divenir beato
omo non giusto: ciò considerando

spero trovar perdon del meo peccato
lo nome e 'l fatto sì ben accordando,
ch'eo ne saraggio ne la fin laudato.

Risposta di Guittone n.° 207.

Credo saprete ben, messer Onesto,
che proceder dal fatto il nome dia.
E chi nome ha, prende rispetto d'esto
che concordevol fatto al nome sia.

Che 'l rame se 'l nomi auro io tel detesto,
e l'auro rame anco nel falso stia.
Ed è donqua così, messer Onesto,
mutarvi nome, o ver fatto vorria.

Sì come ben profetar me nomando:
mercè mia tant'ho guittoneggiato,
beato accanto voi tanto restando.

Vostro nome, messere, è caro e orrato;
lo meo assai ontoso e vil pensando,
ma al vostro non vorrei aver cangiato.

α^2) Le parole rimanti sono uguali. Cito tutti gli esempi. Giudice Ubertino Val. I, 432 e Guittone n.° 153; anonimo Casini pag. 73 e Guittone n.° 152; Terino da Castelfiorentino D'Anc. n.° 683 e Monte Andrea D'Anc. n.° 684; anonimo D'Anc. n.° 783 e Bonagiunta D'Anc. n.° 784; Monte Andrea D'Anc. n.° 692 e Paolo Zoppo D'Anc. n.° 693; anonimo D'Anc. n.° 929 e Monte Andrea D'Anc. n.° 930; Chiaro Davanzati D'Anc. n.° 791 e Pacino Angiulieri D'Anc. n.° 792; anonimo Val. II, 62 e anonimo Val. II, 63; anonimo Chig. n.° 350 e anonimo Chig. n.° 351; Ser Manno e Ser Polo Chig. n.i 352 e 353 e n.i 354 e 355. In tutto undici esempî, e tutti undici del secolo XIII.

Terino da Castelfiorentino D'Anc. n.° 683.

Non t'à donato amor piciola parte
di questo mondo, sì t'à messo a monte
che non si può trovare in esta parte
d'Italia sengnoria cotanto monte,

quanto fa quella che l'amor nom parte
da te, che dato t'à imperiale monte:
dunqua ti guarda non vi dica parte
alcun che teco dividesse monte.

Ca tu sai ben ca non co[n]vene u' rengno
a due persone: chè può nascier briga;
perzò ti guarda no ne sia for messo:

ed io che 'n Castel fiorentin rengno
e meco vante che tuo amico briga,
vorìa lo libro tuo per questo messo.

Risposta di Monte Andrea D'Anc. n.° 684.

Bene m' à messo amore in gran parte
più di nullo che sia di qua da monte:
cioè d'affanno, che da me nol parte
pur solo un'ora: così son io a monte.

E lo mio core amore in due parte,
dele gioie di ciascuna me smonte:
non vô' tu credi ale parole sparte,
ciò che contato t'ò solo ve monte.

E chi ch'usasse parte in tale rengno
averìa voglia di mantener briga,
cad io per forza ci son condotto e messo:

perchè 'n valore cierto poco rengno,
pegio che morto il tengno chi ciò briga:
non ti mando libro, c'altri ch'io n'è messo.

Guittone (n.° 150) rispondendo a un sonetto di Guido Guinizelli a rime difficili (Casini pag. 39) volle mostrare che la difficoltà non lo imbarazzava; ché anzi se la accrebbe da sé medesimo conservando non solo le medesime rime, ma facendole anche *equivoche* e scegliendo le parole-rime nella

proposta. Il Guinizelli aveva usato in rima le parole: *laude*, *embarchi*, *aude*, *archi*, *claude*, *Marchi*, *gaude*, *sovralarchi*, *porgo*, *cimi*, *accorgo*, *vimi*, *borgo*, *limi* (1) e Guittone tessé il suo sonetto soltanto colle rime *laude* e *marchi* nei quadernari e *accorgo* (o *corgo*) e *cimi* (o *dicimi*) nei terzetti.

β) Lo schema della *risposta* è uguale a quello della *proposta*, e anche le rime sono uguali, ma l'ordine in cui si succedono è diverso.

Si tratta sempre di questo solo caso: che la prima rima dei quadernari della *proposta* diventa la seconda della *risposta*. Quattro esempi: Cino da Pistoja Fanfani pag. 332 e Dante ibid. pag. 336; Dante e Giovanni Quirini Morpurgo *Rime inedite* ecc. n.i XVIII e XIX; Matteo Coreggiaio e Antonio Da Tempo Morpurgo *Rime inedite* n.i VIII e IX; Cecco Niccoli e Cucco di Valfredutio Allacci pag. 231 e 260.

Cino da Pistoja.

Dante, quando per caso s'abbandona
il desio amoroso della speme,
che nascer fanno gli occhi del bel seme
di quel piacer che dentro ne ragiona;

i' dico, poi che morte gli perdona,
e po' che quella vien che più si streme,
l'alma gentil, la qual morir non teme,
ben trasmutar si può 'n altra persona.

E ciò mi fa dir quella ch'è maestra
di tutte cose, e quello ch'io sent'anco:
l'entrata lascio per la mia finestra

per voi, che 'l mio creder non è manco;
che prima stato sia o dentro o estra,
rotto mi sono ogni mie ossa e fianco.

---

(1) Al v. 5 il Casini stampa *e l'aude* e al v. 8 *sovra l'archi*, due lezioni che non dànno senso. Che al v. 5 si debba leggere *claude* notò il Canello nella recensione che egli fece delle *Rime dei poeti bolognesi* nella *Cultura* II, 14-16. Al v. 8 mi sembra non possa esserci dubbio che sia da leggere *sovralarchi*, cioè *larghissimi*, una forma di superlativo la prima che ha parecchie analogie nella nostra lingua antica come nella provenzale.

Risposta di Dante.

Io sono stato con amore insieme
dalla circulazion del sol mia nona,
e so com' egli affrena e come sprona,
e come sotto lui si ride e geme.

Chi ragione o virtù contra gli spreme
fa come colui che la tempesta suona,
credendo far colà dove si tuona
esser le guerre de' vapori sceme.

Però nel cerchio della sua balestra
liber arbitrio giammai non fu franco,
sì che consiglio invan vi si balestra.

Ben può con novi spron punger lo fianco,
e qual che sia il piacer ch' ora n' addestra,
seguitar si convien se l' altro è stanco.

γ) Le rime della *risposta* sono uguali a quelle delle *proposta*, ma lo schema è diverso. Sono diversi gli schemi dei quadernari: Ser Onesto e Cino da Pistoja Casini pag. 95 e 96.

Le rime della *proposta* sono in ordine *incrociato* e quelle della risposta in ordine *incatenato*. Vedi questi due sonetti stampati più avanti in questo stesso capitolo § 2.

Sono diversi gli schemi dei terzetti. Geri Giannini Val. I, 418 e Natuccio Cinquino Val. I, 419; Guido Cavalcanti e Guido Orlandi Ercole pag. 331 e 333; Verzellino e Dino Frescobaldi Val. II 526 e 527. Anche nel sonetto di Meo Abbracciavacca Val. II, 22 i terzetti non avrebbero la medesima disposizione delle rime della proposta di Monte Andrea Val. II, 23, ma sembra che in esso si possano invertire i versi 10 e 11, e così tutti due i sonetti si riducono allo stesso schema.

Diversa struttura dei terzetti e invertimento delle rime dei quadernari riscontrasi in un sonetto di Guido Orlandi Ercole pag. 341 in risposta ad uno di Guido Cavalcanti pag. 337.

Monte Andrea risponde ordinariamente con sonetti di 16 versi alle *proposte* di 14. Bonagiunta Orbiciani D'Anc. n.° 784 introduce la rimalmezzo nei quadernari di una risposta a un sonetto semplice di anonimo D'Anc. n.° 783, e Monte Andrea D'Anc. n.° 689 in tutti i versi di risposta a un sonetto semplice di Pallamidesse D'Anc. n.° 688.

Le *volte* di un sonetto doppio di Dino Compagni Del Lungo pag. 327 hanno lo schema CDDC e quelle della risposta di Lapo Saltarelli Del Lungo pag. 329 CDdC.

Talvolta la diversità dello schema è tanto grande che la *risposta* di un sonetto semplice è un sonetto doppio: — anonimo (inedito) Laur-red. IX, 63 n.° 275 e Guittone (inedito) Laur-red. IX, 63 n.° 276; Guido Cavalcanti e Guido Orlandi Ercole pag. 334-35.

E finalmente troviamo che qualche volta si rispose a un sonetto con qualche altra forma poetica. Così Guido Cavalcanti rispose colla famosa canzone « Donna mi priega » a un sonetto di Guido Orlandi, almeno se si deve prestar fede alla didascalia che la canzone ha nel codice Riccardiano 2846 (v. Ercole pag. 85 e 112). Il medesimo Guido Cavalcanti mandò un ' mottetto ', che non ha regolare struttura strofica, in risposta a un sonetto di Gianni Alfani (v. Ercole pag. 342) (1).

δ) Lo schema della *risposta* è uguale a quello della *proposta*, ma le rime sono differenti. Gli esempi sono pochi.

Bonagiunta Orbiciani D'Anc. n.° 785 e Guido Guinizelli D'Anc. n.° 786; Monte Andrea D'Anc. n.° 768 e Chiaro Davanzati D'Anc. n.° 769; Monaldo da Soffena D'Anc. n.° 787 e Mino da Colle D'Anc. n.° 788; incerto autore D'Anc. n.° 623 e incerto autore D'Anc. n.° 624; anonimi D'Anc. n.° 331 e 332, 789 e 790; Frate Guglielmo Crescimbeni, *Commen-*

---

(1) Viceversa Ranieri de' Samaritani rispose con un sonetto a una ballata di messer Polo (v. la tavola del cod. Pal. 418, n.° 153). Secondo si apprende dalla didascalia del sonetto la ballata di messer Polo cominciava « Venuto el tempo ». Essa non ci è pervenuta, o almeno finora non si è ritrovata.

tari III, 112 e Guido Orlandi Manzoni n.° XVII (1). In tutto sette esempi.

Incerto autore D'Anc. n.° 623.

Due cavalier valenti d'un paragio
aman di core una donna valente;
ciascuno l'ama tutto im suo coragio,
che d'avanzar d'amar saria neiente.

L'un è cortese ed insengnato e sagio,
largo in donare ed in tutto avenente;
l'altro è prode e di grande vassallagio,
fiero ed ardito e dottato da giente.

Qual d'esti due è più dengno d'avere
dala sua donna ciò che ne disia,
tra quel c'à in sè cortesia e savere,

e l'altro d'arme molta valentia?
or me ne conta tutto il tuo volere;
s'io fosse donna, ben so qual voria.

Risposta di incerto autore D'Anc. n.° 624.

Da che ti piacie ch'io degia contare
lo mio voler di ciò c'ai dimandato,
diragiotene quello c'a me pare
qual d'esti due de' essere più amato:

Avengna che ciascun sia da dottare
d'alta ventura c'a ciascuno è dato,
ma pur la donna è più dengna d'amare
quei ch'è cortese e sagio ed insengnato.

---

(2) Nel sonetto dell'Orlandi, quale ci è pòrto dal cod. Vat. 3214, le rime dei quadernari non hanno lo stesso ordine di quelle della *proposta*, ma come fu notato indietro (Capo II, capit. I § 2β) l'irregolarità si toglie invertendo l'ordine dei versi 5 e 6, inversione che il senso permette di fare.

Quelli c'à fino presgio di prodeza
tengno bene che grande onor li sia,
ma sì mi par c'agia magior richeza

quelli c'à 'm sè savere e cortesia,
perchè comprende tutta gientileza:
s'io fosse donna, a quel m'aprenderia.

ε) Lo schema e le rime della *risposta* differiscono dallo schema e dalle rime della *proposta*.

La differenza è leggera nel sonetto di Bonagiunta Orbiciani D'Anc. n.° 782, i cui terzetti sono rimati C C D. E E D, mentre quelli della *proposta* di anonimo D'Anc. n.° 781 sono rimati C C D. C C D; e i terzetti del sonetto di Maestro Bandino Val. I, 430 sono rimati C D E. C D E, mentre quelli della proposta di Guittone n.° 52 sono rimati C D C. D C D.

Di differenza dell'intero schema e di tutte le rime non s'ha che un solo esempio (1). Un sonetto di Ser Onesto Casini pag. 100 ha lo schema

A B B A. A B B A. A B A. A B A

e la risposta di Cino da Pistoja Casini pag. 101, con rime differenti

A B A B. A B A B: C D E. C D E

Ecco i due sonetti.

Ser Onesto.

Bernardo, quel de l'arco del diamasco,
potrebbe ben aver miglior discenti
di quei che sogna e fa spirti dolenti,
chè non si pò trar bon vin di reo fiasco;

(1) E un solo esempio s'ha anche nella poesia provenzale. Cfr. Selbach, *Das Streitgedicht*, pag. 98 n.° 199.

so che m' intendi ben, perch' eo non masco (1)
nè aggio cura di novi accidenti,
sì aggio messo in un mie' pensamenti,
tegnamene chi vol saggio o pinasco.

Ver è che di tormenti sol me pasco
perchè merzè no' intende i mie' lamenti,
anzi com più la prego, più m' infrasco;

e ciascun giorno de la vita casco
e di ciò poria dar molti guarenti
quella ch' ha per me ben lo senno in guasco.

Risposta di Cino da Pistoja.

Bernardo, quel gentil che porta l' arco,
non pon sanza cagion mano al turcasso,
e quei che sogna scrive come Marco
e van sì alto ch' ogni uom riman basso;

non è chi a lor maniera prenda varco
et i' 'l conosco che di sotto passo:
ma nol conosce quei che è sì carco
che, più che merzè, chiama spesso lasso.

Grazie ne rendo a chi ver lui sibilla
che 'l vino del suo fiasco è peggio ch' acqua
e 'l servir tale che merzè non li apre;

gran fuoco nasce di poca favilla,
cos' è che turba quanto più si sciacqua,
e molte genti belan come capre.

---

(1) Il Casini stampò *non m' asco,* locuzione che non sembra possibile. Io seguo la lezione proposta dal Canello nella recensione delle *Rime dei poeti bolognesi* già indietro citata (101a). Il Canello spiega *non masco* per *non mastico* « non mastico le parole » cioè « parlo chiaro, fuori dei denti ».

§ 2. Tenzoni di più di due sonetti ma fra due soli rimatori.

α) Tutti i sonetti sulle stesse rime.

Francesco da Camerino e Cione D'Anc. n.° 695-97. La *tenzone* consta soltanto di una *proposta* e di una *risposta*, ma la *risposta* si compone di due sonetti. Si noti che questi due sonetti sono fra di loro legati anche da un altro vincolo oltre che da quello delle rime. Il primo finisce col verso « E voi ne dico ch'io ne sento core » e il secondo comincia « Co lingua dico che lo core sente ».

Ser Onesto e Cino da Pistoja, quattro sonetti, Casini pag. 95-98. Li riporto qui appresso.

Ser Onesto.

Quella che in cor l'amorosa radice
me piantò nel premier ch'eo mal la vidi,
cioè la dispietata ingannatrice,
a morir m'ha condotto; e s'tu nol cridi,

mira gli occhi miei morti in la cervice
et odi gli angosciosi del cor stridi,
et de l'altro meo corpo ogne pendice
che par ciascuna che la morte gridi.

A tal m'ha giunto mia donna crudele:
dal ver me parto ch'eo non v'aggio parte
e so' gli, amico, tutto dato in parte,

che 'l meo dolzor con l'amaror del fele
aggio ben misto; amor poi si comparte,
ben te consiglio di lui servir guarte.

Risposta di Cino da Pistoja.

Anzi ch'amore ne la mente guidi
donna, ch'è poi del core ucciditrice,
conviensi dire a l'uom: non se' fenice,
guarti d'amor, non piange se tu ridi.

quando udirai gridar: uccidi uccidi,
che poi consiglia van chi 'l contradice;
però si leva tardi chi 'l mi dice,
ch' amor non serva e che 'n lui non mi fidi.

Io li son tanto soggetto e fedele,
che morte ancor da lui non mi diparte,
chè sento de la guerra sotto Marte;

dovunque vole e va drizzo le vele,
come colui che non li serve ad arte:
così, amico mio, conviene farte.

Replica di Ser Onesto.

Assai son certo che somenta in lidi
e pon lo so color senza vernice
qualunque crede che la calcatrice
prender si possa dentro in li miei ridi;

e già non son sì nato infra gli abidi
che mai la pensi trovare amatrice,
quella ch' è stata di me traditrice,
nè spero 'l dì veder sol ch' eo m' affidi,

merzè d' amor che sotterra Rachele,
non già Martino, Giovanni nè parte
c' ha del servire prescrizione e carte;

nè te che non conosci acqua di fele
nel mar dove ha tutte allegrezze sparte,
chè val ciascuna più ch' amor di parte.

Controreplica di Cino.

Se mai leggesti versi de l' Ovidi,
so c' hai trovato ciò che si disdice,
e che sdegnoso contra sdegnatrice
convien ch' amore di merzè sì fidi;

però tu stesso, amico, ti conquidi,
e la cornacchia sta 'n su la cornice,
alta gentile bella salvatrice
del suo onor, chi vuole in foco sidi.

D'amor puoi dire, se lo ver non cele,
ch' egli è di nobil cor dottrina et arte
e tue vertù son con le sue scomparte;

io sol conosco lo contrar del mele,
chè l' assaporo et honne pien le quarte:
così stess' io con Martino in disparte.

Antonio da Tempo e Andrea Zamboni, tre sonetti, Morpurgo *Rime inedite* n.i XV-XVII.

In una tenzone di tre sonetti fra un anonimo e Chiaro Davanzati D'Anc. n.i 679-81, le rime dei quadernari sono uguali in tutti tre, e nei terzetti è uguale soltanto una rima dei sonetti secondo e terzo.

Potremo mettere sotto questa stessa rubrica anche una tenzone di quattro sonetti fra un anonimo e Pacino Angiulieri D'Anc. n.i 793-96, dei quali quattro sonetti due formano la *proposta* e hanno rime differenti l' uno dall' altro e gli altri due formano la risposta e conservano rispettivamente le medesime rime dei due primi.

β) Non tutti i sonetti conservano le medesime rime del primo.

Monte Andrea e Cione D'Anc. n.i. 685-87; Monte Andrea e Paolo Zoppo D'Anc. n.i 692-94. In questi due esempi il terzo sonetto ha rime differenti dai due primi, ma non si può dire perciò che sia violata la regola generale perché l' autore della prima *proposta* tornando a mandarne una nuova veniva a cominciare quasi un' altra tenzone. Invece in una tenzone di nove sonetti fra Chiaro Davanzati e Pacino Angiulieri, D'Anc. n.i 670-78, Pacino non risponde per le rime, come sembrerebbe avesse dovuto fare, a un sonetto di Chiaro Davanzati (n.° 676).

In una tenzone di otto sonetti fra Rinuccino e Pacino D'Anc. n.i 625-32 soltanto i due primi sonetti sono sulle stesse rime. Invece le *proposte* e le *risposte* che vengono dopo si compongono di due sonetti ciascuna, e ogni sonetto ha rime sue proprie. Si vegga inoltre la tenzone di 10 sonetti fra Chiaro Davanzati e Monte Andrea D'Anc. n.i 633-42, quella di Schiatta Pallavillani e Monte Andrea D'Anc. n.i 646-69 e quella fra Giani Quirini e Matteo Mezzovillani Morpurgo *Rime inedite* n.i I-VI, nella quale i due primi sonetti soltanto sono sulle stesse rime.

γ) Ogni sonetto ha rime sue proprie.

Monte Andrea e anonimo D'Anc. n.i 700-702; Monte Andrea e Chiaro Davanzati D'Anc. n.i 770-72; l'abate di Tivoli e Notaro Giacomo D'Anc. n.i 326-30; anonimo e Compiuta Donzella D'Anc. n.i 907-909 (quello della Donzella è anche su schema diverso); Dante e Forese Donati Del Lungo II, 610 e segg.; Federigo dall'Ambra e Ser Pace Val. II, 387-90 e 406-409 (1).

§ 3. Tenzoni fra più di due rimatori.

Così fatte tenzoni avevano luogo quando un rimatore inviava un sonetto contemporaneamente a più d'un rimatore, e da più d'uno riceveva la risposta.

Jacopo Mostacci Val. II, 208 richiese Pier della Vigna e Jacopo da Lentino della natura d'Amore ed ambedue risposero con un sonetto che ha rime diverse della *proposta* (cfr. Val. I, 53 e 308) (2). A una *questione* di Gonella Val. I, 530 risposero Bonodico notaio Val. I, 534 e Bonagiunta Orbiciani Val. I, 531. Gonella replicò Val. I, 532 e Bonagiunta

(1) Quest'ultimo sarebbe veramente un esempio di quella forma speciale di componimento dialogico che i Provenzali chiamavano *Partimen*, come non mancò di notare il Gaspary (*La scuola poetica siciliana*, trad. it. pag. 130).

(2) I sonetti separati sbadatamente dagli editori si trovano tutti tre di seguito a pag. 145 del cod. Barberiniano XLV-47 (v. Monaci, *Sui primordj della scuola poetica siciliana*, pag. 6 n.).

tornò nuovamente a rispondere Val. I, 533. Tutti cinque i sonetti sono sulle stesse rime. E sulle stesse rime risposero anche Guido Cavalcanti pag. 312-13 e Cino da Pistoja Fanfani pag. 209 al primo sonetto di Dante « A ciascun alma presa e gentil core ». E a un sonetto di Cino Fanfani pag. 360 fu risposto per le rime da sei rimatori; cfr. Casini *Rime inedite* n.i IV-IX. Finalmente a un sonetto di Monte Andrea D'Anc. n.° 882 risposero, ciascuno con un sonetto, cinque rimatori, D'Anc. n.i 883-87; poi la disputa continuò soltanto fra Monte e uno di cotesti rimatori, Lambertucio Frescobaldi, D'Anc. n.i 888-98.

Su quest'ultima tenzone merita che si richiami l'attenzione del lettore. Abbiamo veduto più indietro (pag. 100) che Guido Guinizelli inviò a Guittone un sonetto a rime difficili e abbiamo anche veduto come Guittone rispondendo si passasse della difficoltà accrescendosela da sé medesimo. Nella tenzone di cui ora parliamo trovasi ripetuto lo stesso caso. Tre dei rimatori che risposero a Monte Andrea vollero mostrare che non si lasciavano vincere dalle difficoltà tecniche della *proposta*, ma che sapevano abilmente superarle. Il sonetto di Monte col quale principia la tenzone (n.° 882), è un sonetto semplice della foggia per altro di quelli che soleva comporre egli, cioè di sedici endecasillabi. E i dieci versi della prima parte terminano tutti colla medesima parola, e con un'altra parola terminano i rimanenti sei versi. Ser Cione (n.° 883) e Beroardo (n.° 884) risposero ciascuno con un sonetto semplice regolare e con rime tutte diverse dalla *proposta*. Serbarono invece l'artificio di questa, ma mutando le parole-rime e componendo i sonetti regolarmente di quattordici versi, Federigo Gualterotti (n.° 885), Chiaro Davanzati (n.° 886), e Lambertucio Frescobaldi (n.° 887). Di qui in avanti, come sopra avvertimmo, la tenzone si continua soltanto fra Montre Andrea e Lambertucio, i quali si scambiarono prima sei sonetti simili ai sopra descritti (n.i 888-93); poi Monte replicò con un sonetto doppio (n.° 894) i cui primi quindici versi terminano colla medesima parola, e con un'altra terminano gli altri dieci. Lambertucio rispose con un sonetto doppio di re-

golare struttura strofica (n.° 895) e conservando anch' egli una sola parola-rima per tutti i versi della prima parte, ma facendo diversa la parola-rima della prima *volta* da quella della seconda. In compenso per altro fece terminare tutti i versi colla stessa desinenza e pose due rime interne in ciascun endecasillabo. Monte replicando (n.° 896) serbò l'artificio del suo primo sonetto doppio e introdusse due rime interne non solo negli endecasillabi, ma anche nei settenari, cioè in tutti i versi. La risposta di Lambertucio (n.° 897) mantiene la medesima desinenza in tutti i versi della prima parte e un'altra sola desinenza in tutti i versi della seconda, nella quale inoltre ciascuna *volta* ha una sola parola-rima, e di più Lambertucio mantenendo due rime interne in tutti i settenari, ne pose tre in tutti gli endecasillabi. Monte non volle darsi vinto e rispose con un sonetto doppio ancora più artificioso. Quanto poco riguardo si dovesse avere all'argomento in così fatte gare ognuno sel vede.

Come esempio di tenzone fra più di due rimatori può valere quella sopra citata a cui diede occasione il primo sonetto dell'Alighieri.

Dante.

A ciascun' alma presa, e gentil core,
nel cui cospetto viene il dir presente,
a ciò che mi riscrivan suo parvente,
salute in lor signor, cioè Amore.

Già eran quasi che atterzate l' ore
del tempo, che ogni stella è più lucente,
quando m' apparve Amor subitamente,
cui essenza membrar mi dà orrore.

Allegro mi sembrava Amor tenendo
mio core in mano, e nelle braccia avea
Madonna involta in un drappo dormendo.

Poi la svegliava, e d' esto core ardendo
lei paventosa umilmente pascea:
appresso gir ne lo vedea piangendo.

Risposta di Guido Cavalcanti.

Vedesti, al mio parere, ogni valore
e tutto gioco e quanto bene uom sente,
se fosti in prova del segnor valente
che segnoreggia il mondo de l' onore.

Poi vive in parte dove noia more
e tien ragion nella pietosa mente:
sì va soave per sonni a la gente
che i cor ne porta sanza far dolore.

Di te lo core ne portò veggendo
che la tua donna la morte chedea:
nodrilla d' esto cor, di ciò temendo.

Quando t' apparve che sen gía dogliendo
fu dolce sonno ch' allor si compiea,
che 'l su' contraro la venia vincendo.

Risposta di Cino da Pistoja.

Naturalmente chere ogn' amadore
di suo cor la sua donna far saccente;
e questo, per la visïon presente,
intese di mostrare a te Amore,

in ciò che detto tuo ardente core
pasceva la tua donna umilemente,
che lungamente stata era dormente,
involta in drappo d' ogni pena fore.

Allegro si mostrò Amor venendo
a te per darti ciò che 'l cor chiedea,
insieme due coraggi comprendendo;

e l' amorosa pena conoscendo,
che nella donna conceputo avea,
per pïetà di lei pianse, partendo.

golare struttura strofica (n.° 895) e conservando anch' egli una sola parola-rima per tutti i versi della prima parte, ma facendo diversa la parola-rima della prima *volta* da quella della seconda. In compenso per altro fece terminare tutti i versi colla stessa desinenza e pose due rime interne in ciascun endecasillabo. Monte replicando (n.° 896) serbò l'artificio del suo primo sonetto doppio e introdusse due rime interne non solo negli endecasillabi, ma anche nei settenari, cioè in tutti i versi. La risposta di Lambertucio (n.° 897) mantiene la medesima desinenza in tutti i versi della prima parte e un'altra sola desinenza in tutti i versi della seconda, nella quale inoltre ciascuna *volta* ha una sola parola-rima, e di più Lambertucio mantenendo due rime interne in tutti i settenari, ne pose tre in tutti gli endecasillabi. Monte non volle darsi vinto e rispose con un sonetto doppio ancora più artificioso. Quanto poco riguardo si dovesse avere all'argomento in così fatte gare ognuno sel vede.

Come esempio di tenzone fra più di due rimatori può valere quella sopra citata a cui diede occasione il primo sonetto dell'Alighieri.

Dante.

A ciascun' alma presa, e gentil core,
nel cui cospetto viene il dir presente,
a ciò che mi riscrivan suo parvente,
salute in lor signor, cioè Amore.

Già eran quasi che atterzate l' ore
del tempo, che ogni stella è più lucente,
quando m' apparve Amor subitamente,
cui essenza membrar mi dà orrore.

Allegro mi sembrava Amor tenendo
mio core in mano, e nelle braccia avea
Madonna involta in un drappo dormendo.

Poi la svegliava, e d' esto core ardendo
lei paventosa umilmente pascea:
appresso gir ne lo vedea piangendo.

Risposta di Guido Cavalcanti.

Vedesti, al mio parere, ogni valore
e tutto gioco e quanto bene uom sente,
se fosti in prova del segnor valente
che segnoreggia il mondo de l' onore.

Poi vive in parte dove noia more
e tien ragion nella pietosa mente:
sì va soave per sonni a la gente
che i cor ne porta sanza far dolore.

Di te lo core ne portò veggendo
che la tua donna la morte chedea:
nodrilla d' esto cor, di ciò temendo.

Quando t' apparve che sen gía dogliendo
fu dolce sonno ch' allor si compiea,
che 'l su' contraro la venia vincendo.

Risposta di Cino da Pistoja.

Naturalmente chere ogn' amadore
di suo cor la sua donna far saccente;
e questo, per la visïon presente,
intese di mostrare a te Amore,

in ciò che detto tuo ardente core
pasceva la tua donna umilemente,
che lungamente stata era dormente,
involta in drappo d' ogni pena fore.

Allegro si mostrò Amor venendo
a te per darti ciò che 'l cor chiedea,
insieme due coraggi comprendendo;

e l' amorosa pena conoscendo,
che nella donna conceputo avea,
per pïetà di lei pianse, partendo.

Ricapitolando, notiamo anzitutto l'uso molto esteso ed antico della Tenzone fra noi, aggiungendo che il numero delle tenzoni di due sonetti è incomparabilmente maggiore delle altre.

Ordinariamente nella *risposta* si mantenevano le medesime rime della *proposta* (§ 1 α, β γ, § 2 α, β soltanto in parte, § 3, per altro non tutti gli esempi) e talvolta perfino le medesime parole-rime (§ 1 α^2), ciò che è riprovato dai trattatisti (cfr. pag. 97). Qualche volta invece, anche essendo uguali le rime, è un po' diversa la loro successione (§ 1 β) o è diverso lo schema (§ 1 γ). Non mancano poi esempi di *risposte* che serbino soltanto la struttura della *proposta* mutando le rime (§ 1 δ, § 2 β in parte e γ, § 3, alcuni esempi dell'ultima tenzone), ma rarissimi sono gli esempi di differenza e dello schema e delle rime nei due sonetti (§ 1 ε, § 3, ultima tenzone). Devesi per altro concludere che la regola della conservazione delle medesime rime nelle tenzoni non era tra noi così salda come nella poesia provenzale, dove il Knobloch (op. cit. pag. 9) trovò soltanto due volte violata la regola stessa. Ciò del resto è naturale. Nella poesia occitanica la Tenzone aveva la forma della Canzone, e in questa accadeva ben di raro che si cambiassero interamente le rime da strofa a strofa (cfr. Bartsch, *Jahrbuch f. rom. u. engl. Lit.* I, 171-73).

II. CONTRASTI.

Va subito notata la particolarità formale per cui il *Contrasto* si differenzia dalla *Tenzone*: i sonetti che lo compongono hanno ordinariamente rime diverse l'uno dall'altro. L'obbligo di conservare le medesime rime non deve esser parso compatibile con un componimento d'indole popolare, quale in fondo è anche il *Contrasto* in sonetti, e tanto meno compatibile quanto maggiore era la sua lunghezza. Perciò i pochi *contrasti* nei quali tutti i sonetti conservano le medesime rime del primo sono de' più brevi. Il *Contrasto* si

svolge ordinariamente tra l'amante e l'amata; ma qualche volta gli interlocutori cambiano, e uno di essi o tutti due sono esseri inanimati personificati dal poeta. Nell'enumerazione che ora faremo si intenderà che sono della prima specie quando non si indichi altrimenti.

a) Contrasti sulle stesse rime.

Chiaro Davanzati D'Anc. n.[i] 737-38; Pacino Angiulieri D'Anc. n.[i] 797-98; Monte Andrea D'Anc. n.[i] 762-65; Francesco Vannozzo Cod. Padovano c. 19[v]-20[r]. Sono due sonetti; il primo è diretto dall'Anima al Corpo, nel secondo risponde il poeta. Nello stesso cod. Padovano è un contrasto di quattro sonetti fra il poeta Vannozzo e il suo Liuto (c. 17[r]-18[v]) (1).

Sono sulle stesse rime a due a due. Qui si può aggiungere anche il *Conciliato d'Amore* di Tommaso di Giunta, un vero poemetto composto di 26 sonetti, 4 canzoni e due stanze di canzone. Anche qui i componimenti sono sulle stesse rime a due a due.

L'esempio che segue è di Chiaro Davanzati D'Anc. n.[i] 737-38.

Messere.

Gentil mia gioia, in cui mess'ò mia intenza,
in cui rengna bieltà e cortesia,
chè sovra ongne altra val vostra valenza
e più mi par c'agiate sengnoria,

onde s'alegra mi' core ed agienza
pemsando ch' i' vostro servente sia,
s'io dotto di veder vostra presenza
veracie amor non ò messo 'n obria.

Ma più che mai fedel sono ubidente
di quanto più avesse in me valore,
chè 'l fino amore — di ciò mi fa volgliente;

(1) Un altro contrasto di due sonetti sullo stesso tema e dello stesso autore, ma non sulle stesse rime si legge nello stesso codice una carta più indietro.

avengnachè avete altro sengnore,
per temenza c'a voi uom sia spiacente,
i' son temente — più di far sentore.

Madonna.

Dolze meo Sire, assai m'è gran placienza,
pensando ched i' v'agia in mi' balìa;
e d'altro che di voi 'l meo cor non penza,
alegra son s'eo vi vegio la dia.

Però non vi sia noia nè 'nerescienza
come solete o più seguir la via,
e no lasciate per c'altra temenza
mi tengna in balglia ed agia in sengnorìa.

Che non è cosa ond'io sia più volgliente,
che con vo' solo conversar d'amore,
prender favore — c'a voi sia piagiente.

Però ne prego voi e vostro core,
che voi degiate a me venir sovente,
come di primamente, — servidore.

β) Contrasti su rime diverse.

Guittone n.[i] 103-108 (sei sonetti); Ubertino Giovanni del Bianco D'Anc. n.[i] 803-10 (otto sonetti); Chiaro Davanzati D'Anc. n.[i] 739-41 (tre sonetti); D'Anc. n.[i] 758-61 (quattro sonetti); D'Anc. n.[i] 722-36 (quindici sonetti), D'Anc. n.[i] 742-57 (sedici sonetti); Monte Andrea D'Anc. n.[i] 870-81 (dodici sonetti; tra l'amante e Amore). Talvolta il Contrasto s'alterna in un lungo componimento colla narrazione e coll'esposizione didattica, come p. es. nel componimento di 32 sonetti di Guittone che abbraccia i n.[i] 54-85 ed è una lunga storia d'amore (1), e nel *trattato della maniera di servire*, che si vor-

(1) Si noti che il poeta chiama *canzone* il suo componimento (son. 77, v. 7 « E mia canzon mal aggia e mio clamore). » Nel nome *canzone* dato ad una serie di sonetti altri potrebbe forse vedere una conferma dell'opinione secondo la quale il sonetto non sarebbe che una stanza di Canzone; ma a cacciare questa tentazione basterà ricordare che *canzone* era nome generico che si poteva dare, come si diede in fatto, a qualsiasi maniera di componimento poetico.

rebbe attribuire a Guido Cavalcanti (cfr. *Rivista critica della lett. ital.* IV, 40-42) D'Anc. n.i 935-95.

Non formano per il modo col quale è svolto l'argomento un vero *contrasto* i due sonetti che Dante compose uno in persona propria e l'altro in persona delle compagne di Beatrice (*Vita Nuova* § XXII), ma nondimeno vanno anch'essi qui ricordati.

Aggiungi finalmente il cosidetto *Sonetto d'Amore* del Pucci, che è un componimento di 19 sonetti nel quale gli interlocutori sono tre: il poeta, la donna e il Sonetto personificato che serve di mezzano fra i due amanti.

Gli autori dei *contrasti* che abbiamo indicati sono Guittone, Ubertino del Bianco, Chiaro Davanzati, Monte Andrea, Pacino Angiolieri, forse il Cavalcanti, Antonio Pucci, Tommaso di Giunta e Francesco Vannozzo. Più d'ogni altro ne compose il Davanzati. Sarà bene notare anche che i contrasti del Vannozzo differiscono per l'argomento dai rimanenti, i quali sono tutti amorosi.

Ecco il contrasto di Ubertino Giovanni del Bianco D'Anc. n.i 803-10.

Messere.

Volesse Dio, crudel mia donna e fella,
c'avete da merzé lo cor diviso,
che quanto siete buona foste bella
e rispondesevi a lo cor lo viso:

chè vostra villania non fora quella
che m'avesse d'amor lo cor diviso,
ch'io d'altra donna mai nè di donzella
non disiasse gioi', gioco nè riso.

Perchè mal agia il giorno e l'ora e 'l punto
che 'n voi fu messo alcun piacer piacente,
e che bel viso a fellon cor fu giunto:

ma come in cor siate gaia e saciente,
così lo viso lo faciesse conto,
che foste poi tutta bene spiacente.

Madonna.

Assai sotilgli tuo fellon coragio
e tua ria lingua acorgi im sua usata
in dir di me villania ed oltragio;
nom so in che fallo mi t' agie trovata.

Or sono fella e falsa e mal fatt' agio
s' eo per orgolglio a te non mi son data?
o pur di' mal, sicome ài per usagio,
quanto ti piacie ormai, ch' i' son fidata.

Chè di me pegio non puoi nè sai dire,
e 'n volgliendo di me dir tutto male,
lasciando ongni vergongna di fallire,

nol sai dire empio tanto nè mortale
che del ben non vi sia; perchè sofrire
lo volglio ormai, e poco me ne cale.

Messere.

Or parà mala donna, s' eo mal dire
savrò di voi, in cui tutto mal rengna,
che dì spiacier, di spresgio, di fallire
e di legiadro orgoglio portate imsegna:

e villan fate e dispiacente dire,
e tutto ciò che cortesia disdengna
è tanto in voi, ed il farò sentire,
che di villana morte siete dengna.

Forse c' avete questa sicuranza
che 'n voi sia tanto di laido e di brutto,
c' om non ne faccia fare inconinanza:

ma, mala donna, eo vi sfido im postutto
di dir del vostro male a smisuranza,
ancor che dire om nol potesse tutto.

Madonna.

Ed eo mi fido, ancor che mi dispiacie,
che s'al mondo è o fu o sarà mai
om che 'n mal dir pronteza avesse o facie,
che se' quello om che di vantagio n'ài.

Or si parà se 'l mal dire te piacie,
chè dispiacente è quanto dici e fai;
ma se di questa guerra mai a pacie
no rechi, qualor pegio ne dirai.

Cotanto più alegra alor seragio,
chè tu sì puoi lo mio presgio avanzare,
quando lo blasma om di tuo paragio.

C'ome porìa talor forse bassare,
se lo blasmasse o uno cortese e sagio,
o che giente sapesse o dire o fare.

Messere.

Cierto, mala donna, i' ò penzero
di vostra guerra poco onore avere;
ma de la pacie eo noia e danno spero,
però la fugo e svolglio a mio podere:

e credo ben c'assai vi sia legiero
lo mio blasmo e l'altrui; perchè taciere
dovria di voi, legiadra, e tutto intero
de voi ritrarre ormai lo mio volere.

E dipartir da voi o core e volglia
poi da fallir non fate altra difesa,
se non qual fa dalo vento la folglia.

Ed in tal donna vo' logar mia 'ntesa
ch'almen del mio servire nom si dolglia,
tutto nom sia in grad[i]rlo troppa acciesa.

Madonna.

Ai quanti ti farò pare[r] pesante
deliberato e savio il movimento,
quale fatt'agio, ond'ài para[u]le tante
fatte sentire in mio disoramento!

Or pemsa ben, se tornerai amante
pentuto e vergongnoso, umil talento,
sol ch'eo ti faccia um poco di sembiante
di sodisfare al tuo intendimento.

Or dunque pemsa ormai quel che vo' dire,
ch'è laida cosa, secondo ragione,
a quel che l'om rinunzia poi redire.

O dumque se mi biasmi ala stagione,
poichè da mene non ti sai partire,
molto se' dengno di ripremsïone.

Messere.

Ai, mala donna, sì male tormento,
vi doni Dio faciendome socorso,
ca sol per vostro grande orgolgiamento
in dir follia di verità m'ò corso!

Ch'eo nom son fori di conoscimento,
nè di memora mi sento sì scorso,
chè del vostro e del meo coruciamento
nom senta ben se danno o pro' ne 'mborso.

E saccio ben, s'orgolglio non vi vinciesse,
che sovra presgio e sovra valor siete,
nè manca bene in voi c'om dir sapesse;

e sovr'ongni piaciere altrui piacete;
sol che merzede alquanto vi piacesse,
lo presgio e lo valor doppiato avete.

Madonna.

Quant'eo più miro e miro nel tuo fatto
e mi sotilglio in volerlo savere,
ed io mi sento men che non fa tatto,
qual uom rimproccia per poco valere.

Ed eo conosco te che quasi matto
se' divenuto, ciò mi par vedere;
perchè scovrire ormai vo' questo gatto
e dir di te qual tu ti fai tenere.

Chè vo' che sia ormai ben tua speranza,
ched eo me son pensatamente aderta
per contastare la tua misleanza:

nè mai non mi dirai cosa sì cierta,
giurando quella com'ài per usanza,
ch'eo no la tengna per menzone aperta.

III. SERIE O CORONE DI SONETTI.

Basterà farne l'enumerazione dopo aver detto che in esse i sonetti, tranne una sola eccezione, hanno sempre rime diverse l'uno dall'altro, e che il vincolo che li unisce non è sempre ugualmente stretto. Qui forse non è superfluo rammentare che non intendiamo di dare l'elenco compiuto delle *Corone* dei due primi secoli, ma soltanto l'elenco di quelle che si trovano nelle raccolte da noi spogliate.

Guittone n.i 119-48. Corona di 30 sonetti sui vizi e le virtù. La *corona* è diretta da Guittone *a' suoi frati*, e gli ultimi quattro sonetti formano la chiusa, quasi una specie di commiato (1).

---

(1) Il primo di questi quattro sonetti (n.o 145) comincia:

Carissimi più fiate e ora appare
Ch' è vizio, ch' è vertù in parte alcona.

Guittone n.i 173-98 (meno i sonetti 183-85 intrusi nella serie per errore) (1). È una specie di *ars amandi*, un vero poemetto in 24 sonetti.

» n.i 54-85. È una storia d'amore che si svolge in gran parte anche per via di dialogo (vedi indietro pag. 116).

Chiaro Davanzati. D'Anc. n.i 576-77 (2) e 583-90. Questi dieci sonetti formano un solo componimento che per la natura sua i Provenzali avrebbero chiamato *Plazer* (cfr. Capo IV, capit. II, § 4).

Guido Cavalcanti (?). *Trattato della maniera di servire* D'Anc. n.i 935-95. Come indietro avvertimmo (pag. 116) anche qui il dialogo tiene una gran parte.

Folgore da S. Gemignano. *I sonetti de' mesi*, con un sonetto d'introduzione e uno di chiusa (Navone pag. 3-31).

» *I sonetti della settimana*, con un sonetto di introduzione (Navone pag. 32-44).

» Armamento di un giovane cavaliero. Sono 5 sonetti, un frammento di una corona più lunga (Navone pag. 45-49).

Cene de la Chitarra d'Arezzo. Parodia dei *sonetti de' mesi*, con un sonetto d'introduzione (Navone pag. 61-83).

Antonio Pucci. *L'arte del dire in rima*, 12 sonetti (*Miscellanea Caix-Canello* pag. 293-303.

Forse è del Pucci anche l'Esposizione del decalogo in 12 sonetti pubbl. dal D'Ancona nel *Serto d'olezzanti fiori* pag. 205 e sgg.

Fazio degli Uberti. I sette sonetti sui sette peccati mortali. Renier, *Fazio degli Uberti*, sonetti I-VII.

Domenico Cavalca. Corona di 42 sonetti nella *Raccolta di rime antiche toscane* Palermo 1817, III, 161 e sgg.

---

(1) Ciò fu già notato dal Gaspary, *La scuola poetica siciliana*, trad. it. pag. 134.

(2) Dopo il sonetto n.o 577 furono posti erroneamente dallo scrittore del codice cinque sonetti (n.i 578-82) che fanno parte di un *contrasto* dello stesso Chiaro Davanzati e si rileggono al loro giusto luogo più avanti nel codice (n.i 730-34).

Petrarca. P. I, son. XXVI-XXVIII. Diversi fenomeni celesti cagionati dalla partenza o dal ritorno di Laura. Questi tre sonetti sono sulle medesime rime, soltanto è da notare che nei quadernari del secondo è invertito l'ordine delle rime del primo.

Francesco Vannozzo. Corona di otto sonetti diretta in nome di varie città d'Italia a Gian Galeazzo conte di Virtù. Fu pubblicata da *A. Sagredo* nell'*Arch. stor. ital.*, nuova serie, tomo XV, pag. 142-61. Nel codice Padovano da cui è tolta (c. 68r e sgg.) è scritto in testa al primo sonetto *Cantilena Franc[isci] V[anotii] pro comite Virtutum* (1).

Franco Sacchetti. *Della Pace e della Guerra*, sonetti 12 (Gigli, *Sermoni e Lettere* pag. 224 e sgg.)

Andrea Carelli. *Il Trivio e il Quadrivio.* (Corona di sette sonetti pubblicati da C. Guasti nella *Miscellanea Pratese* fasc. 9).

Mino di Vanni Dietaiuve d'Arezzo. Compendio in venticinque sonetti dell'*Inferno* di Dante (L. Frati, *Miscellanea dantesca*).

Adespota. *Cinq Sonnets italiens tirés du ms. Riccardien 2756* e pubblicati da A. Thomas nel *Giorn. di fil. rom.* III, 107[2].

» Cinque sonetti antichi pubblicati dal Mussafia nei *Sitzungsberichte* dell'Accademia di Vienna (Classe filosofico-storica, vol. LXXVI, pag. 379-88). Come notò l'editore, soltanto i sonetti II-V sono fra seloro strettamente collegati e formano una narrazione guita.

» Corona di otto « Sonetti composti per . . . . . il quale essendo nella Sala del Re Ruberto di Napoli vide dipinti questi famosi huomini e lui fe a

---

(1) L'unità del soggetto si vede espressa in questi tre ultimi versi dell'ultimo sonetto:

Dunque correte insieme, o sparse rime,
e gite predicando in ogni via
che Italia ride, e che è giunto il Messia.

ciaschuno il suo sonetto come qui apresso » (cod. Laur-red. 151 c. 102[b-d]).

Adespota. Corona di otto sonetti sulla Fortuna. Comincia « Io son fortuna che Imperadori » e leggesi più o meno compiuta in parecchi codici (Magliabechiani Cl. VII, 1010, 1254, Laur. S. Annunziata 122).

» Corona di tutti i Santi. Sonetti 29. Cod. Laur. red. 151 c. 98[a]-100[b].

» *Il Fiore*, poema in 232 sonetti pubblicato dal Castets (1). Come è noto, è una riduzione del *Roman de la Rose*.

Qui il sonetto corrisponde in certo modo alla stanza epica.

Recherò come esempi la corona del Petrarca, che è tutta sulle stesse rime, e quella ben nota di Folgore da S. Gemignano diretta « a la brigata nobile e cortese ».

Petrarca Parte I, son. XXVI-XXVIII.

I

Quando dal proprio sito si rimove
l'arbor ch'amò già Febo in corpo umano,
sospira e suda a l'opera Vulcano
per rinfrescar l'aspre saette a Giove:

il quale or tona, or nevica ed or piove,
senza onorar più Cesare che Giano;
la terra piagne, e 'l Sol ci sta lontano
che la sua cara amica vede altrove.

Allor riprende ardir Saturno e Marte,
crudeli stelle; ed Orïone armato
spezza a' tristi nocchier governi e sarte.

(1) Veramente questo poema non si potrebbe dire di autore anonimo. L'autore nomina sé stesso più volte nel poema chiamandosi *Ser Durante*, ma questo probabilmente è un pseudonimo.

Eolo a Nettuno ed a Giunon, turbato,
fa sentire ed a noi, come si parte
il bel viso dagli angeli aspettato.

II

Ma poi che 'l dolce riso umile e piano
più non asconde sue bellezze nove,
le braccia a la fucina indarno move
l'antiquissimo fabbro siciliano:

ch'a Giove tolte son l'arme di mano
temprate in Mongibello a tutte prove;
e sua sorella par che si rinnove
nel bel guardo d'Apollo a mano a mano.

Del lito occidental si muove un fiato
che fa securo il navigar senz'arte
e desta i fior tra l'erbe in ciascun prato.

Stelle noiose fuggon d'ogni parte
disperse dal bel viso innamorato
per cui lacrime molte son già sparte.

III

Il figliuol di Latona avea già nove
volte guardato dal balcon sovrano
per quella ch'alcun tempo mosse in vano
i suoi sospiri, ed or gli altrui commove.

Poi che cercando stanco non seppe ove
s'albergasse, da presso o di lontano;
mostrossi a noi qual uom di doglia insano,
che molto amata cosa non ritrove.

E così tristo standosi in disparte,
tornar non vide il viso che laudato
sarà, s'io vivo, in più di mille carte.

E pietà lui medesmo avea cangiato,
sì che i begli occhi lagrimavan parte:
però l'aere ritenne il primo stato.

Folgore da S. Gemignano ediz. Navone, pag. 3 e sgg.

Sonetti de' mesi.

I

A la brigata nobile e cortese
en tutte quelle parte dove sono
con allegrezza stando sempre dono
cani, uccelli e danari per spese,

ronzin portanti, quagle a volo prese,
bracchi levar, correr veltri a-bbandono;
in questo regno Nicolò incorono,
perch' egli è 'l fior della città sanese,

Tingoccio e Min di Tingo et Anchaiano,
Bartolo e Mugavero e Fainotto,
che paiono figloli del re Priano;

prodi cortesi più che Lancilotto,
se bisognasse con le lance in mano
fariano torneamenti a Camellotto.

II

Di Gennajo.

I' doto voi nel mese de gennaio
corte con fochi di salette accese,
camere, letta ed ogni bello arnese,
lenzuol de seta e copertoi di vaio,

tregèa, confetti e mescere arazaio
vestiti di doasio e di rascese,
e 'n questo modo star a le defese,
mova scirocco, garbino e rovaio.

Uscir di for' alcuna volta il giorno
gittando della neve bella e bianca
a le donzelle che staran dattorno,

e quando fosse la compagna stanca
a questa corte facciase ritorno
e si riposi la brigata franca.

III

Di Febbrajo.

De febraio vi dono bella caccia
di cervi, cavrioli e di cinghiari,
corte gonnelle con grossi calzari
e compagnia che ve deletta e piaccia;

can da guinzagli e segugi da traccia
e le borse fornite di danari,
ad onta degli scarsi e degli avari,
o chi di questo vi da briga e 'mpaccia.

E la sera tornar co' vostri fanti
carcati de la molta salvagina,
avendo gioia, allegreza e canti;

far trar del vino e fumar la cucina,
e fin al primo sonno star raggianti,
e po' posar enfin a la matina.

IV

Di Marzo.

Di marzo sì vi do una pischiera
d'anguille, trote, lamprede e salmoni,
di dentali, delfini e storioni,
d'ogni altro pesce in tutta la rivera;

con pescatori e navicelle a schiera
e barche saettìe e galeoni,
le qual ve porteno tutte stasoni
a qual porto vi piace a la primera;

Che sia fornito de molti palazi,
d'ogni altra cosa che ve sie mestiero,
e gente v'abia de tutti sollazi.

chiesia non v'abia mai nè monastero;
lassate predicar i preti pazi,
c'hanno troppe bugie e poco vero.

V

D'Aprile.

D'april vi dono la gentil campagna
tutta fiorita di bell'erba fresca,
fontane d'aqua che non vi rincresca,
donne e donzelle per vostra compagna;

ambianti palafren, distrier di Spagnia
e gente costumata a la francesca,
cantar, danzar a la provenzalesca
con istormenti novi della Magna.

E dintorno vi sian molti giardini,
e giachita vi sia ogni persona,
ciascun con reverenza adori e 'nchini

a quel gentil c'ho dato la corona
de pietre preziose le più fini
c'ha 'l presto Gianni o 'l re di Babilona.

VI

Di Maggio.

Di maggio sì vi do molti cavagli
e tutti quanti siano affrenatori,
portanti tutti, dritti corritori,
pettorali e testiere con sonagli,

bandiere e coverte a molti intagli
e zendadi di tutti li colori,
le targhe a modo degli armeggiatori,
viole, rose e fior c' ogni uom' abbagli;

E rompere e fiaccar bigordi e lance,
e piover da finestre e da balconi
en giù ghirlande e in su melerance;

e pulzellette giovene e garzoni
baciarsi ne la bocca e ne le guance,
d'amor e di goder vi si rasoni.

VII

Di Giugno.

Di giugno dovi una montagnetta
coverta di bellissimi arboscelli,
con trenta ville e dodici castelli,
che siano entorno ad una cittadetta,

ch'abbia nel mezzo una sua fontanetta
e faccia mille rami e fiumicelli,
firendo per giardini e praticelli
e rifrescando la minuta erbetta.

Aranci, cedri, dattili e lumie
e tutte l'altre frutte savorose
empergolate siano per le vie;

e le gente vi sian tutte amorose,
e faccianvisi tante cortesie,
ch' a tutto 'l mondo siano graziose.

VIII

Di Luglio.

Di luglo en Siena in su la saliciata
con le piene enghestare de tribiani,
ne le cantine li ghiacci vaiani,
e man' e sera mangiar in brigata

di quella gelatina ismisurata,
istarne roste, giovene fagiani,
lessi capponi, capretti sovrani,
e, cui piacesse, la manza e l' aglata.

E vie trarre bon tempo e bona vita,
e non andar de for per questo caldo,
vestir zendadi di bella partita;

e quando godi star pur fermo e saldo,
e sempre aver la tavola fornita,
e non voler la moglie per gastaldo.

IX

D' Agosto.

D' agosto sì vi do trenta castella
in una valle d' alpe montanina,
che non vi possa vento de marina
per istar sani e chiari come stella;

e palafreni de montare 'n sella,
e cavalcar la sera e la matina,
e l' una terra a l' altra sia vicina,
ch' un miglo sia la vostra giornatella,

Tornando tutta via verso casa;
e per la valle corra una fiumana,
che vada notte e dì traente e rasa;

e star nel fresco tutta meriggiana;
la vostra borsa sempre a bocca pasa
per la miglor vivanda di Toscana.

X

Di Settembre.

Di settembre vi do deletti tanti:
falconi, astori, smerletti e sparvieri,
lunghe, gherbegli, geti con carnieri,
bracchetti con sonagli, pasto e guanti;

bolze, balestre dritte e ben portanti,
archi, strali, ballotte e ballottieri,
sianvi mudati guilfanghi, e astieri
nidace, e de tutt'altri uccel volanti,

Che fosser boni d'assediare e prendere;
e l'un a l'altro tutta via donando,
e possasi rubare e non contendere,

quando con altra gente rencontrando
la vostra borsa sia acconcia a spendere,
e tutti abbiate l'avarizia en bando.

XI

Di Ottobre.

D'ottobre nel contà c'ha bono stalle
pregovi, figloli, che voi n'andate,
traetevi bon tempo e uccellate
come vi piace a pié et a cavallo;

la sera per la sala andate a ballo,
e bevete del mosto e v' enibriate,
che non ci ha miglor vita en veritate,
e questo è ver come 'l fiorino è giallo.

E poscia vi levate la matina,
e lavatevi 'l viso con le mani;
lo rosto e 'l vino è bona medicina,

a le guangnele! starete più sani
che pesce in lago o 'n fiume o in marina
avendo miglor vita di cristiani.

XII

Di Novembre.

E di novembre a Petriuolo al bagno
con trenta muli carchi de moneta,
la ruga sia tutta coverta a seta,
coppe d'argento, bottacci di stagno,

e dare a tutti i stazonier guadagno;
torchi, doppier che vegnan di Chiareta,
confetti con cedrata de Gaeta,
e bea ciascun e conforti 'l compagno.

E 'l freddo vi sia grande e 'l foco spesso;
fasani, starne, colombi, mortiti,
levori, cavrioli rosto e lesso,

e sempre aver acconci gl' appetiti;
la notte 'l vento e 'l piover a cel messo,
e siate ne le letta ben forniti.

XIII

Di Decembre.

E di decembre una città en piano,
sale terrene, grandissimi fochi,
tappedi tesi, tavolieri e giochi,
torticci accesi, e star co' dati en mano;

e l' oste enbriaco e catellano,
e porci morti e fenissimi cochi,
ghiotti morselli, ciascun bea e mandochi,
le botte sian maggior che san Galgano.

E siate ben vestiti e foderati
di guarnacche, tabarri e di mantelli,
e di cappucci fini e smisurati;

e beffe far dei tristi cattivelli,
de' miseri dolenti sciagurati;
avari, non voglate usar con elli.

XIV

La Conclusione.

Sonetto mio, a Nicholò di Nisi,
colui ch' è pien de tutta gentileza,
di' da mia parte con molta allegrezza
ch' eo sono acconcio a tutt' i suoi servisi;

e più m' è caro che non val Parisi
d' aver sua amistade e conteza,
e s' ello avesse emperial riccheza
stare' lì meglo che Francesco en Sisi.

Racomendame a lui tutta fiata,
et a la sua compagna, et a Ancaiano,
ché senza lui non è lieta brigata.

Folgore vostro da San Geminiano
vi manda, dice e fa questa ambasciata:
che voi n'andaste con suo core en mano.

CAPO IV.

GIOCHETTI E ARTIFICI.

In questo Capo descriveremo tutti i giochetti ed artifici che non hanno nessuna o quasi nessuna relazione colla forma strofica del Sonetto. Essi, come sono in parte, così potrebbero essere anche tutti quanti comuni alle altre forme metriche. Quasi tutti poi trovano riscontro nella poesia provenzale, come non mancheremo di far vedere nelle note, ma si può dubitare che sieno sempre da essa imitati, non trovandosi esempi di alcuni che nelle *Leys d'Amors* (1), le quali furono composte in un tempo quando era cessata la diretta influenza della poesia provenzale sulla poesia italiana.

A parecchi dei giochetti e degli artifici di cui discorreremo accennò già colla sua consueta chiarezza e sicurezza il Gaspary nel suo ottimo libro *La scuola poetica siciliana del sec. XIII* trad. it. pag. 134-44.

Gioverà dividere cotesti giochetti e artifici in tre gruppi o in tre classi: giochetti e artifici *fonetici*, giochetti e artifici *retorici*, giochetti e artifici *vari*.

I. GIOCHETTI E ARTIFICI FONETICI.

§ 1. Trasposizione d'accento per la rima.

Gli esempi di trasposizione d'accento per la rima nel Sonetto, come nella lirica d'arte in generale (2), sono pochi.

---

(1) Furono pubblicate, come è ben noto, in Tolosa nel 1841 dal Gatien Arnoult. L'autore dell'opera è Guglielmo Molinier che la compose verso la metà del secolo XIV. Vedi Bartsch, *Grundriss zur Geschichte der provenzalischen Literatur*, Elberfeld, 1872, pag. 90.

(2) Cfr. Caix, *Origini*, § 185-89.

Monte Andrea D'Anc. n.° 538, vv. 11, 13, 15 (omè: di me:) *animè*, D'Anc. n.° 689, vv. 4, 6, 10 (semppo:) *campò* (nome) *tempò*: *scampò*; Pallamidesse Belindote D'Anc. n.° 688 vv. 1, 3, 7 (nova:) *gienòva: ardendò-va*; vv. 6 e 8 (temp'ò:) *divampò* (presente); Cecco Angiolieri Chig. n. 461 vv. 2, 6, 8 *possomì*: *possotì*: *piacciatì*; Gidino da Sommacampagna v. 14 *scrivèr-de'* e nella risposta del Vannozzo v. 5 *essèr-de'* (vedi i due sonetti nel trattato del Da Tempo pag. 164_n-66_n); Cecco Nuccoli Allacci pag. 232, vv. 9 e 11 *tempò*(: po) e ugualmente nella risposta per le rime di Cucco di Valfredutio Allacci pag. 261. Negli esempi fin qui citati l'accento è avanzato, e propriamente trasportato sull'ultima sillaba. È avanzato anche, ma soltanto dalla terzultima alla penultima sillaba, nella voce *tempéro* = *témpera* in un sonetto di Gonella degli Interminelli Val. I, 530, v. 3.

È invece ritratto nei seguenti esempi: Panuccio del Bagno Val. I, 388 vv. 5, 8 (s'apra:) *sápra*, e lo stesso esempio in Monte Andrea D'Anc. n.° 780 v. 9; anonimo Val. I, 418 v. 14 *partagéro* = *partagerò*; anonimo Casini, *Rime inedite*, n.° III, vv. 5 e 8 (Florio:) *mório*.

Esempio di accento avanzato: Cecco Angiolieri Chig. n.° 461.

Con gran malinconia sempre isto
sì ch'io allegrar niente possomì,
o lasso! perchè ciò m'auien non so;
potrestime n'atar? chotal mi dì;

de, fallo senza 'ndugio se puoi mo,
che 'l bisongno mostrar non possotì,
che mille morti il dì o me più fo,
però di confortarme piacciatì.

§ 2. Rime rotte o composite.

Le rime *rotte* o *composite* (1) sono di due maniere:

α) Due o più parole sono riunite per la rima sotto uno stesso accento e propriamente sotto quello della prima (2).

Esempi: Gidino da Sommacampagna e la risposta per le rime di Francesco Vannozzo (pubblicati tutti due dal Grion nel Da Tempo pag. 164_n-66_n). Ecco il primo:

La parte ghibellina sempre morde,
et e converso lei così la guelfa;
ma chi comprender puote mo, sed el fa,
o se questo prociede e viene for de?

Non è tal male da fir posto sor de,
(però che Dio giammai nessun mal fe' 'l fa)
ma sopra l'omo che sè stesso sel fa;
e questo è da tenere per li corde

Se forse alcun problema avesti verde,
o con lettura che non fosse falsa,
o sillogismo; che qui non sia parco,

---

(1) Può parere strano che una stessa cosa si chiami con due nomi fra di loro quasi contraddittori, ma la contraddizione è soltanto apparente, e le designazioni di *rotte* e *composite* convengono tutte due alle rime di cui qui ci occupiamo, secondo il diverso modo in cui si considerino. E del resto questi nomi non li mettiamo avanti noi per la prima volta. Se i Provenzali chiamavano siffatte rime *rims trencatz* (*Leys d' amors* I, 196), come i Tedeschi le chiamano *gebrochene Reime*, il Da Tempo si serve del vocabolo *compositio* per indicare la riunione di due rime sotto uno stesso accento in grazia della rima (leggi la nota che segue).

(2) Da Tempo pag. 167 « De compositionibus rithimorum vulgarium ». *Compositio, quantum ad hunc tractatum, dicitur plurimis modis: primo videlicet modo, quando rithimus i. e. dictio rithimata componitur in consonantia in alio versu, ut in hoc rithimo* perde, *qui componitur rithimando cum aliis verbis scilicet cum istis duobus verbis* aver de'. Per gli esempi della poesia provenzale vedi Bartsch *Jahrbuch f. rom. Lit.* I, pag. 194, per la poesia francese antica Tobler *Von französischem Versbau*, Leipzig, 1880, pag. 103 e segg., per la portoghese Diez *Ueber die erste portugiesische Kunst und Hof poesie*, Bonn 1863 pag. 55. — Per esempi anche fuori del Sonetto nella poesia italiana cfr. Blanc, *Grammatik der ital. Sprache*, Halle, 1844, pag. 736 o Caix *Origini* § 190. I pochi esempi di *rima rotta* che si incontrano nella *Divina Commedia* furono raccolti da N. Zingarelli nel vol. I di questi *Studj*, pag. 185.

pregoti, che ti levi suso a par co
e non parlar come colui che mal sa;
ma scrivi sì com' uom saggio scriver de'.

Francesco frate, dimmi se i miei versi
girano punto l'animo tuo ver sì.

Soltanto nei sonetti testé citati l'artificio continua regolarmente dal principio alla fine. In altri sonetti si trovano rime *rotte* soltanto in alcuni versi. Nel son. di Monte Andrea D'Anc. n.° 692 sono *rotte* quasi tutte le rime al mezzo, e nella risposta di Paolo Zoppo D'Anc. n.° 693 solo quelle dei son. 2 e 6, e nel son. di Rinuccino, D'Anc n.° 509 è *rotta* la rima A dei quadernari (*fo' n-te*: *mo' nte*: *pon-te con-te*). Gli altri esempi da me raccolti sono i seguenti: Guittone n.° 152, vv. 5 e 7 (schermo): *guer-mo*; Panuccio del Bagno Val. I 383 v. 1 (sovente): *sent-e'*, v. 2 (altura): *pur-alla*, v. 9 (dolente): *chent'-e*; Natuccio Cinquino Val. I, 419 vv. 1 e 2 (corte): *port-e*; Pucciandone Martelli Val. I, 416 v. 14 (sentensa): *ben-sa*; Ser Cione D'Anc. n.° 518, vv. 1 e 3 (conte:) *cont-e*; Monte Andrea n.° 528, vv. 8 e 10 (somiglia:) *ilgli-a*, n.° 531, vv. 5 e 7 (racolglio): *i[o]gli-o*, n.° 540, v. 15 e rimalmezzo del 16 (vote:) *vo'-te*, n.° 656, vv. 11 e 13 *sol-mo* (:polmo), 780, vv. 12 e 14 (schifa): *ci-fa*; Pallamidesse Belindote D'Anc. n.° 688, vv. 5 e 7 (nova:) ardendò-*va*; anonimi Val. I 382 vv. 10 e 14 (istorba:) *torbha*; Val. I, 421 *bene*: *ch'-ene*; Gherarduccio Garisendi Casini pag. 142 vv. 11 e 14 *cor-si* (:porsi); Cino da Pistoja pag. 268 vv. 5 e 7 (porte:) *port-e*; Matteo Frescobaldi (son. doppio) pag. 75, vv. 6, 7, 9 e 12 (divelve: *ve-'l-ve'*: *bel-v'è*; vv. 16 e 19 (vespa:) *aves-pa* (?).

β) La parola-rima finale è la prima parte di una parola, la cui ultima sillaba è posta come parola indipendente in principio del verso che segue (1).

---

(1) Da Tempo, pag. 168 « De compositione de uno versu in alium in eadem dictione divisa » *Alio autem modo dicitur compositio, quando una dictio dividitur de uno versu in alium in rithimo.* Per la poesia provenzale cfr. Bartsch, op. cit. pag. 194, per la poesia francese antica Wackernagel, *Altfranzösische Lieder* pag. 218-19, per la poesia tedesca W. Grimm, *Zur Geschichte des Reims*, Berlin 1851, pag. 68.

Gidino pag. 210 reca ad esempio il seguente sonetto:

Io vidi già donne de Thesaloni
caste prudente e simile a li Magi,
ne le lor viste, e sciender da propagi
ne l'alto poste, e poi sentiva toni.

Catuna aver poscia de ver felloni,
cavalli venir vidi e gran voragi,
ne la terra parer fiorir boragi
ne la campagna presso de Sclavoni.

Catedra vidi poscia da rethori,
ca correnti, et alguni per prati
canendo se vedean andar per modi

colecti, o Jove, e paion che te ori
callando voci, e si come dalmati
c'adosso avessen l'inforzato ch'odi

Cotesta turba non sta sotto porti
cotesta turba non dexira scorti.

Gli esempi di questa maniera di *rima rotta* sono rarissimi. Abbastanza noto è quello di Messer Onesto, in cui il primo verso termina con *giovi* e il secondo principia per *dì* formando così la parola *giovidì*. Vedi Casini pag. 90

v. 1. La spietata che m'ha giunto al giovi-
dì de la cena, là 'nde morte attendo.

Un altro esempio troviamo in un sonetto anonimo (di Guido Cavalcanti?) D'Anc. n.° 971

v. 13. ned io trovar nol vo' nè l'amo se 'n po-
tenza non torn' ov' i' era sì uso.

Cfr. anche Guittone D'Anc. n.° 448, vv. 1 e 2

Poi non vi piacie ch'eo v'ami, e aneragio-
vi dunque a forza? non piaccia umque a Deo!

Va notato che nell'edizione delle *Rime di Guittone* l'artificio nel luogo ora citato non si vede, essendo sostituita alla forma enclitica la forma enfatica del pronome (*ameraggio voi*). Devo per altro aggiungere che quantunque la lezione di questo sonetto nelle *Rime* non sia interamente conforme a quella pubblicata dal D'Ancona, non saprei donde il Valeriani potesse averlo tratto se non dal cod. Vat. 3793. Certo non trovasi nel Laur. IX, 63.

La divisione di una parola in due parti si avverte meno in un sonetto di Monte Andrea, poiché essa ha luogo nell'interno di un verso D'Anc. n.° 610, vv. 15 e 16:

Ciò che si fece — in voi non si ripilglia,
Tanto *sotilglia* — *mento* mai non fia.

§ 3 Rime difficili.

Alcuni sonetti si distinguono per la stranezza e difficoltà delle rime. Queste rime strane e difficili corrispondono alle *caras rimas* dei Provenzali, delle quali, come è noto, si compiacque massimamente il trovatore Arnaldo Daniello (1). A togliere ogni dubbio che anche i nostri antichi usassero intenzionalmente di così fatte rime, basterà ricordare che Guittone enumerando i pregi poetici di Jacopo da Leona, lo chiama « bon trovatore In piana ed in sottil rima ed in *cara* » (Canz. XXII, st. 2) (2). Nessun dubbio che qui *cara* non sia contrapposto a *piana*, e non abbia quindi lo stesso

(1) Sulle *caras rimas* e il *trobar clus*, che con esse si accompagna, vedi Diez, *Poesie*², pag. 100, Bartsch, *Grundriss* pag. 71, e per maggiori notizie *Jahrbuch f. rom. u. engl. Literatur* I, 195-97 e Canello, *La vita e le opere del trovatore Arnaldo Daniello*, Halle, Niemeyer, 1883, pag. 17.

(2) Nell'edizione delle *Rime* di Guittone invece di *cara* è stampato *chiara*, ma certo o per errore, o perché l'editore non intese il valore dell'aggettivo recato dal codice in questo luogo. Il codice legge *chara* come nel verso seguente *chari motti* (cfr. Casini, *Testi inediti di antiche rime volgari*, I, 69). Il Gaspary senza conoscere la lezione del codice per il primo verso della strofa aveva già sagacemente avvertito che Guittone coll'espressione *motti cari* del secondo verso dove aver alluso alle *caras rimas* (v. *La scuola poetica siciliana*, trad. it. pag. 139).

valore che in provenzale. Sinonimi di *rima cara* sono *rima greve*, *scura*, *aspra*, che troviamo usati dai nostri rimatori. Per queste rime difficili potremmo serbare anche noi dietro l'esempio di Guittone l'appellativo di *care*, tanto più che *caro* nella lingua antica meglio che nella moderna ha anche il significato di *ricercato*, *difficile*, *prezioso*. Soltanto per ragione d'opportunità restringiamo quell'appellazione a una sola delle tre specie in cui pare di dover dividere le rime difficili.

E quale è il criterio per discernere così fatte rime? Nessun altro che la loro rarità. Di qui consegue che in una lingua come l'italiana, nella quale predomina il parossitonismo, sieno da considerare come artificiose le rime tronche e le rime sdrucciole quando occorrano con una certa frequenza in un medesimo componimento. E nel Sonetto, quando c'entrino, esse sono quasi sempre relativamente frequenti. Sono difatti sdruccioli o tronchi soltanto due versi, quando i terzetti sieno su tre rime e sia sdrucciola o tronca soltanto una di esse. In tutti gli altri casi sono tronchi o sdruccioli almeno quattro versi su sei dei terzetti o quattro su otto dei quadernari. L'artificio apparisce poi nella massima evidenza quando le rime sieno tutte o sdrucciole o tronche. La terza specie di rime difficili è formata dalle parole d'uso assai raro e nelle quali alla vocal tonica segue per lo più un nesso di consonanti difficile a profferire, cosicchè queste parole sono ordinariamente aspre. Queste chiamiamo *rime care*.

A. *Rime sdrucciole* (1).

Seguendo l'esempio degli antichi trattatisti sarà opportuno che teniamo anche noi distinti i sonetti a tutte rime

(1) L'appellativo di *sdrucciolo* dato alle rime proparossitone si trova per la prima volta, per quello ch'io so, nel trattato di Gidino pag. 60. « Quivi se pone la forma de li sonetti *sdruzoli* de octo sillabe per verso. » Del resto lo stesso Gidino chiama *duodenari* come il Da Tempo gli endecasillabi sdruccioli. Vedi il trattato a pag. 32, 33, 34, 35.

sdrucciole da quelli in cui esse si avvicendano colle rime piane.

α) Sonetti a tutte rime sdrucciole (1). Valga ad esempio il seguente di Fazio degli Uberti (III):

I' son la magra lupa d'avarizia,
de cui mai l'appetito non è sazio,
e con più ho di vita lungo spazio
più moltiplica in me questa tristizia.

Io vivo con paura e con malizia;
limosina non fo, nè dio rengrazio;
deh odi s' i' me vendo e s' i' me strazio
ch'io mor[o] di fame ed ho dell'or divizia.

Io non bramo parenti nè memoria,
nè credo [che] sia dilecto nè più vivere,
che l'imbors[i]ar, e far ragion e scrivere.

Lo 'nferno è monimento de mia storia,
e questo mondo è 'l ben in cui m'annidolo:
lo fiorino è lo dio ch' i' ho per idolo.

Oltre che in questo sonetto Fazio degli Uberti usò tutte rime sdrucciole anche nei tre seguenti: IV, VI, XIII (2). Altri esempi: Paolo dell'Abbaco n.° IX; Matteo Coreggiaro (inedito) Cod. 541 c. 17ᵛ dell'Universitaria di Padova; Buccio di Ranallo il son. dopo la st. 548 del poema e il primo dei sonetti pubblicati dal Percopo; Franco Sacchetti *Raccolta di rime ant. toscane* IV, 179; Francesco Vannozzo Cod. Padovano c. 13ᵛ; anonimi Trucchi II, 119 (caudato), Wiese n.° 82 (caudato, la rima A è semisdrucciola), *Rime di Bindo Bonichi* pag. 143; due sonetti del *Conciliato d'Amore* e alcuni della corona di tutti i santi Cod. Laur-red. 151 c. 98ᵃ-100.ᵇ

In questa classe meglio che nella seguente si possono

(1) Da Tempo pag. 95 « De sonettis duodenariis et eorum forma »

(2) Fazio degli Uberti tentò veramente di allargare l'uso della rima sdrucciola, come si può vedere anche nelle sue frottole e nelle sue canzoni, alcune delle quali hanno tutte le rime sdrucciole (cfr. Renier, *Fazio degli Uberti* pag. CCXLIVₙ).

collocare anche due sonetti caudati, nei quali soltanto la *coda* è a rime piane: Ser Ventura Monaci n.° VI e Agnolo Torini (doppio). C. Paoli, *Della Signoria di Gualtieri duca d'Atene* pag. 197.

β) Sonetti misti di rime piane e rime sdrucciole (1). Dagli esempi dei trattatisti parrebbe fosse prescritto che le due specie di rime dovessero alternarsi tanto nei quadernari quanto nei terzetti, come si vede verificarsi nel sonetto seguente di Federigo Dall'Ambra Trucchi I, 222

A malgrado di quei che il ver dir schivano
l'alto leon torrà la terra al drago,
che spander sangue solamente è vago,
alzato più che Cesare o Morlivano.

Più bona gente per lui male arrivano,
che non ha pesce in mare o canne in lago.
Oro od argento ammasso, ond'io m'appago
assai in aver, pur che gli amici vivano.

Nero ne parla Faraone e Tantalo,
.... latini, greci, e barbari;
ed è assai più vecchio che alleluia:

e vien per conquistar la terra buia
per sì gran sforzo, che ne trieman gli alberi;
e ciaschedun di lor per sommo vantalo.

Similmente in un sonetto del Vannozzo Cod. Padovano c. 62.ᵛ In alcuni sonetti per altro è sdrucciola o solo una rima dei quadernari, o solo una dei terzetti o una rima della coda o tutta la coda. Così è sdrucciola una rima nei quadernari dei sonetti di Ser Onesto Casini pag. 114; Guido Orlandi Manzoni n.° XXI; Pieraccio Tedaldi n.° VI (e anche una rima della *coda* è sdrucciola) e n.° XXXI; Francesco Vannozzo Grion Prefazione al Da Tempo pag. 24-25. Nel IX dei sonetti di Buccio di Ranallo pubblicati dal Pèrcopo

(1) Da Tempo pag. 96, « De sonetto duodenario mixto et ejus forma. »

è sdrucciola una rima dei terzetti e così pure in sonetto di Cino da Pistoja FANFANI pag. 416.

I sonetti composti esclusivamente di rime sdrucciole appartengono tutti al secolo XIII, e, come s'è visto, sono ben pochi. E pochi sono anche gli esempi di sonetti in cui soltanto alcune rime sieno sdrucciole.

B. Rime tronche.

Si tratta di regola delle rime desinenti in vocale accentata, non delle rime tronche in consonante, che nella poesia letteraria vennero in uso soltanto più tardi per opera specialmente dei poeti melodrammatici e dei poeti dell'Alta Italia (1).

Anche per i sonetti a rime tronche gioverà fare una distinzione analoga a quella fatta per i sonetti a rime sdrucciole. Il DA TEMPO invece di questa distinzione ne fa un'altra secondo che le parole-rime sono monosillabe e polisillabe (2).

---

(1) Sull'introduzione del verso tronco anche in consonante nella nostra poesia vedi una nota del D'ANCONA presso NIGRA, *La poesia popol. ital.* pag. 8-9.

Dopo aver asserito che di regola le rime tronche terminano in vocale parrà strano che nel sonetto che si reca subito più sotto come esempio una delle rime dei terzetti sia tronca in consonante. Ma si badi che questa è una delle rarissime eccezioni alla regola, anzi forse l'unica nei sonetti da noi esaminati composti in lingua letteraria. Diciamo composti in lingua letteraria perché se il sonetto è invece dialettale o mostra forme dialettali in rima, questa può essere tronca in consonante di necessità. Così nel sonetto anonimo CASINI p. 194 quattro versi dei terzetti terminano colle parole *genitris, paradis, dis, nutris.*

Conviene poi aggiungere che di sopra nel testo intendiamo di parlare soltanto delle rime finali, non delle rime al mezzo, le quali molte volte devono essere considerate come tronche in consonante quantunque i codici rechino ordinariamente le forme piane. Che si deva ammettere il troncamento si prova in più modi. 1.° Quando cominci per consonante la parola che segue alla rimalmezzo è necessario di considerare questa come tronca se si vuole rispettata la misura del verso. 2.° Talvolta le rime al mezzo sono tronche in consonante anche nei codici. 3.° Le desinenze formanti rime al mezzo sono sempre tali che la caduta della loro vocale d'uscita non ha nulla di anormale.

(2) Pag. 106: « De sonettis mutis et eorum forma », pag. 107: « De forma sonetti polysyllabi muti ».

α) Sonetti a tutte rime tronche. Recherò un esempio piuttosto oscuro di un rimatore del secolo XIV, di Filippo Albizi, Allacci pag. 306:

La rima secondante del prinpiè
ch'altra volta dolcezza nominò
scuso ben ch'a sentenza li ben stiè
ch'allo scrittor la penna dominò.

E per asempro ch'a questo s'affiè
buon mastro fu quel che richalcinò
il fallo che tua mestola gli diè
nel muro che lisciando raffinò.

Sicchè quando Monn Ugo sufolò
a longiugato becco d'amor pien
che del cantar non si rannuvolò

vuol dir contezza, et al nome imbolò
da tutti Vcè che ma' furon o fien
etiandio qual gracchia cra o do.

Lo stesso nella risposta per le rime di Franco Sacchetti Allacci pag. 309. Oltre questi due so citare un solo altro esempio di Cecco Angiolieri Chig. n.° 461.

β) Sonetti misti di rime tronche e rime piane.

È tronca soltanto una rima dei quadernari. Cecco Angiolieri Chig. n.° 451.

Amor poi che 'n sì greve passo venni
che chi vediemi ciaschedun dice: fiiù,
e di me beffe facien maggior più,
ch'i' dir non so schernendomi per cenni;

ch'era sì fuor di tutti e cinque senni,
ch'amaginar quanto 'n tutt'era giù
d'ogni 'ntellecto ch'om di aver chiù,
saria la mente a pensar du m'attenni.

E così Pallamidesse Belindote D'Anc. n.° 688; Antonio degli Alberti pag. 31 e la proposta di Giovanni Bonafede ibid. pag. 36; Castruccio Allacci pag. 193 e la risposta di Ser Luparo Allacci pag. 407; Marsilio da Carrara e la risposta di Francesco Vannozzo Grion Prefazione al Da Tempo pag. 21 e 22 (i due sonetti sono in dialetto padovano ed hanno una *coda* di quattro versi anch'essi tutti tronchi in vocale).

È tronca una rima delle *volte*. Geronimo Terramagnino (doppio) Val. II, 53, vv. 17, 18, 19 e egualmente la risposta di anonimo Val. II, 54; Paolo Zoppo Casini pag. 125, vv. 10 e 11; Monte Andrea D'Anc. n.° 538, vv. 11, 13, 15, Pucciarello Val. II, 219, vv. 10, 12, 14; Cecco Nuccoli Allacci pag. 232, vv. 9 e 11 e gli stessi versi nella risposta di Cucco Valfredutio Allacci pag. 261; Angelo di S. Gemignano Allacci pag. 9, vv. 9, 11, 13.

Sono dunque pochi gli esempi e appartengono quasi tutti al secolo XIV (1).

---

(1) A proposito di questi sonetti tronchi in vocale il Da Tempo fa la seguente avvertenza (pag. 108): *Notandum est quod in sonettis mutis, de quibus proxime dictum est supra, est quaedam quasi specialitas, quae non est in aliis quantum ad desinentiam rithmi in ista vocali* u; *nam numquam vel raro aliqua dictio desinens in* u *bene aptatur in fine rithmorum maxime in dictione monosyllaba nisi in hujusmodi sonettis mutis.* La ragione della limitazione delle rime in *u* al Sonetto non è troppo evidente. Se non m'inganno, dovrebbe essere questa. Il Sonetto può avere ed ha in fatto molto spesso cinque rime (due nei quadernari e tre nei terzetti). In tal caso volendo far terminare tutti i versi in vocale accentata è necessario evidentemente ammettere anche la vocale *u*, e anche nel caso che il Sonetto sia su quattro rime sarebbe una limitazione soverchia escludere dalle desinenze una delle cinque vocali di cui il rimatore può disporre.

Del resto non pare che sia pienamente esatto quanto afferma il Da Tempo che fuori del Sonetto non si usassero quasi mai le rime in *u*. Se apriamo il volume delle *Cantilene e Ballate* del Carducci troviamo p. es. che terminano in questa vocale tre versi della *ripresa* della ballata n.° CV, e i due versi della *ripresa* e quindi anche l'ultimo della stanza o delle stanze delle ballate segnate dei n.i CCLXV, CCLXXXVIII, CCC.

Affatto oscuro mi resta quello che il Da Tempo dice più sotto, cioè che nei sonetti polisillabi muti sia necessario mettere almeno una rima monosillaba perché si possano distinguere i *piedi* dalle *volte*.

Tutte due queste osservazioni devono esser parse strane anche a Gidino, che non credette di dover ripeterle nel suo trattato.

C. *Rime care.*

Anche qui giova mantenere la distinzione fatta per le altre due specie di *rime difficili.*

α) Sonetti a tutte rime *care.* Dante Fraticelli pag. 150:

E' non è legno di sì forti nocchi,
nè anco tanto dura alcuna pietra,
ch' esta crudel che mia morte perpetra,
non vi mettesse amor, co' suoi begli occhi.

Or dunque s'ella incontra uom che l'adocchi,
ben gli de' 'l cor passar, se non s'arretra;
onde 'l convien morir: chè mai no impetra
mercè, ch' il suo dover pur si spannocchi.

Deh perchè tanta virtù data fue
agli occhi d'una donna così acerba,
che suo fedel nessuno in vita serba?

Ed è contro a pietà tanto superba,
che s'altri muor per lei, nol mira piue,
anzi gli asconde le bellezze sue.

Guido Guinizelli Casini pag. 39 (*laude*, *embarchi*, *aude*, *archi*, *claude*, *marchi*, *gaude*, *sovralarchi*, *porgo*, *cimi*, *accorgo*, *vimi*, *borgo*, *limi*) e la risposta di Guittone n.° 150 sulle stesse rime; Guittone n.° 100 (*dimagra*, *arretra*, *magra*, *petra*, *sagra*, *metra*, *adagra*, *metra*, *invilia*, *incontra*, *vilia*, *ontra*, *subilia*, *accontra*); Petrarca P. I.ª, XCVI (*calda*, *vergo*, *albergo*, *salda*, *falda*, *tergo*, *ergo*, *scalda*, *intese*, *Battro*, *Calpe*, *quattro*, *paese*, *Alpe*); Antonio Da Tempo Morpurgo *Rime inedite* n.° X (*vargha*, *delibre*, *scribre*, *larga*, *targha*, *libre*, *vibre*, *sparga*, *verili*, *sogiorno*, *feminili*, *adorno*, *semilli*, *intorno*) e la risposta sulle stesse rime di Matteo Coreggiaio Morpurgo *Rime inedite* n.° XI; Benno de' Benedetti da Imola Renier *Fazio degli Uberti* pag. CCXLVₙ. Cfr. anche F. Vannozzo Cod. Padovano c. 53ʳ, Filippo Albizzi Allacci pag. 303 e la risposta del Sacchetti ibid. pag. 304.

β) Sonetti misti di rime *care* e rime *comuni*.

Le rime *care* sono sempre nei quadernari. Chiaro Davanzati D'Anc. n.° 594:

K'intende intenda ciò che 'n carta impetro,
chè 'l ben d'amor mi piacie e no m'adagro
e lo sperar m'avanza e non m'aretro
ma pur d'antender mi arono e sagro.

E tutor mi ramiro d'amor vetro,
e chi ne crescie ch'io pur ne dimagro:
tale condizion nol soferìa Sam Petro,
s'amore larga altrui, me è pur agro.

Or dumque, amico, qual'è la coretta
d'amore in gioia ubriando le pene,
che sia di lui donata più concietta?

Lo tuo saver lo so che conoscie bene:
co lo vedere Amore i suoi ralletta,
e tal vede c'amor no se li avene.

Dal primo verso di questo sonetto appare chiaramente che il rimatore sapeva già di far un componimento *oscuro*. Inoltre: Cecco Angiolieri Chig. n.° 339 (*vecchiuzza*, *vizza*, *rizza*, *puzza*, *bertuzza*, *factizza*, *adizza*, *boccuzza*); Guido Orlandi Manzoni n.° XXII (*arco*, *sovra*, *parco*, *ovra*, *carco*, *inovra*, *incarco*, *discovra*). Forse sono da considerare come *care* anche le due rime dei quadernari dei sonetti anonimi Val. II, 62 e 63 (*-esta*, *-arga*).

In altri sonetti sembra possa considerarsi come *cara* soltanto una rima dei quadernari. Guinizelli Casini pag. 41 (*cappuzzo*, *Abruzzo*, *Tuzzo*, *muzzo*); Guido Cavalcanti (?) Ercole pag. 65 (*sollegismo*, *rismo*, *barbarismo*, *sofismo*) e n.° XXXVIII (*scrignutuzza*, *raggruzza*, *uzza*, *gentiluzza*).

Cfr. inoltre i sonetti anonimi D'Anc. n.[i] 971, 976, 978, 980.

§ 4. Assonanza e consonanza fra rime diverse.

In parecchi sonetti assuonano o consuonano quelle desinenze che secondo la norma non potrebbero fra loro rimare.

Negli esempi che indicheremo sotto la lettera γ si tratta evidentemente di un artificio, e invece nella maggior parte degli esempi sotto le due prime lettere l'*assonanza* o la *consonanza* non sono verosimilmente intenzionali, e anzi forse in nessuno l'artificio è fine a sé stesso.

L'orecchio avverte l'assonanza o la consonanza più che in qualunque altro caso quando essa abbia luogo fra le rime dei quadernari, e queste sieno incatenate, e meno che in alcun altro caso quando abbia luogo nei terzetti su tre rime. Nel primo supposto il fatto si ripete quattro volte, nel secondo soltanto due.

Ciò premesso, passiamo a specificare i vari casi di assonanza e di consonanza.

α) La differenza di due rime è determinata soltanto dalla diversità dell'atona finale.

Così avviene nei quadernari del seguente sonetto d'incerto autore D'Anc. n.° 682 (1):

Di penne di paone e d'altre assai
vistita la corniglia a corte andau;
ma già no lasciava perciò lo crai
e a riguardo sempre cornigliau.

Gli auscielli, che la sguardàr, molto splai
dele lor penne ch'essa li furau,
lo furto le ritorna scherne e guai
ché ciascun di sua penna la spogliau.

(1) Nel cod. Vat. 3793 è attribuito a Chiaro Davanzati, e nel Vat. 3214 è preceduto dalla seguente didascalia: *Questo mandò maestro Francesco a Ser Bonagiunta da Lucca.* Vedi *Ric. di fil. rom.* I, 87. Riportandolo modifico in due luoghi la lezione del primo codice coll'aiuto dell'altro.

Per te lo dico, novo canzonero,
che ti vesti le penne del Notaro
e vai furando lo detto stranero:

sì co' gli asgiei la cornilglia spolgliaro,
spolglieriati per falso menzonero
se fosse vivo Jacopo notaro.

In questo sonetto parmi evidente che l'assonanza sia cercata ad arte. Una prova di ciò abbiamo nel fatto che come le rime dei quadernari assuonano fra loro, così quelle dei terzetti consuonano, e un'altra prova è la stranezza delle forme e delle desinenze in rima (*-au*, *-ai*), stranezza che non si può spiegare se non ammettendo che l'autore abbia voluto in certo modo contraffare il gracchiare (lo *crai*) della cornacchia, nella quale è personificato il rimatore in cui dileggio il sonetto è composto (1). È molto probabile che anche il Petrarca abbia fatto assonare consapevolmente le rime dei quadernari nel son. 23 della P. II; egli era artista troppo fine ed attento perché non si debba dubitare che l'assonanza fra le desinenze *-ora*, *-oro* non sia puramente accidentale.

In un sonetto adespoto Casini *Rime inedite* n.° III, si ha A = *-orio*, B = *-oria*, ma l'intenzione prima dell'autore usando queste desinenze sarà stata forse più che di stabilire l'assonanza di adoperare *rime difficili*, come sembra si possa dedurre anche dal fatto che una delle due rime dei terzetti è sdrucciola, e le due rime dei quadernari sono semisdrucciole.

---

(1) A dir vero il cod. Vat. 3214 leggo *andà*, *cornilglià*, *furà*, *spoglià*, ma assai probabilmente la lezione originaria per queste forme è quella dell'altro codice. Tanto le forme in-*au* quanto quelle in-*à*, che sono di terza persona singolare del perfetto, non sono poi nè erano toscane, ma le prime sono ed erano proprie di alcuni dialetti meridionali e le seconde usavansi nell'Alta Italia. L'autore invece del sonetto, appartenga esso a Bonagiunta o a Maestro Francesco, è un toscano. Anche per questo, mi sembra, apparisce evidente l'intenzionalità dell'artificio. Il rimatore toscano poi poté ricevere la spinta a modificare come fece la forma del proprio dialetto dalla forma in *-ao*, la quale per influenza sicula era penetrata nella lingua letteraria (cfr. Caix, *Origini* § 224).

Notevoli sono due sonetti di Guittone D'Anc. n.° 450 e 451, nei quali le due rime dei quadernari assuonano rispettivamente colle due rime dei terzetti, ma qui l'assonanza è conseguenza di un altro artificio, come apparirà dopo che avrò riportato uno di questi due bizzarri sonetti (n.° 450).

Non già me greve fa d'amor la *salma*
messer Bandin, sì fu 'norato s o m m o;
ma tuttavia m' agrata e bel m' è *salma*
e corno dislogato e franco s o m m o;

tutto se dica como d'amor *salma*
ongni contrado ven dal pede al s o m m o;
rasgion è se ne dire pro' en *salma*,
onde il sento bene tutto s o l m o.

C'asgiatamente in me sciende *salmo*
vera gio' che di vero ben d i s o m m a
ond'io mi pago assai se pago a *salmo*.

Ben diritto è 'n ciò seguire s o m m o
voi che non credo piaccia o resto *salmo*
seguita amare onque il mal no v'à s o m m o.

Si noti anzitutto che nei versi 12 e 14 invece di *sommo* probabilmente sarà da leggere *somma*, come mostra il confronto coll'altro sonetto che gli succede, nel quale sono conservate le medesime rime di questo ma in ordine invertito (A diventa B, C diventa D e viceversa). Qui dunque sono conservate nei terzetti le medesime parole-rime dei quadernari, soltanto è da avvertire che le rime A e B si scambiano fra loro nei terzetti la vocale d'uscita (A = *salma*, B = *sommo*; C = *salmo*, D = *somma*), cosicché ognuna delle due rime dei terzetti riunisce in sé per così dire tutti due gli elementi delle rime dei quadernari (C = *salmo* ha la radice della parola-rima A = *salm*-a e la desinenza della parola-rima B = *somm*-o). In sostanza le rime dei terzetti rispetto a quello dei quadernari e viceversa sono una maniera speciale di rime *derivative* (vedi più avanti § 6).

Non mi pare che ci sia alcun sicuro indizio perché si possa dire intenzionale l'assonanza fra le rime A e B dei seguenti sonetti: Guittone n.° 191 A = *-are*, B = *-ae*; Maestro Rinuccino D'Anc. n.° 503 A = *-ente*, B = *-ento;* Cecco Angiolieri A = *-ato*, B = *-ate*; Cino da Pistoja Fanfani pag. 199 A = *-ore*, B = *-oe*. E l'intenzionalità sarà poi certo esclusa quando assuonano fra di loro le rime dei terzetti o una rima dei quadernari con una dei terzetti. Nondimeno non sarà inutile raccogliere gli esempi del fatto. Chiaro Davanzati D'Anc. n.° 565 C = *-ose*, D = *-oso*; Cecco Angiolieri Chig. n.° 412 C = *-uro*, D = *-ura*; messer Pietro Chig. n.° 356 C = *-ento*, D = *-ente*; Cino da Pistoja Fanfani pag. 10 C = *-ire*, E = *-iri*, pag. 551 C = *-orta*, D = *orte*, pag. 415 C = *-ate*, D = *-ata*, E = *-ato*; Matteo Frescobaldi n.° XXV D = *-oro*, E = *-ore*. Assonanza fra una rima dei quadernari e una dei terzetti: Guittone n.° 118 A = *-ente*, E = *-ento;* Chiaro Davanzati D'Anc. n.° 576 A = *-ente*, C = *-ento*, n.° 579 A = *-ero*, C = *-ere;* Schiatta Pallavillani D'Anc. n.° 648 B = *-ento*, E = *-ente;* Monte Andrea D'Anc. n.° 649 B = *-ento*, D = *-ente;* Panuccio del Bagno Val. I, 385 B = *-ena*, E = *-ene;* Bonagiunta Orbiciani Val. I, 524 B ed E = *-ore*, D = *-ora;* anonimi D'Anc. n.° 365 B = *-ate*, D = *-ato*, Chig. n.° 342 A = *-mente*, C = *-mento;* Guido Cavalcanti n.° VIII A = *-enti*, D = *-ente;* L'Abbate di Napoli Val. II, 160 B = *-ento*, D = *-ente;* Pucciarello Val. II, 218 A = *assa*, C = *-asso*.

β) Le rime diverse consuonano. Se la *consonanza* si verifica fra le rime dei quadernari, e queste sono incatenate, ci troviamo dinanzi ad un fatto che occorre abbastanza spesso anche nello ' strambotto ' popolare (1).

La consonanza, occorre appena dirlo, si avverte massime quando le vocali tóniche delle desinenze sieno fisiologicamente contigue, e quando a queste vocali toniche segua

(1) Cfr. Schuchardt, *Ritornell und Terzine* pag. 5n; Nigra, *La poesia popolare italiana* pag. 15; S. Marino, *Leggende popolari siciliane* pag. XIII; D'Ancona, *La poesia popolare italiana* pag. 31 e segg.

una consonante doppia, o, meglio ancora, un nesso di consonanti, come p. es. in un sonetto di Cino da Pistoja Fanfani pag. 347

Sì doloroso, non potria dir quanto,
ho pena e schianto — e angoscia e tormento;
e 'l martorio, ch'io sofferisco, è tanto,
che mai non canto, — ed altra gioi non sento.

E ciascun giorno rinnovello il pianto,
e sono affranto — d'ogni allegramento;
di grave pena addosso porto manto;
ben saria santo — se stessi contento.

In questo sonetto la consonanza fra le desinenze *-anto*, *-ento* si avverte molto anche in causa delle rime al mezzo, le quali accusano di per sé stesse la volontà dell'autore di ripercuotere oltre la norma i medesimi suoni. Difficilmente sarà accidentale la consonanza nel sonetto del Petrarca P. I, 155 dove A = *-esso*, B = *-osso*, e nel sonetto P. I, 164, dove A = *-elli*, B. = *-alli*. E probabilmente intenzionale è la consonanza anche fra le rime A = *-uzza*, B = *-izza* di un sonetto di Cecco Angiolieri Chig. n.° 339. Mi par invece probabile che essa sia fortuita nei seguenti sonetti: Guido Cavalcanti n.° XXVII A = *-ante*, B = *ente;* Giovanni Morotolo Val. II, 92 A e D = *-ente*, E = *-ante*, Ser Pace Val. II, 402 D = *-enta*, E = *-anta*.

Passiamo a citare alcuni esempi nei quali alla vocal tonica segue una consonante semplice. Petrarca P. I, 127 A = *-ira*, B — *-era*, P. II, 2 A = *-auro*, B = *ero*; incerto autore D'Anc. n.° 682 (vedi sopra, lettera *a*) C = *-ero*, D = *-aro*; Guittone n.° 111 A e C = *-ore*. B = *-ire*, E *-are*, n.° 116 A e D = *ore*, B = *-ono*, C = *-one*, n.° 41 A = *-ore*, B = *-ere*, C = *-are*, D = *-ire*; Chiaro Davanzati D'Anc. n.° 555 A e E = *-ore*, B = *-are*, D = *-ere*, n.° 556 B = *-ore*, C *-ere*, n.° 556 A = *-are*, B = *-ore*, n.° 570 C = *-ere*, D = *-ore*, n.° 574 B = *-ere*, C = *-are*, D = *-ore*, n.° 595 B = *-anza*, C = *-enza*, D = *-are*, E = *-ere* anonimi D'Anc. n.° 386 A e E = *-one*, D = *-ene*, n.° 388 e 389 A = *-ore*,

B = *-are*, Bonagiunta Orbiciani Val. I, 520 B = *-nra*, E = *-ora*; Cino da Pistoja Fanfani pag. 20 A = *-ore*, B = *-are*.

γ) L'assonanza fra due rime diverse è tale da confondersi quasi colla rima perfetta.

Conviene distinguere due casi:

γ¹) Le consonanti che seguono alla vocal tonica di due rime diverse sono dello stesso ordine e della stessa qualità e differiscono soltanto di grado.

Due esempi o in sostanza uno solo. Guittone n.° 272

Lo nome al vero fatt' ha parent*ado*;
le vacche par che t'abbian abbracci*ato*;
over che t' han le streghe amali*ato*:
tanto da lunga se' partico, o' v*ado*.

Zara dirieto m' ha gittato il d*ado*;
ciò non serea se l'avesse grapp*ato*,
allegro sono, Meo, che se' torn*ato*,
se pellegrino fusti, e ciò m'è a gr*ado*.

E la risposta sulle stesse rime di Meo Abbracciavacca Val. II, 15.

γ²) La diversità di due rime si avverte soltanto per questo, che nell'una è semplice quella medesima consonante che nell'altra è doppia. Petrarca P. II, 34

Levommi il mio pensiero in parte ov'*era*
quella ch'io cerco e non ritrovo in t*erra*
ivi fra lor che 'l terzo cerchio s*erra*,
la rividi più bella e meno alt*era*.

Per man mi prese e disse: in questa sp*era*
sarai ancor meco, se 'l desir non *erra*:
i' son colei che ti diè tanta gu*erra*,
e compii mia giornata innazi s*era*.

L'alternativa fra le medesime rime *-era*, *-erra* riscontrasi nei quadernari di un sonetto di Rustico Filippi D'Anc. n.° 848. Si aggiungano questi altri altri due esempi del

medesimo artificio: Pieraccio Tebaldi n.° XXVIII A = *-eggio*, B = *-egio*; Boccaccio n.° X A = *-otto*, B = *-oto*. Non intenzionale sarà probabilmente simile assonanza nel son. n.° 64 di Guittone, in cui essa si verifica fra una rima dei quadernari e una dei terzetti (A = *-aggio*, e non B ma C = *-agio*).

§ 5. Rime equivoche.

Si dicono *equivoche* le rime costituite da parole identiche di suono, ma diverse di significato (1). Così fatte rime si avvicendano talvolta in un medesimo sonetto con altre uguali anche di significato, e quindi sembra lecito considerare insieme tutte due le specie.

L'*equivocazione* può essere *semplice* e *composta* o *contraffatta* (2). È *semplice* quando ciascuna rima è formata da una sola parola, *composta* quando una delle rime di una coppia rimante risulta dall'unione di due parole (p. es. *laude*: *l'aude*, *chiama*: *chi ama*), oppure una delle due pa-

(1) Le *Leys d'amors* I 188 danno la seguente definizione: Equivocz *es un metegsh motz | engals e d'accen e de votz | que divers significatz pausa.* E il Da Tempo pag. 160 « De equivocis rithimorum vulgarium »: *Et dicendum quod* equivocus *est dictio vel dictiones compositae cum eadem voce et sonoritate et ex eisdem literis, habentes plura et diversa significata*; cfr. Gidino, pag. 172. Per gli esempî nella poesia provenzale vedi Bartsch, op. cit. 188-90, nella poesia francese antica Tobler, *Von französischen Versbau*, pag. 110-12, nella poesia portoghese Diez, *Ueber die erste portugiesische Kunst und Hof poesie*, pag. 56. La denominazione di *equivoche* per le rime di cui ora parliamo, è molto antica e generale nella poesia romanza. Essa, per quel ch'io so, si incontra per la prima volta in italiano nel cod. Laur.-red. IX 63, dove sono intitolate *quivoche* le canzoni che nella tavola del Caix hanno i n.[1] 79, 99 e 100. Un sonetto attribuito a Cino da Pistoia, pag. 343, comincia « *Picciol dagli atti rispondi al picciolo* | equivocate » e vorrà forse dire: rispondi a *rime equivoche*. Nella poesia francese antica già Gautier de Coincy usa l'espressione *rimes équivoques* (v. Tobler, op. cit. pag. 111).

(2) Da Tempo op. cit. pag. 160: *Nam est* equivocus simplex *et* equivocus compositus. *Simplex dicitur quando una sola dictio simpliciter equivocatur*; e pag. 162 « De equivoco composito »: *Equivocus vero compositus dici potest, licet non proprie, sed quantum ad hanc artem, quando una dictio simul componitur cum alia et illae duae habent eandem vocem, quantum ad prolationem sive idioma, quam habet una dictio simplex ex eisdem literis composita, licet habeant diversa significata.* Tali rime sono dette *equivocz contrafayz* nelle *Leys d'amors* I, 190-96.

role-rime porta un prefisso che manca nell'altra (p. es. *parte* : *diparte*, *riva* : *arriva*).

Ci sono sonetti in cui tutte le rime sono *equivoche semplici*, ma non conosco esempi di sonetti in cui tutte le rime sieno *equivoche composte*. Queste compaiono sempre in compagnia delle prime, e sono d'ordinario in numero minore; perciò nella citazione degli esempî non faremo distinzione fra le due maniere. Bensì distingueremo i sonetti in cui l'*equivocazione* si estende a tutti i versi da quelli in cui si limita soltanto ad alcuni (1).

α) Petrarca, P. I, 14

Quand'io son tutto vôlto in quella parte
ove 'l bel viso di Madonna luce;
e m'è rimasta nel pensier la luce
che m'arde e strugge dentro a parte a parte;

i' che temo del cor che mi si parte,
e veggio presso il fin della mia luce,
vommene in guisa d'orbo senza luce,
che non sa 've si vada, e pur si parte.

Così davanti ai colpi della Morte
fuggo; ma non sì ratto che 'l desio
meco non venga, come venir sole.

Tacito vo; chè le parole morte
farian pianger la gente; ed i' desio
che le lagrime mie si spargan sole.

Notaro Giacomo Val. I 314 e 315; Filippo di Messina Del Prete *Fioretto di Cronache degli Imperatori* pag. 92; Guittone n.° 101 (il sonetto è con rimalmezzo e formano equivocazione anche le rime al mezzo colle finali), 150; D'Anc. n.i 449, 450, 451, 766; Ranieri de' Samaretani Casini pag. 140;

(1) Da Tempo pag. 161: *Non tamen necesse est, quod totus sonettus habeat equivocationes, licet pulchrius sit et elegantius facere sive compilare unum sonettum totaliter in consonantiis equivocis quam particulariter.*

Monte Andrea Val. II, 23 e la risposta di Meo Abbracciavacca Val. II, 22; Terino da Castelfiorentino D'Anc. n.° 683 e la risposta di Monte Andrea ibid. n.° 684, e parimenti Monte Andrea ibid. n.° 930; Maestro Torisgiano D'Anc. n.i 491, 492; Mino da Colle D'Anc. n.i 485 e 786; Jacopo da Leona D'Anc. n.° 914; Panuccio del Bagno Val. I, 388 e D'Anc. n.° 307; Bonagiunta da Lucca D'Anc. n.° 782 e n.° 784 e la proposta di anonimo ibid. n.° 783; Talano da Firenze, Palermo *Mss. Palatini* II, 114; Dello da Signa Val. II, 158; anonimi Val. II, 17, D'Anc. 493, Palermo op. cit. II, 113; Chiaro Davanzati D'Anc. n.° 791 e Pacino Angiolieri D'Anc. n.° 792 (= n.° 183 di Guittone), tutti i sonetti *continui* della lettera β, Vannozzo Grion nel Da Tempo pag. 166_n e cod. Padovano c. 31r; Paolo dell'Abbaco n.° 10 e Cino Rinuccini pag. 2. Finalmente sono a rime equivoche anche due sonetti del *Conciliato d'Amore* (n.i XXIII e XXIV).

β) Citeremo per primi quei sonetti a rimalmezzo nei quali soltanto le rime al mezzo formano equivocazione colle finali.

Sono questi: Monte Andrea D'Anc. n.i 540, 541, 689, 694, 692 e la risposta di Paolo Zoppo, ibid. n.° 693.

Nei seguenti sono a rime equivoche soltanto i versi indicati fra parentesi: Guittone n.° 34 (vv. 1, 3, 5, 7 e 6 e 8) n.° 91 (vv. 2, 4, 6, 8, e 8 e 9); Maestro Pietro Chig. n.° 356 (vv. 2, 4, 6, 8 e 9 e 12, e 10 e 13, e la risposta di Paolo Zoppo Casini pag. 125 (vv. 2, 4, 6, 8 e 9 13; Bonagiunta da Lucca Val. I, 522 (le rime dei terzetti); Guaspar de Lanzaroto e F. Vannozzo, c. 21r e 22r del cod. 59 del Seminario di Padova (la rima A dei quadernari).

Gli esempi sono dunque abbastanza numerosi e restano quasi tutti dentro il secolo XIII.

In altri sonetti si trovano soltanto in due o tre versi rime che parrebbero doversi dire *equivoche*, ma in tal caso la ripetizione sarà involontaria (1). Di tali rime ripetute

(1) Parole ripetute in rima senza l'intenzione di equivocare si trovano anche nella poesia provenzale; cfr. *Leys d'amors* III, 102, motz tornatz *se fay per retornamen vicios d'una metapsha dictio am l'acordansa final per lieg emportada.*

non mancano neppure nel sonetto del Petrarca, il quale per altro, si noti bene, non adopera mai in rima due parole uguali o quasi uguali con significato identico.

§ 6. Rime derivative.

Si dicono *derivative* le rime costituite da parole che hanno la medesima radice e differiscono soltanto nella desinenza (1). Ognuno vede la stretta affinità delle rime *derivative* colle rime *equivoche*.

Gli esempi sono pochissimi. Guittone n.° 88 (2):

Ahi! come ben del mio stato mi *par*e,
mercede mia, che non è folle a *par*o,
ch'io mostro amor in parte che me *spar*e,
e là dov'amo, quasi odioso *par*o.

Ed emmi grave ciò; ma pur cam*par*e
voi' dai noiosi, e da lor noi' mi *par*o,
a onor di lei, che in beltate *par*e
non li fu Elena, che sì amao *Par*o.

Or non so perch'io mai cosa ap*par*asse
s'io non apparo a covrir, sì non *par*a
ciò che m'ancideria quando *par*esse.

Ma il cavalier, che ad armi s'ap*par*asse
sì com'eo faccio in ciò, sempre cam*par*a
senza cosa che nente li *spar*esse.

---

(1) Abbiamo dovuto modificare la definizione delle *Leys d'amors* I, 186, che suona così: .... *si la us* [dictio] *se desshen de l'autre per mermamen o per ajustamen d'una letra o d'una sillaba o de motas sillabas adonc son dig rim derivatiu*. Cfr. Bartsch, *Jahrbuch* I, 190-93. In italiano non si possono ottenere due rime differenti l'una dall'altra aggiungendo o togliendo una lettera a una medesima parola. Ciò non è possibile che in una lingua come la provenzale dove accanto alla forma ossitona di una parola sta assai spesso la forma parossitona, se anche con valore grammaticale diverso, questo non importa.

(2) Questo sonetto è contenuto oltre che nel cod. Laur-red. IX, 63 n.° 190, di sul quale fu probabilmente pubblicato dal Valeriani, anche nel Vat. 3793 (D'Anc. n.° 153). Io modifico qua e là la lezione del Valeriani giovandomi del codice Vaticano, la cui lezione del resto è tutt'insieme men buona dell'altra.

Cfr. inoltre Guittone n.° 18 e D'Anc. n.[i] 450 e 451; Notaro Giacomo Val. I, 292; Ser Jacopo da Leona e D'Anc. n.° 915; Bonagiunta Orbiciani Val. I, 526 (soltanto nei quadernari). In alcuni sonetti solo in due o tre versi le rime sono *derivative*, ma probabilmente non si tratterà di artificio, sì bene di difetto involontario. Cfr. Guittone n.° 161 vv. 1 e 2 *presente*, *presenta*, vv. 5 e 6 *consente*, *senta*; n.° 45 vv. 1 e 2 *amante*, *amare*; n.° 89 vv. 1 e 7 *guardi*, v. 9 *guarda*; Chiaro Davanzati D'Anc. n.° 379 vv. 13 e 14 *alegrare*, *alegranza*.

§ 7. Replicazione e alliterazione.

Per *replicazione* si intende la frequente ripetizione di una medesima parola o di una medesima radice in un componimento. Essa è di due maniere, che trovano entrambe riscontro nella poesia provenzale (1).

a) Una sola e medesima parola ora dice è replicata una o più volte o in tutti o anche soltanto in alcuni versi del sonetto. Esempio: Notaro Giacomo Val. I, 292

Lo *viso* e son *diviso* dallo *viso*
e per *avviso* credo ben *visare*;
però *diviso viso* dallo *viso*,
ch'altro è lo *viso* che lo *divisare*.

E per *avviso viso* in tale *viso*
del quale me non posso *divisare*.
Viso a vedere quell'è per *avviso*
che non è altro se non Deo *divisare*.

Entro *aviso* e per *aviso* no' è *diviso*,
che non è altro che *visare* in *viso*;
però mi sforzo tuttora *visare*.

(1) Sulla *replicatio* dei Provenzali vedi *Leys d'amors* III, 52-68, e sulla *cobla replicativa* ibid. I, 248. Per maggiori delucidazioni e per gli esempi si consulti specialmente P. Meyer, *Les derniers troubadours de la Provence* § XXII, Gaspary, op. cit. pag. 135, e veggasi anche E. Levy, *Der Troubadour Bertolome Zorzi*, Halle, Niemeyer, 1883, pag. 29-30, nota metrica alla canzone n.° 13.

Credo per *aviso* che da *viso*
giammai me non poss' essere *diviso*,
che l'uomo v' inde possa *divisare*.

Così pure Notaro Giacomo Val. I 291 (*viso* in tutti i primi versi); Guittone n.° 20 (in ogni verso almeno una parola derivata dalla radice *novo-*), 54 (*gioi* e suoi derivati in tutti i versi, tranne il secondo), 58 (vv. 1 e 2 « *Gioia*, *gioi'* sovr' ogni *gioi' gioiva* | ogni altra *gioi'* ver voi noia mi sembra »), 132 (*bono-* nei versi 1-4, 7, 8), 142 (*onore* nei versi 1, 2, 4, 7, 8, 10, 12), 181 (*tale* nei versi 9-13), 150 (*laude* nei quadernari), inedito, cod. Laur. IX, 63 n.° 204 (forme del verbo *portare* in tutti i versi); Jacopo da Leona D'Anc. n.° 915 (*cont-* in tutti i versi); Cavalcanti n.° 30 (1) *spirito* o *spiritello* in ogni verso), Matteo Frescobaldi n.° 13 (*mille* in tutti i versi, tranne l'ultimo). Bonagiunta Orbiciani Val. I, 519 (*fiore* e derivati in tutti i versi, tranne il terzo e il sesto), Petrarca P. I, 153 (*dolce* nei versi 1-4, 6, 7, 10). Bonagiunta Orbiciani Val. I, 514 contrappone i derivati di *ferro* ai derivati di *ferire*.

In un sonetto, che leggesi in parecchi codici con variate attribuzioni, la parola *virtù* trovasi alla fine del primo emistichio di tutti i versi. Lo riportiamo secondo la lezione datane da G. Navone, *Le rime di Folgore da S. Gemignano e di Cene dalla Chitarra*, pag. 58, che è quanto dire secondo la lezione del cod. Barberiniano XLV-47.

Flor de *vertù* si è zentil corazo,
e fructo de *vertù* si è honore,
e vaso de *vertù* si è valore
e nome de *vertù* è homo sazo.

E spleco de *vertù* non vede oltrazo,
e viso de *vertù* claro colore,
et amor de *vertù* bon servitore
e dono de *vertù* dolce lignazo.

(1) In questo sonetto, come avverte giustamente l'editore, l'Ercole (pag. 132), la *replicazione* non è come in quasi tutti gli altri un vuoto giochetto, ma ha il suo significato; lo stesso deve ripetersi del sonetto del Petrarca, che citiamo poco più sotto.

E l'eco de *vertù* è cognosenza,
e sezo de *vertù* amor reale,
e poder de *vertù* è soferenza.

E opera de *vertù* essere liale,
e brazo de *vertù* bela acoglenza,
tuta *vertù* è rendere ben per male.

β) Più d'una radice è *replicata* nel Sonetto.

La *replicazione* varia nei singoli versi del seguente sonetto di Maglio D'Anc. n.° 933 (1):

O alta de l'altezze più altera,
cortese di cortese cortesia,
plagiente di plagiere plagentiera,
contata di contezze se' contia;

o chiara di chiarezze tuttor clera,
valente c' al valor dài valentia,
Amore, di te Amor s' innamorera
vedendo lo veder che 'n te vedia.

Veggio vedendo lo sommo vedere,
dilettando diletto in dilettanza
con compiuto compière compimento.

Aggio avuto avendo no' avere
e tegno non tenere in mia teneuza
per accoglienza d'accolto accoglimento.

Similmente in un sonetto inedito di Guittone (Cod. Laurred. IX, 63, n.° 307). In un sonetto di Bonagiunta Orbiciani Val. I, 526 la radice replicata cambia ogni due versi dei quadernari, e tutti in due i terzetti la radice replicata nel primo verso differisce da quella degli altri due.

Nella coda del sonetto di Francesco da Barberino *Doc. d'Amore* pag. 376 ha luogo la replicazione della parola *testo*.

Di *testo* en *testo* ancor già tanto *testo*
che non porei la glosa star nel *testo*.

---

(1) Questo sonetto fu pubblicato di sul codice Vaticano 3793 anche dal Gnion nel *Propugnatore* III, 109, e io ristampandolo tengo presente anche la lezione da lui proposta.

Evidentemente la *replicazione*, come il *bisticcio* (vedi più avanti § 9), è sempre causa di *allitterazione*, ma di *allitterazione* pura e semplice sembra non s'abbiano esempi nel Sonetto (1).

§ 8. Asticcio.

L'*asticcio* ha luogo quando una parola nell'interno del verso forma *equivocazione* semplice o composta colla parola o colle parole finali del medesimo verso. E non basta. Bisogna anche, secondo i trattatisti, che le due parole *equivoche* sieno per il senso fra di loro contraddittorie. Gli stessi trattatisti aggiungono che l'asticcio riesce meglio quando l'equivocazione sia composta (2).

Come apparisce dalla definizione, il ' Sonetto asticciato ' è necessariamente a rimeinterne, e quando l'equivocazione è semplice somiglia esteriormente al Sonetto in cui la *replicazione* varia in ogni verso. La somiglianza è soltanto esteriore poiché nella replicazione le parole conservano il medesimo significato (3).

---

(1) Le locuzioni allitteranti della lingua italiana non sono ancora state fatto argomento di studio, e se n'è citato soltanto occasionalmente qualche esempio. Sull'allitterazione in generale e specialmente nelle lingue romanze vedi gli scritti e i luoghi dei lavori indicati da L. Römer, *Die volkstümlichen Dichtungsarten der altprovenzalischen Lyrik*, Marburg, Elwert, 1884, pag. 65, n. 11.

(2) Da Tempo, pag. 165 « De astecis ». Asteçus *quippe est similis equivoco, de quo supra dictum est, et magis aptatur in equivoco composito, quam in simplici, licet et in simplici aptari possit. Sed in hoc differt, quia quotiescumque ponitur in rithimo asteçus debet compilari per astum, et ideo vocatur asteçus, quia in oratione videntur duo quasi contradictoria simul, quod est contra naturam et contra regulas sapientum, et tamen se compatiuntur simul; sed licet, videantur prima facie quantum ad auditum opposita, non tamen sunt opposita in eodem subiecto diversis respectibus, et ideo se bene compatiuntur veritate inspecta.*

(3) E una somiglianza più lontana e tutt'affatto esteriore si potrebbe notare fra il Sonetto asticciato e la *cobla recordativa*, la quale secondo le *Leys d'amors* I, 248, è così detta, *quar sovn recorda e retorna una meteyssha dictio en un meteysh bordo, quar lo primier mot del bordo repetish en la fi, et ayssi meteysh quos fa en un bordo, si pot far en diverses bordos et en una cobla*, come nell'esempio che segue nello stesso volume a pag. 286.

Il Da Tempo reca come esempio dell'artificio soltanto questi due versi (pag. 167)

Vostre *vertute* non son di *ver tute*
e se 'l *dimostro*, però no 'l *di mostro*.

Gidino invece compose ad illustrazione della regola un sonetto asticciato semplice (pag. 195) e un sonetto asticciato composto (pag. 201).

Oltre questi due non conosco che un altro esempio, il seguente di Maestro Rinucino D'Anc. n.° 509, nel quale per altro varia nei vari versi la posizione delle parole formanti *asticcio* (1).

Fonte c'asenni il mar, di senno *fo 'n te*
rimar non vidi *maire* sì abondo;
Monte, che 'n alto sali, eo vegio *mo' n te*
saver per qual *savere* ti rispondo,

Ponte di gran valenza, il mi' cor *pon te*
se non senno niente delo mondo:
conte, le tue parole voria *con te*
aver più ch' *avere* avrò se 'mfondo.

Nave, di cui lo mar sospetto *n' ave*,
grave *sentenza* vostra, gran *se 'ntenza*
di *canoscienza* a *chi à noscienza* pare

Agrado sì c 'alto *grado* più non ave,
foco di *lume* e *lume* d'opescienza
di simile *vertù* che *ver tu* pare.

§ 9. Bisticcio.

Il *bisticcio* risulta dal raccostamento di due o più parole, che differiscono tra loro soltanto per la diversità di

(1) Un esempio d'asticcio si ha forse anche nel verso di Federigo dall'Ambra « *Amor* dai savi quasi ah! mor s'espone ». E fuori del Sonetto possono valer come esempi questo del Sacchetti, *Battaglia delle giovani e delle vecchie* II, st. 59 « Chi *l'Adovarda* guarda *là dov' arde* » e questo dell'*Acerba* di Cecco d'Ascoli « *Femmina* che *fe' men ha* che fera » lib. V, cap. XI. Cfr. Palermo, *Manoscritti Pal.* II, 238.

una o più vocali (1). In fondo dunque il *bisticcio* non è che un caso speciale di *consonanza* entro un medesimo verso.

Il bisticcio è di due specie: *semplice* e *composto*. È *semplice* (2) quando avviene tra due parole (p. es. *calore*: *colore*), *composto* (3) quando a una parola si contrappongono due parole riunite (p. es. *contento: con-tinto*).

Alcuni bisticci sono così comuni anche nel discorso famigliare che il loro uso non si può considerare come un artificio. Uno di quelli che ricorrono più di frequente in poesia è, come è facile intendere, *amore amaro*. Cfr. Dello Da Signa Val. II, 157, v. 8 « La benvoglienza dell'*amaro Amore* »; Rustico Filippi D'Anc. n.° 837, v. 10 « Che mi fa soffrir l'*amore amaro* ». Per altro questo medesimo bisticcio può essere usato artificiosamente nel seguente verso di Meo Abbracciavacca Val. II, 21, v. 1 « *Amore amaro a mor*te, m'hai feruto », giacché esso è per così dire doppio. Invece non sarà intenzionale il bisticcio seguente del Petrarca P. II, 21, v. 1 « La mia fiamma oltre le *belle bella* » (cfr. l'espressione usuale *bella fra le belle*) ».

In generale è difficile e forse impossibile decidere se nel Sonetto un bisticcio sia intenzionale o no quando non si trovi insieme o con altri bisticci o con altri artifici. Per esempio nei seguenti versi: Federigo dell'Ambra Val. II, 387, v. 4 « Che senza lei non può *valer valore* »; Casini pag. 89, v. 9 « merzè vo' che sognate i *spirti sparti* »; Cecco Angiolieri Trucchi I, 275, v. 13 « Ma di tal cibo im*becchi* lo suo *becco* »; Ugolino Buzzuola Val. II, 256, v. 6 « Non *fini* af*fanno* donarvi rovaro ».

Intenzionale invece sembra per la ragione sopra detta il bisticcio in un sonetto di Cino da Pistoia, Fanfani pag. 413,

---

(1) Da Tempo pag. 162 « De bisteçis vulgaribus » .. bisteçus *est quando una dictione semel nominata postmodum in ipsa mutatur una vocalis vel plures in prolatione, firmis semper remanentibus literis consonantibus, et semper cum eodem accentu, aliter non esset bonus bisteçus.*

(2) Da Tempo pag. 162 « *Simplex bisteçus dicitur quando una tantum dictio bisteçatur cum una sola alia dictione* ».

(3) Da Tempo pag. 163 « De bisteço composito » *Compositus vero bisteçus dicitur quando una dictio tantum bisteçatur cum pluribus simul vinctis* ».

vv. 1 e 2 « Una *rica roca* et forte tanto | volessi Iddio che Monterico havessi (1) », e intenzionali pure saranno probabilmente i due bisticci nel sonetto di Bonagiunta Orbiciani Val. I, 518, v. 5 « E lo foco lo 'ncende e *fallo fello* », e v. 7 « Poich' è passata *l' ira allora* e quello ». Certo poi ricercati dall' autore sono i due bisticci del sonetto di Dello Da Signa Val. II, 157, nel quale i versi che non contengono bisticci sono invece *replicativi* o contengono una rima al mezzo. Cfr. v. 9 « Secondo 'l *mondo mando* intenza sia » e v. 13 « For villania *megliora* 'l *megliore* ».

Passiamo ora ad enumerare i sonetti nei quali l' artificio di cui si discorre in questo capitolo, compare in tutti i versi. Terremo separati i sonetti in cui si trova un solo bisticcio da quello in cui se ne trovano due in ogni verso.

α) Dello Da Signa Val. II, 158 (2):

Ser Chiaro lo tuo *dir d' ira* non sale
e non si *loca* in *loco* là dov' ora
però che 'l *turbi* in *turbe*, in zambre, in sale
poichè non *vedi vado* al tuo fium' ora.

Che te ne *pare pure* a matto sale
in *massa messo* non fu là ve mora
quando alla *fonte fante* fosti sale
queste *parole pora' le* saver ora.

S' avia 'l *ver dir*, ch' al *ver d'oro* l'enfiare,
e *bell' è* in *ballo*, e nello gioco l'asso
mi *fa* in *fe'* perditore e temente.

Vaglio non *voglio*, e tu non sai fior fare,
ma *veni vano*, e torto riman l'asso
folle che *falli* non dir mantenente.

---

(1) Questi due versi sono trascritti così come stanno nell' edizione del Fanfani; al primo manca, come si vede, una sillaba. Di giusta misura esso è nella lezione che reca il Bartoli nella bibliografia delle rime di Cino, n.° 143 « Un'altra ricca roca et monte manto; » secondo la qual lezione il primo verso conterrebbe un doppio bisticcio.

(2) L'attribuzione di questo sonetto a Dello da Signa si fonda sull'autorità del cod. Vaticano 3214 (n.° 185); esso invece è dato a Maestro Francesco nel codice Capitolare Veronese 445 (n.° 67).

E similmente Antonio Da Tempo, Albertino [Mussato] e Andrea da Tribano Novati, *Poeti veneti del trecento*, pag. 11 e 12; Antonio Pucci Allacci pag. 48; Francesco Vannozzo c. 11ᵛ 13ʳ 13ᵛ. Uno di questi tre sonetti contiene un *bisticcio composto* in ogni verso. Per la singolarità sua mi piace di qui riportarlo tal quale sta nel codice (c. 13ʳ).

Mal puo *far nulla* chi non ha *fornello*
e par *l'uom bacco* che nona *lambicho*
e si mostro al*bo stocco* fra *besticco*
quando *rise ello* e le vache *rasello*

Talora il buon *Re balla* el suo *ribello*
se stringe e non *rifa cha* et io *reficco*
e con presenti *or tocha* ser *articho*
con ro gia lui *con polli* e con *capello*

Pero luom pien *di vento* ognor *doventa*
quando suo *barba stralla* un *barbastrello*
ch al sol *ne onta* e va al buio o *anoenta*.

E crede che *camilla* sia *comello*
mostrando altrui *ch en santi* si *consenta*
mo xpo *rito ornolli* un *ritornello*

Ch el va *mendico* et io con le *man duco*
quella *sansuca* carde el suo *san suco*.

β) Due *bisticci* per ogni verso trovansi in un sonetto attribuito a Matteo Frescobaldi, del quale il Carducci, *Rime di M. F.*, pag. 14, pubblicò soltanto il primo quadernario, e così pure nel seguente sonetto di Ser Cione (D'Anc. n.° 519), in cui per di più formano bisticcio anche la parola finale del secondo verso e l'iniziale del terzo, la finale del sesto e l'iniziale del settimo, la finale dell'ottavo e l'iniziale del nono.

Per *amore amaro* pede *tene* in *tana*
e *smonta amante* di *bono bene* non *cura*
cara ne *vile vole impena* tal*impana*
chen *more* in *mare* di morte *dira dura*.

I reo *loco* lo *loca* e facie *vena vana*
tra *male mole matta* si *mette* e *tura*
tira a *pegio pogia* di male *mene mana*
e *frutto* a*fretta* di reo *savoro savora.*

S*avero avere* vole suo *core caro*
lo *loco laco* che ria *parti* a*porti*
ne *forza* im *forza* altrui *pengno* sem*pugna*,

di *volere valore* vole calo *fero faro*
e *guada* se bene *guida* im bona *sorte sorti*
se *lascia l'uscio* d'amore non *sengni* a *songna.*

Dopo gli esempi recati superfluo avvertire che i sonetti a bisticci sono sempre difficili ad intendere, e qualche volta addirittura indecifrabili.

II. GIOCHETTI E ARTIFICI RETORICI.

§ 1. Dialogo.

L'alternarsi delle dimande e delle risposte in un medesimo componimento è una delle caratteristiche della poesia popolare così antica come moderna e non solo dell'italiana, ma anche di altri popoli (1). Questa caratteristica esagerata tanto quanto era possibile, nella poesia letteraria, divenne un vero artificio.

La ritroviamo anche nel Sonetto, in cui per altro è difficile dire se sia stata direttamente imitata dalla poesia popolare o dalle *coblas tensonadas* dei Provenzali (2). Proba-

---

(1) Se non è superfluo richiamarci per questo a qualche autorità, vedi D'Ancona, *La poesia popolare italiana*, pag. 88-89.

(2) Ecco l'esempio di *cobla tensonada* recato dalle *Leys d'amors* I, 324 (la stessa strofa serve anche come di esempio di *cobla multiplicativa*, cfr. *Leys* I, 246):

Halas! – ques has? – gren mal. – e qual? –
Fervor. – d'amor? – o yeu. – coral? –
O be. – de me? – de te. – perque? –
Quar pros, joyos tos cors e bos
Es, bels, ysucls e gracios. –

bilmente l' influenza è diversa nei diversi rimatori, e in alcuni anche l'influenza sarà duplice.

L'artificio apparisce naturalmente tanto più grande quanto maggiore è la frequenza colla quale si alternano le dimande e le risposte.

In un solo sonetto le dimande e le risposte occupano sempre un intero verso, nel seguente di Jacopo da Leona D'Anc. n.° 910:

Madonna, che 'n voi 'l meo cor sogiorna.
Messere, e con voi 'l meo si dimora.
Madonna, a me lo meo mai non torna.
Messer, lo meo no stà meco un'ora.

Madonna, che è così li cori atorna?
Messere, è lo piagier che li 'namora.
Madonna, sì, de voi che sete adorna.
Messere, e de voi che bontà v'onora.

Madonna, dumque bene si confacie,
Messere, sì, belleze e bontà imsembra.
Madonna, lo vostro dire è veracie.

Messer, di voi tuttora mi rimembra.
Madonna, umque altro che voi non mi piacie.
Messer, morto sia chi mai ne disembra (1).

Più di frequente la prima e la terza coppia dei quadernari e il primo terzetto sono in bocca di uno degli interlocutori, le altre due coppie e l'ultimo terzetto in bocca dell'altro.

Pecat malvat has contra Dieu
Pessat, que dat tà lo nom sieu. –
Vers es, mas ges als non puese far,
Quar pres ses hes me fas estar.

Sull'uso della *cobla tensonada* nella poesia provenzale vedi C. Appel, *Das Leben und die Lieder des Trobadors Peire Rogier*, Berlin, Reimer, 1882, pag. 13-16, dove è istituito anche qualche confronto colla poesia francese antica. Vedi inoltre Knobloch, op. cit. pag. 11 e 55 e Selbach, op. cit. pag. 36-37.

(1) Nella canzone di Aimeric de Pegulhan *Donna per vos estauc en greu turmen* (Bartsch, *Crest.*[3] 157 e segg.) i versi delle tre prime *coble* principiano alternatamente uno per *Donna* e l'altro per *Senher*, appunto come nel Sonetto di Jacopo da Leona, un verso comincia con *Madonna* e l'altro con *Messere*.

Così Jacopo da Leona D'Anc. n.° 917 (*Madonna* e *Messere*); Monaldo da Soffena Manzoni n.° XV (Monaldo e Frate Ubertino); Rustico Filippi D'Anc. n.° 833 (è notevole che nei quadernari il dialogo ha luogo fra l'*amante* e l'*amata*, e nei terzetti invece fra l'*amante* e *Amore*) (1); *Petrarca* P. I., 55 (gli *Occhi* e il *Poeta*). Nei sonetti doppi di 28 versi di Monte Andrea D'Anc. n.[i] 621 e 622 il dialogo si svolge, al solito, fra *Messere* e *Madonna*, a ciascuno dei quali nella prima parte del sonetto sono assegnate sette coppie e nella seconda due terzetti.

Lo stesso nel sonetto doppio di Maestro Francesco D'Anc. n.° 501, soltanto l'ultimo verso è in persona dell'uomo, anziché della donna come dovrebbe per la simmetria. E nel sonetto XXIII di Pieraccio Tedaldi i primi tre versi del secondo quadernario sono in bocca di uno degli due interlocutori, e soltanto l'ultimo in bocca dell'altro. Nel primo quadernario e nelle terzine la simmetria è osservata.

In alcuni sonetti ogni verso contiene e dimanda e risposta. Così nel seguente di Cecco Angiolieri Chig. n.° 413

Becchina, amor, — Che vuoi falso traíto? —
Che mi perdoni — Non ne sei degno —
Merzè per Dio! — Tu vien molto gecchito —
E verrò sempre — Che darà' m' in pegno?

La buona fè — Tu ne se' mal fornito —
No inver di te — Non calmar, ch' i' ne vengno —
In che fallai? — Tu ssa' ch' i' l'abbo udito —
Dimmel, amore — Ma che tti vengh' un sengno!

Vuo' pur ch' i' muoia? — Anzi mi par mill'anni —
Tu non di' bene — Tu m' insegnerai —
Ed i' morrò — Omè, che tu m' inganni! —

Dio te 'l perdoni — E che non te ne vai? —
Or potess' io! — Tengoti per li panni?
Tu tieni 'l cuore — E terrò co' tuoi guai.

---

(1) Un esempio affatto analogo nella poesia provenzale è la canzone di Aimeric de Pegulhan citata nella nota precedente, nella quale canzone il dialogo si svolge nelle tre prime strofe fra l'*amante* o l'*amata* e nelle due ultime fra l'*amante* o *Amore*.

Lo stesso in un sonetto stampato dall'Allacci (pag. 310) col nome di Fino di M. Benincasa da Rezio (1), in uno di Monaldo da Soffena D'Anc. n.° 901 e in uno anonimo Val. II, 19 (in questo per altro nei terzetti non si osserva l'ordine seguito nei quadernari).

Il massimo cumulo delle dimande e delle risposte trovasi in un sonetto di Jacopo da Leona D'Anc. n.° 482, nel quale quasi tutti versi contengono una dimanda, una risposta e di nuovo un'altra dimanda.

In un sonetto di Cecco Angiolieri Chig. n.° 434 il primo quadernario e il primo terzetto sono in persona del poeta, il secondo quadernario e il secondo terzetto in persona dell'amata.

In altri sonetti le proporzioni finora notate fra le dimande e le risposte non si riscontrano. Vedi i sonetti di Meo Abbracciavacca Val. II, del Petrarca I, 167, di incerto, forse il Saviozzo, Fraticelli pag. 229.

Una certa predilezione per questi sonetti a dialogo sembra aver avuto Jacopo da Leona, poiché di otto sonetti che di lui ci rimasero, tre, come abbiamo veduto, sono di tal forma.

§ 2. Identico cominciamento dei versi del Sonetto.

Ci sono sonetti nei quali tutti i versi o parecchi principiano per la medesima parola o per la medesima lettera. È un artificio cotesto che si riscontra anche nella poesia provenzale (1), ed ha la sua origine nella poesia popolare (2).

---

(1) Al D'Ancona questo sonetto par tutta cosa dell'Angiolieri. Vedi *Studj di critica e storia letteraria*, Bologna, Zanichelli, 1880, pag. 184n. Ma la somiglianza non potrebbe essere in questo caso una conseguenza della medesima forma dialogica usata dai due poeti? Si noti intanto che il sonetto stampato dall'Allacci è attribuito veramente a Fino di Benincasa nel cod. Barberiniano XLV-47.

(2) Cfr. *Leys d'amors* I, 182: *Capdenals es apelada aquela cobla que comensa en cascun bordo per una o per motas dictios o per una oratio, o can cascuna cobla comensa per una dictio o per motas o per una oratio.*

α) I versi cominciano colla medesima parola. Esempio: Matteo Correggiaio (Morpurgo, *Rime inedite* XII).

Cristo figluol de dio qua giù discese;
Cristo si naque e tolse carne hummana,
Cristo lasciò la vergine sanna;
Cristo per noi lasciar batesmo prese.

Cristo fu homo di vertù palese;
Cristo fu morto di morte villana;
Cristo risuscitò, quest' è via piana;
Cristo con gran trionfo in ciel ascese.

Cristo sì aparve agli appostoli poi;
Cristo gli acesi di spirito sancto;
Cristo verrà a iudichar tutti noi.

Cristo chiamar senpre sia nostro canto,
Cristo, a metà con gli angioli suoi;
Cristo ci faccia di sua graccia manto.

Aggiungasi: Federigo dall'Ambra Val. II, 389 *Amor*, tranne ai vv. 2, 8, 14, e la medesima parola nella risposta di Ser Pace Val. II. 408, tranne ai vv. 2, 4, 14; Pucci *Delizie degli eruditi toscani* VI, 92 *Femmina*, tranne ai vv. 1 e 14, e cod. Laur.-red. 151 *Pane* in principio di tutti i versi; Cecco Angiolieri Allacci p. 213 *Oimè*, e Chig. n.° 197 *S' io fossi* in nove versi, cioè tranne ai vv. 6, 8, 11, 13, 14; Bindo Bonichi pag. 169 *Puossi* nei vv. 1-9; Petrarca P. I, 110 *O* nei vv. 1-7, 9, 12, I, 169, *Se* nei vv. 1, 3, 4, 5, 8, 9, 12, II, 44. Nei vv. 1-7; anonimo (forse M. Coreggiaio, v. Morpurgo, *Rime inedite* p. 12, n. 1) Cod. Vat.-Urbinate 607 *In chui* in principio d'ogni verso.

In alcuni sonetti la stessa parola ricompare in principio di ognuna delle quattro coppie della prima parte, e in principio di tutti due terzetti, e così questa parola, per la maniera colla quale si solevano disporre i versi del Sonetto nei codici, veniva a trovarsi in principio di ogni linea. Cfr. Francesco da Barberino *Doc. d'Am.* p. 376 la parola

Testo; Bonichi Trucchi II, 61 *Tristo;* Petrarca P. I, 95 *Ponmi*, P. II, 31 *Ov'è*. Nel son. 119 di Guittone principiano per *O* tutti due i quadernari e tutti due i terzetti.

β) I versi cominciano colla medesima lettera (1) Matteo Coreggiaio (Morpurgo, *Rime inedite* VIII):

*T*anto disio per più saper mi cingo,
*T*acer ch' i' no te 'l voglio, sì mi frange.
*T*u sai che l'occhio sença 'l chor non piange;
*T*ochar di-mmano asai preso gli stringo;

*T*ropo di lui no è il piede solingo;
*T*uti mi par ch'a suo voler gli change:
*T*rovar ma non so qual d'amor più range;
*T*ogli la forma ch' io la ti dipingho:

*T*re servi d'una donna vanno ad ella,
*T*al che quando gli vede a se denançi
*T*ien l'un per man, e l'altro il piè sugiella;

*T*rage per gli ochi al terço vaghi lançi;
*T*irasi dentro, che non gli favella.
*T*ra questi, dimmi, chi ti par ch' avançi?

e similmente principiano per *T* tutti i versi della risposta di Antonio Da Tempo (ib. n.° IX); un sonetto dello stesso Da Tempo ha tutti i versi comincianti per *V*, e (ib. n.° X), e similmente la risposta del Coreggiaio (ib. n.° XI). In un sonetto inedito del Coreggiaio (cod. 541 dell'Università di Padova, c. 17ᵛ) tutti i versi cominciano colla lettera *Ç*, e in un altro sonetto, pure inedito, dello stesso autore l'iniziale di ogni verso è S (cfr. Morpurgo, *Rime inedite* p. 19ₙ).

(1) Questo artificio non è che una degenerazione di quello indicato nella rubrica precedente.

§ 3. Enigmi ed antitesi.

Alcuni sonetti sono tutti intessuti di contrapposti o di locuzioni almeno apparentemente contradditorie. Somigliano ai *devinalhs* e alle *coblas reversas* dei Provenzali (1).

L'esempio più noto è il seguente del Petrarca P. I, 90.

Pace non trovo, e non ho da far guerra;
e temo e spero, e ardo e son un ghiaccio;
e volo sopra 'l cielo, e giaccio in terra;
e nulla stringo e tutto 'l mondo abbraccio.

Tal m' ha in prigion che non m' apre nè serra,
nè per suo mi riten nè scioglie il laccio;
e non m' ancide Amor e non mi sferra,
nè mi vuol vivo nè mi trae d' impaccio.

Veggio senz' occhi; e non ho lingua, e grido:
e bramo di perir, e cheggio aita;
ed ò in odio me stesso, ed amo altrui:

Pascomi di dolor; piangendo rido;
egualmente mi spiace morte e vita.
In questo stato son, Donna, per vui.

---

(1) Per sapere che cosa sia il *devinalh* provenzale vedi Diez, *Poesie*², pag. 104, Bartsch, *Grundriss*, pag. 39, e più specialmente Gaspary, *La scuola poetica siciliana*, trad. it. pag. 142-44. Della *cobla reversa* le *Leys d'amors* non danno la definizione, ma soltanto l'esempio (I, 296) Dei sedici versi di cui esso si compone basterà che io qui riporti i primi otto acciocché il lettore possa farsi un'idea del componimento.

Tu sentes gren freg en calor
e caut arden en gran freior,
le freytz te fai tot jorn suzar
el cautz glatir e tremolar;
volontiers en dol totas horas
rizes, et en alegrier ploras;
en los boscz pescas los peysshos
et en la mar cassas leos.

Su *Les poésies à contraires ou à contrastes* nelle varie letterature romanze lesse un lavoro P. Meyer in una seduta dell'*Académie des Inscriptions* dell'anno passato, come apprendo dal *Giorn. stor. d. lett. it.* VIII, 502. Nonostante abbia fatta qualche ricerca, non mi è ancora riuscito di sapere se sia stampato.

Similmente Notaro Giacomo Val. I, 293; Guittone n.° 98; Saladino Palermo, *Mss. Pal.* II, 105; Lapo Saltarelli Val. II, 435; Chiaro Davanzati D'Anc. n.° 575; Bartolomeo di S. Angelo Val. I, 431.

§ 4. Piacere.

Fra i generi minori della poesia provenzale era anche il *Plazer* (1), il quale non è altro che un componimento contenente un' enumerazione di cose che piaciono. Di questo genere ci offre un esempio, una *corona* di Chiaro Davanzati, il quale non imitò direttamente dal provenzale, ma non fece altro che ridurre in sonetti e ampliare la canzone X di Guittone (cfr. Gaspary, *La scuola poetica siciliana*, trad. it. pag. 132). Ecco uno di questi sonetti D'Anc. n.° 587:

E *piaciemi* e dilletto cierto assai
veder sergiente desto di servire:
fator che non si vegia stanco mai
di volontà compresa d'ubidire:

Non garitor, nè pianga li suoi guai,
piagiente ed amoroso con disire,
e quando om l'adomanda: Dove vai?
cortesemente porga lo su' dire.

Ancor *mi piacie* Sengnor poderoso
che tal servente sappia mantenere,
e ch' è di meritarlo benvolglioso.

E *piaciemi* Donzel che può valere,
che valglia e sempre sia disideroso
di soferenza e presgio di piaciere.

(1) Lo *Leys d'amors* I, 350 ne ricordano soltanto il nome fra i *dictatz no principals*. Un esempio di *Plazer* in provenzale, credo l'unico finora citato, è la canzone del monaco di Montaudon « *Mout me platz deport e guayeza* » (v. E. Philippson, *Der Mönch von Montaudon*, Halle, 1873, pag. 54 e 93).

§ 5. Noia.

La *Noia* è l'opposto del *Piacere*: un'enumerazione di cose spiacenti. Come notò per primo il Mussafia (1) appartiene a questo genere il sonetto di Bindo Bonichi pag. 173

Fra l'altre *cose non lievi a portare*
è 'l mercenar veder tosto arricchito,
e l'uom che di fiorini è mal fornito
far del superbo e voler grandeggiare

e 'l ricco stolto alla ringhiera andare
(vuol senneggiar, e scendene schernito)
la femmina che ha il quarto marito
di castità volersi gloriare.

Ancora, ed è vie maggior ricadìa,
all'ignorante veder dar sentenza
di quella cosa che non sa che sia;

il mal volpon, che par di penitenza
ed è vasello di ipocrisia,
udir giurare in buona coscienza.

Un altro esempio offrono i quadernari del son. 29 di Guittone. Un altro esempio ancora mi additò il Morpurgo nel sonetto del Pucci « Brighata da poi che m'avete pregato » (Cod. Laur. Pl. 90, n.° 47, c. 110[b]).

Come una meschianza dei due generi *Piacere e Noia* si può considerare il sonetto di Cino « Tutto ch' altrui aggrada a me disgrada » Fanfani pag. 248.

---

(1) *Jahrbuch f. rom. u. engl. Lit.* VI, 225. Sull'*Enueg* provenzale e le sue imitazioni in altre letterature raccolse alcune poche notizie il Philippson op. cit. pag. 93-95. Sulla *Noia* nell'antica nostra poesia vedi quanto scrive il D'Ancona nella sua edizione della *Vita Nuova*, Pisa, Nistri, 1884 pag. 89. La *Noia* fa anche capolino nei sonetti amorosi del Tedaldi, come non mancò di notare il Morpurgo nella bella edizione delle *Rime* di quel poeta (pag. 25).

III. GIOCHETTI E ARTIFICI VARI.

§ 1. Il Sonetto retrogrado.

Perchè un sonetto sia *retrogrado* sono necessarie tre condizioni:

1.ª che ciascun verso si possa leggere anche da destra a sinistra,

2.ª che anche le parole iniziali rimino secondo la regola del Sonetto,

3.ª che ciascun verso quanto al senso sia indipendente dagli altri versi, contenga cioè una sentenza compiuta.

Un sonetto retrogrado si presta, chi ben guardi, a molte variazioni potendosi, ad esempio, cominciar a leggere così i quadernari come i terzetti dall'ultimo verso, o se il sonetto è *continuo* e a rime alternate, principiare anche dall'ultimo verso e finire col primo, leggere un verso per diritto e un altro a rovescio ecc. (1).

---

(1) Da Tempo pag. 99 « De sonettis retrogradis et eorum forma ». In fine del capitolo (pag. 100): *Dicitur autem retrogradus ideo quia sonettus est perfectus in rithimis et sententia, sive legatur directe sive legatur retrorsum incipiendo a primo versu, quocumque modo incipiatur sive directe sive retrograde, sequendo semper modum inceptum.* Le *Leys d'amors* s'intrattengono piuttosto a lungo sulla *retrogradazione*, distinguendone più modi. Secondo esse il Sonetto retrogrado sarebbe da dire *retrogradatz* per *bordos* o per *dictios*. Cfr. *Leys* I, 180 « Dels rims retrogradatz per bordos »: *E s'il bordos de cascuna cobla per si se pot retornar entieramen ab aquelas meteyshas acordansas et ab aquela meteysha sentensa que havia primieramen en lo primier orde, adonx son dig rim retrogradat per bordos* (segue un esempio). « Dels rims retrogradatz per dictios »: *Si tant es que cascus bordos singularmens se puesca retornar per dictios, remanens aquela meteysha acordansa e sentensa, oz ab autra sol que bona sia, adonx son dig rim retrogradat per dictio.* Sembra per altro che di questo giochetto, come di parecchi altri, non s'abbiano esempi nella poesia provenzale del buon tempo; almeno il Bartsch, *Jahrbuch* I, pag. 194-95 non ne cita alcuno. Un esempio nell'antica poesia francese reca invece F. Orth, *Ueber Reim und Strophenbau in der altfranzösischen Lyrik*, Cassel, 1882, pag. 69.

Sui *Versi retrogradi* in generale vedi parecchie comunicazioni nel *Giornale degli eruditi e curiosi*, Padova, 1883-84, vol. I e II nei luoghi a cui rimandano gli indici.

Nessun esempio oltre quelli dei due trattatisti. Ecco il sonetto retrogrado del Da Tempo (pag. 100):

Molti coltivan persona *possente*
Donando acquista l'uomo sempre *amici.*
Gradando spesso si trovan *felici*;
Tolti e sgradati cadono *perdente.*

Involti son d'amici ricca *gente*;
Calando vanno amor povri *mendici.*
Irando fansi piusor *inimici*;
Volti concordi fanno amor *lucente.*

Natura di vertute si *presenta*;
Censo rifiuta ciascun *virtuoso,*
Figura nuda virtute *contenta.*

Compenso buon è voler *amoroso*;
Secura caritate Dio *talenta*;
A censo divin nato è 'l *caritoso.*

Gidino variò in sette modi il suo sonetto retrogrado (pag. 40-46). I due trattatisti non mancano di notare che il Sonetto retrogrado partecipa della natura del Sonetto incatenato (cfr. Cap. II, capit. VII, § 4 in fine).

§ 2. Composizione legata.

Un giochetto anche più complicato della *retrogradazione* è quello che il Da Tempo chiama ' composizione legata ' (1), di cui reca il seguente esempio (pag. 170):

(1) Pag. 170. La ' composizione legata ' ha una certa somiglianza coll'artificio della *cobla serpentina* dei Provenzali, nella quale ciascuna sillaba di ciascun verso rima colle sillabe corrispondenti degli altri versi. Cfr. *Leys d'amors* I, 172 « Dels rims serpentis: » *Cant es fayta acordansa de silluba en sillaba, si que cascuna sillaba del premier bordo haia acordansa ab cascuna sillaba del bordo seguen adonc aytal rim [son dig] serpenti; pero vas es qui met son estudi en far aytals rims, quar mays han de difficultat que d'utilitat*:

Bos dieus clardatz cara
los mieus gardatz ara.

F amor tal ved
N^{orma} piet^{osa} cont^{enta} sap^{ere}
Vert chi intell gen
Sal^{ute} br^{ama} risp^{etto} sot^{tile}

che si deve leggere

Forma amorosa talenta vedere
Vertute chiama intelletto gentile.
Norma pietosa contenta sapere.
Saluta brama rispetto sottile.

La ' composizione ' non può aver luogo se non nel sonetto a tutte rime alternate, e, come appare dall'esempio, bisogna che i versi sieno retrogradi. Il numero delle variazioni di cui è suscettibile un siffatto sonetto è maggiore di quelle del sonetto retrogrado, giungendo a circa una ventina.

Nel Sonetto a ' composizione legata ' tutti i versi constano di un egual numero di parole e tutte le parole che nei singoli versi occupano il medesimo posto rimano secondo la regola del Sonetto.

§ 3. Sonetti poliglotti.

Il Da Tempo ne annovera tre specie: il *semiletterato* (1), il *metrico* (2) e il *bilingue* (3), a cui Gidino aggiunge anche il *trilingue* (4).

I due primi formano veramente una sola specie, in quanto che così il sonetto *semiletterato* come il *metrico* compongonsi di versi italiani e di versi latini. Perciò li consideriamo sotto una sola lettera, non senza per altro indicare la differenza che intercede fra le due sottospecie.

---

(1) Pag. 101 « De sonettis semiliteratis et eorum forma ».
(2) Pag. 103 « De sonettis metricis et eorum forma ».
(3) Pag. 104 « De sonettis bilinguibus et eorum forma ».
(4) Op. cit. pag. 66.

α) Il Sonetto *semiletterato* e il Sonetto *metrico*.

α¹) Nel Sonetto *semiletterato* anche i versi latini sono dell'autore del sonetto (1). Il numero e la sede dei versi dell'una e dell'altra lingua, entro l'ambito del 'Sonetto', non sono determinati. Oltre quelli dei trattatisti, due soli altri esempî. Uno fu pubblicato dal Casini, *Rime inedite* n.° VIII, e in esso sono latini i versi 1, 4, 5, 8, 10, 11, 14; l'altro è il seguente di Fazio degli Uberti (n.° VIII):

Stanca m'apparve all'onde ben tranquille
quella che può di me far più ch' i' stesso;
stanca m'apparve quella, in cui ho messo
già tenpo vano e di ben più di mille.

Honestus erat tanctum visus ille,
che chi mirar potuto avesse in esso
sarebbe morto per le luci appresso,
pel gran folgòr che spargien le pupille.

hO spes dilecta et vita cordis mei,
vedi a che porto sono in questa barca;
tu sola potes dare vitam ei,

che per gran pena d'esto mondo varca.
O cara soror, miserere mei,
levando il peso il quale Amor mi carca,

pregando Citerea che d'aspri artigli
mi tragga, e poi con dolci mi ripigli.

---

(1) Si può confrontare colla *cobla meytadada*, di cui le *Leys d'amors* I, 334, senza dare la definizione, recano il seguente esempio:

Arbor vitae fructifera
Per cuy le mons es restauratz
A ruina mortifera,
Mayre de Dieu vos me gardatz.
Natum ora — lo rey de gloria
Sine mora — quem do victoria,
Et perora — per ma defensa
Mortis ora — quel fals nom vensa.

Alcuni componimenti poliglotti di autori italiani furono citati da V. Cian nel *Giorn. stor. d. lett. it.* IV, 21, n. 2 e V, 510.

In alcun sonetto si incontra qualche parola latina, o è latino un verso o un emistichio o un verso e mezzo. In generale si tratta di proverbi o modi proverbiali latini riportati tali e quali.

In un sonetto di Cecco Nuccoli (Allacci pag. 231) l'ultimo verso vorrebbe essere tedesco.

α^2) Nel sonetto *metrico* i versi latini sono tolti da poeti latini.

Nessun esempio oltre quelli dei trattatisti. Il seguente è del Da Tempo, pag. 104.

Ciascun si guardi di stato cadere:
Cede locum laesus, fortunae cede potenti. — Cato
Unum profugium tutum est, Deus ipse timenti. — Prosper
Perchè gli è senno sapersi tenere:

Ciò si considra spesso per tacere:
Sic iubet esse lupus, paret timor iste iubenti. — Aesopus
Nec matrem offendas, dum vis bonus esse parenti, — Cato
anzi ti forza a ciascun far piacere.

Sed bene consuluit casto Deus aequus amori. — Ovidius
Il vergognoso mostra l'intelletto;
parcere romano potuit fortuna pudori. — Lucanus

Ben fan talora poco più diletto
(*mavult bella pati quam sine Marte mori*)
vedendo ognora più coral dispetto.

β) Il Sonetto *bilingue* si compone di versi italiani e di versi di un'altra lingua romanza (1). Il Da Tempo, pag. 104, reca per esempio il seguente misto di versi italiani e francesi, che io ristampo tal quale si legge nell'edizione del Grion.

Plus greu martir del inimich s' aprent,
quandunque si riceve del suo bene;
meglio è ferita che da amico viene,
che fals basier ch' om inoglios atent.

(1) Possiamo dire addirittura francese o provenzale.

Ne play passez non en de fer lament,
chè mal ricordo a' rei pur si conviene;
e come 'l mare riposo non tiene,
cusi muoven tut zor sans droit content.

Sempre si torce l'uomo ch'è fallace
d'amer pensir ch'en for de bone loy,
e la rea mente mai non vive in pace.

Membre pitet en linga en voere foy,
ma di gran fatti lingua spesso face,
rar pitet fen grant selvaze destroy.

7) Il Sonetto *trilingue* è tessuto di versi italiani, di versi di un'altra lingua romanza, e di versi latini (1).

Il primo a comporre un sonetto trilingue pare sia stato Gidino da Sommacampagna, giacché quello che di lui ci è rimasto, nella risposta del Vannozzo è chiamato « *novo* sonetto ». Eccolo (pubbl. dal Grion nella Prefazione al Da-Tauro, pag. 23) (2).

Precaro frate mio, s'io ben comprendo,
qui celebrat virtutes
se puet clamer deu tout benëuros.
Costui per saggio molto recomendo.
quia diligit salutes
de soi miinme et des homes tretos.

---

(1) Il Sonetto bilingue e il Sonetto trilingue sono da confrontare colla *cobla partida* dei Provenzali, a proposito della quale così si esprimono le *Leys d'amors* I, 334: Cobla partida *es cum conte dos o motz diverses lengatges segon qu'om pot vezer en esta cobla que fe en Rambaut.* Segue l'ultima strofa del discordo trilingue di Rambaldo di Vaqueiras (Mahn, *Werke* I, 371). Ben nota è la canzone trilingue di Dante, che comincia « *Ai fals ris, per que traitz avetz* ». Trilingue è pure un madrigale antico pubblicato per la prima volta dal Trucchi II, 159 di sul codice 568 della Nazionale di Parigi (antico *Suppl.* 535), o in più corretta lezione di sul codice Laurenziano palatino 87, c. 95 v, da R. Renier, *Miscellanea Caix-Canello*, Firenze, 1886, pag. 376 e, tenendo conto di tutti due i detti codici, dal Carducci, *Studi letterari*, Livorno, Vigo, 1874, pag. 442. Gidino, pag. 160, dà anche la regola e l'esempio del Serventese trilingue.

(2) Questo medesimo sonetto è recato come esempio del Sonetto trilingue anche da Gidino nel suo trattato, pag. 68. Il Grion lo pubblicò di sul codice Padovano, in cui leggesi a c. 24.r

Però sì come amico tuo t'apprendo,
quod talia non refutes,
se vois tout iors vivre lies et ioios.
Chè per virtude vegnira' salendo
(si spem tuam non confutes)
À l'aute gloire dou regne amoros.

Così per lo contrario puoi sapere,
quod homo vitiosus semper cadit
in maximo labore
d'arme et de cors e maint in grant peril.

Però te voglie col ben provedere,
quia vitium semper iter suum vadit
cum ingenti dolore,
pour remener l'om in caitif exil.

E similmente la risposta sulle stesse rime del Vannozzo (pubbl. ibid. pag. 23-24).

Un altro sonetto trilingue (latino, italiano, francese), ma non doppio, è quello di Simone Forestani che principia « Madens sub undis radiantis Phœbi ». Trovasi in parecchi codici e fu anche pubblicato dal Battaglini nella sua memoria *Della Corte lett. di Sigism. Pand. Malatesta* in *Basinii parmensis opera praestantiora*, Rimini, 1874, II, 121.

§ 4. Sonetti latini.

Nel secolo XIV si incominciò a comporre qualche sonetto in latino. Ne notai due nel codice Padovano (c. 60^{rv}). Uno è di Nicolò de Schachis e l'altro la risposta del Vannozzo. Qui il primo (1).

---

(1) Stampando questo sonetto, sciolgo le abbreviature del codice e all'*u* sostituisco il *v* quando esso corrisponde a quest'ultimo segno nell'ortografia moderna. Noto anche che il codice legge nel terzo verso *clementie* e *tue* senza il dittongo; nel v. 13 sembrerebbe dover leggersi *nonmerentem* e nel v. 16 *simique*.

Egregie vir et sapiens, a quo mota
spes mea consistit pergustandi fructum
clementiae tuae diligenter ductum
in me affectantem probitate nota,

ad te recurro corde ac mente tota
fideliter in gaudium aut luctum,
quemvis fortuna paret quemque fluctum,
ad tui mandata nutriens mea vota.

Admoneas ergo principem potentem
tui eloquentia et vera ratione
nostrum ad mey subsidium clementem,

exponens sibi valido sermone
me offensum scellerate non merentem
Thesifone, Megera et Allectone;

a summo Jove cogitans augeri
ex hoc si inique potero mereri.

Coluccio Salutati tradusse in esametri due sonetti del Petrarca. Il primo di questi sonetti tradotti comincia « Nec pacem invenio nec adest ad bella facultas », l'altro « Si fors non sit amor, igitur, quid sentio? vel si ». Furono pubblicati recentemente da A. Zardo in appendice al suo libro *Il Petrarca e i Carraresi*, Milano, Hoepli, 1887, p. 306.

§ 5. Sonetti dialettali.

Già nel secolo XIII troviamo sonetti composti intenzionalmente in dialetto. L'intenzione apparisce da questo specialmente: che gli autori di così fatti sonetti ne composero altri in lingua letteraria.

In dialetto è il sonetto n.° 490 del solito codice Chigiano, che lo attribuisce a Cecco Angiolieri, mentre nel codice nel codice Panciatichiano 24 si trova, adespoto, fra rime di Lapo Gianni (cfr. *I codici Panciatichiani della Bibl. Naz. di Firenze*, fasc. 1). Di Ugolino Buzzuola di Faenza ci è

pervenuto il seguente sonetto dialettale, che qui riproduco secondo lo stampò il Grion nel *Propugnatore*, vol. III, p. 1ª, a. 1870, pag. 88-89:

Ocli de la corada! eo m'ender nego
e' fero in Truscana ch'eõ viva;
abbian mercé de l'anima gaittiva,
digando ke per mi vi plazza il prego.

Eo nol digo, perk'eo sia tego-mego,
ma sai che sè, ch'a li amador non scriva
(kausa disconvenente!), fresca uliva,
di me non trongi (chè 'l passion nol sego)

Et d'ovra del ben far, si ch'om mandughi.
Ch'eo v'amo più ca un escaldono
(fazzon ben vodo a Deo!) ch'ogn'altro ch'ama.

E pregonven (*che in*) sue dolce brama
Deö faï da mi, s'el cantass brughi,
sanza pietade avrissi vui del sono.

Della seconda metà del secolo XIV abbiamo un sonetto in dialetto di Marsilio da Carrara e la risposta del Vannozzo. Li pubblicò, traendoli dal codice Padovano, il Grion nella Prefazione al Da Tempo (p. 21-22).

§ 6. Nome Secreto (1).

Uno degli artifici degli antichi rimatori era di porre in una poesia un nome di persona in tal guisa che alla prima non si riconoscesse. I modi usati per nascondere, se così è lecito dire, il nome, erano vari.

a) Il nome proprio di persona ha contemporaneamente anche valore generico di aggettivo o di participio e di nome

(1) « *Nome secreto* » troviamo scritto nel codice Pal. 418 sopra tre sonetti di ser Paco nei quali s'incontra l'artificio di cui ci occupiamo in questo capitolo. Vedi la tavola del Caix, n.i 167 (Val. II, 398), 171 (Val. II, 399), 174 (Val. II, 400).

comune di cosa (1). In tal caso il nome può essere posto in così fatto contesto che possa parere quasi indifferente dargli l'uno o l'altro dei due sensi.

Esempi: Guittone, son. n.° 98, il nome *gioia*, che è il *senhal* dell'amante del poeta (2):

vv. 1-2 Lontano son di *gioi'* e *gioi'* di mene
e di *gioi'* son più ch'io non fui giammai;

Cino da Pistoia, *Selvaggia*, Chig. n.° 255

Come d'una crudel fera *selvaggia*,

e similmente Fanfani pagg. 8, 16, 262, 382.

Boccaccio, *Fiamma* e *Fiammetta* son. XIX, XL, XLVI, LXIII, LXXXIII, XC, XCVIII, e nel primo dei sonetti acrostici preposti all'*Amorosa Visione*.

Terino da Castelfiorentino allude al nome *Monte* in un sonetto indirizzato a Monte Andrea, D'Anc. n.° 683, e così pure Meo Abbracciavacca Val. II, 22 (vedi i terzetti). Un sonetto d'incerto autore sulla morte di Dante comincia (v. *Rime di P. Faytinelli* pag. 71):

O spirito gentile, o vero *Dante*
a noi mortali il frutto della vita

---

(1) Da Tempo, pag. 171 « De compositione nominis in una dictione »: *Aliquando dicitur compositio alio modo, videlicet quando in rithimo et maxime in ballatis apponitur nomen unius dominae; et hoc potest fieri pluribus modis, quod patebit inferius in exemplis quæ significata sunt de rubro. Nam potest uno modo poni nomen integrum, i. e. in una dictione integra; et hoc procedit ex proprietate nominis, quod erit valde generale et equivocum* ecc.

(2) Cfr. i sonetti n.i 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 73, 74, 83, 84, 87, 90, 93, 96, 98, 99. In questi ultimi anni, a proposito della Beatrice dantesca si è discorso anche dell'uso in generale dei pseudonimi fatto dai nostri antichi poeti, ed era forse bene non trascurar di notare che nessuno dice così apertamente come Guittone che il nome col quale egli chiama la sua donna è un *senhal*. Cfr. son. n.° 54:

vv. 1-2 Tuttor ch'io dirò *gioi*, gioiva cosa,
intenderete che di voi favello

e son. n. 57 vv. 1-6 Piacente donna, voi, ch'io *gioia* appello
acciocchè 'l vostro nome dir non oso
perchè di tanto parevole e bello
mi poterebbe a dir tornar noioso;
però sofferite ch'io vi dica quello
che v'è diritto nome et è *nascoso*.

Si ricordino anche i sonetti del Petrarca nei quali occorre il nome dei *Colonna* (P. I, 207, P. II, 2).

Jacopo Notaro sembra alludere a una donna di nome *Romana* nell'ultima terzina del sonetto stampato dal Val. I, 306.

β). Il nome di persona risulta dall'unione di due parole o di alcune lettere o sillabe che appartengono a parole diverse, ma che si seguono immediatamente le une alle altre in un medesimo verso (1).

Esempi: *Bonagiunta*, che è risolto in *bona giunta* in un sonetto adespoto diretto a Bonagiunta Orbiciani (D'Anc. n.° 781). Giovanni Querini così principia un suo sonetto indirizzato a Matteo Mezzovillani (Morpurgo, *Rime inedite* n.° V):

Non si dovrebbe di *meçi villanni*
chiamar algun, ma tuto dir cortese

Un esempio speciale è *L'aura* del Petrarca. P. I, 41 v. 3, 61 v. 1, 73 v. 9, 76 v. 4, 77 v. 10, 79 v. 14, 142 v. 1, 144 v. 1, 145 v. 1, 146 v. 1, 148 v. 2, 188 v. 1; P. II, 10 v. 4, 18 v. 1, 23 v. 4, 52 v. 1, 55 v. 1, 77 v. 1.

γ) *Acrostici* (2). Conosco soltanto i due esempi che Gidino reca nel suo trattato, dal quale riporto qui quello che si legge a pag. 219.

---

(1) Da Tempo pag. 171. « De compositione divisa per syllabas plurium dictionum ». *Alio autem modo potest poni nomen dominae divisum per sillabas, et hoc fit propter prolixitatem nominis, et ne forte omnes intelligant voluntatem eius qui rithimaverit vel ad cuius instantiam rithimatum erit.*

(2) Corrispondono alle *coblas rescostas* dei Provenzali. Cfr. *Leys d'amors* I, 314: Cobla rescosta *en autra maniera dicha cluza es cant per las primieras letras o sillabas o dictios o per las derrieras dels bordos o de las coblas o per aquelas que son en lo mieg dels bordos o de las coblas hom pot trayre legir e haver lo nom d'alguna persona o d'autra cauza o alguna sentensa o can per autra maniera hom pot haver per aytal cobla o coblas alguna doctrina e que la cobla meteyssha sia clara [e] aytals sentensa que no y haia mestiers enterpretatio o declaratio.* Nella poesia provenzale non si trovano, per quello che io so, esempi di acrostici, prima delle *Leys d'amors*. Essi invece si incontrano abbastanza di frequente nella poesia medioevale latina.

MAgnifica corona de valore,
MEmoria d'esser sempre recordata,
DOno de gracia degno d'ogni honore
SERvati li decreti de le fata.

NAcque nel mondo, e da l'etterno amore
ANdando il tempo fu rechesta e data.
SAputamente a l'excelso segnore,
TOlta da luy per consorte laudata.

MAndata fu da Dio l'excelsa Teda
NIdo d'ogni virtute e de ben fare,
RIguardo honesto de spirto divino.

TAle la diva Teda dal buon trino
Ove l'occhio mortal non può guardare
NAta disciese, cuy gloria succeda.

I nomi formanti l'acrostico sono *Madona Samaritana* e *Meser Antonio*. Notevole che le sillabe di ciascun nome non si seguono immediatamente l'una all'altra, ma quelle di un nome si alternano con quelle dell'altro.

δ) *Sciarade* (1). — Ser Pace. Val. II, 399 (Pal. n.° 171):

---

(1) I Provenzali le chiamavano *coblas divinativas*. Spero di far cosa grata riportando qui uno dei due esempi che si trovano nella *Leys* I, 312:

viJ mostro cel quen esta vida
mania son cap el cors n' a vida
e pel mieg es resplandens cauza
et am los pes tot cant es pauza
Mas si de viJ .I. sen amerma
en laborar los camps se ferma.
E si la .I. de vI defalh
los pels se tol ades a talh.
E pueys cant es venguiz a quatre
aqui veyretz las alas batre.

La spiegazione delle due *coble divinative* recate dalle *Leys* fu data dal Tobler, *Das Räthsel der Leys d'amors* nel *Jahrbuch f. rom. u. engl. Lit.* VIII, 353-54. Il medesimo professore parlò degli indovinelli in genere nella poesia provenzale nella seduta del 14 febbraio 1882 della *Società berlinese per lo studio delle lingue moderne* illustrando la poesia di Rambaldo di Vaqueiras « Las frevols vensen lo plus fort ». Vedine il ragguaglio nell'*Archiv für das Studium der neueren Sprachen u. Litt.* vol. 68, pag. 84-85.

In decima e terza lo cominciare
dell' allegrar — che mia vita sostene;
e la prima di sè fa consonare
a seguitare — le mie gravi pene

Di dieci al sette mi fa ritornare
lo immaginare — che improviso vene;
in quart' è il punto del mio isvariare
che fa privare — da me tutto bene.

Vicesimo e la terza si comenza,
che la piacenza — del male, ch'io sento
m' è piacimento, — poich' è il suo volere;

in nono è la penultima guarenza,
perchè soffrenza — mi dà fermamento;
e 'l finimento — è quattordici avere.

Che il sonetto ora riportato sia una *sciarada* mi pare non si possa porre in dubbio, sebbene io non sappia darne la spiegazione. Analogo è un son. di Dello da Signa, Manzoni n.° XXVII (= Chig. n.° 358).

RIEPILOGO.

Giunto alla fine della nostra minuta indagine, il lettore che abbia avuto la pazienza di seguirci fin qui, stanco di tutte le divisioni e distinzioni e citazioni che ci è parso opportuno di fare, desidererà certo che si raccolgano in poche parole e quasi in un prospetto i risultati dell' intero lavoro. E tale desiderio si farà sentire anche più vivo a chi abbia scorso superficialmente soltanto qualche parte della nostra trattazione.

Determinata mediante una ricerca metodica la forma primitiva del Sonetto, dall' esame di questa siamo stati indotti a concludere che esso risulta dalla fusione di uno strambotto di otto versi e di uno di sei. Ci siamo per altro af-

frettati subito a dichiarare che esso non è un prodotto artificiale, sì bene un prodotto spontaneo. E qui soggiungiamo che dobbiamo tenerci paghi di aver stabilito quali sono gli elementi che, combinandosi quasi chimicamente insieme, diedero origine ad un nuovo composto in cui la loro natura non è più ben riconoscibile che mediante l'analisi che abbiamo fatto. Non è più ben riconoscibile, poiché, come non abbiamo mancato di notare, il Sonetto appena nato è un componimento essenzialmente artistico. La origine sua popolare per altro è confermata da alcuni tratti caratteristici della poesia popolare che si notano nei più antichi sonetti e dallo stesso suo nome e meglio ancora dai nomi che anticamente si diedero alle varie sue parti. Patria del Sonetto è l'Italia centrale e probabilmente la Toscana. Esso è antico quanto i più antichi saggi della nostra poesia, risale dunque almeno alla prima metà del secolo XIII.

Visto come, dove, quando sia nato il Sonetto, abbiamo seguito l'evoluzione della sua forma dall'origine alla fine del secolo XIV. Lo schema primitivo fu: A B, A B; A B, A B. C D C: D C D. Nei terzetti si introdusse ben presto una terza rima, e tanto le due quanto le tre rime furono intrecciate nei modi più svariati; furono per altro predilette sempre le disposizioni che lasciavano vedere nettamente la divisione dei sei versi in due parti uguali. Rarissimi sono i terzetti in cui qualche verso resta sciolto di rima. Più a lungo dei terzetti conservarono la primitiva disposizione delle rime i quadernari, i quali soltanto nell'ultimo ventennio del secolo XIII, per influenza della poesia d'arte, cominciarono ad essere rimati A B B A. A B B A. Questo schema divenne poi normale nel secolo XIV.

Monte Andrea tentò di modificare la forma ordinaria del Sonetto, facendo la prima parte di dieci versi anziché di otto. Il tentativo, contrastando al principio della struttura del componimento, fallì. Dalla forma ordinaria si derivarono altre forme, la più notevole delle quali è il così detto Sonetto doppio, che ebbe una certa fortuna e la cui forma normale fu poi sfigurata così stranamente da renderlo quasi

irriconoscibile. Si ebbero anche Sonetti misti di endecasillabi e settenari e altri composti di versi tutti della medesima lunghezza ma minori dell'endecasillabo. Come alla Canzone così anche al Sonetto fu aggiunto verso la fine del secolo XIII il Commiato, che più tardi fu detto *coda*. Non mancano sonetti con rime interne e la frequenza di queste in alcuni è così grande che non potrebbe di più; è un vero artificio. La 'rima' nel Sonetto è ordinariamente perfetta.

Il Sonetto è un componimento compiuto in sé stesso, ma di esso si fece anche un uso che talvolta s'avvicina e talvolta corrisponde in tutto a quello della strofa vera e propria. Così avemmo le Tenzoni, i Contrasti e le Serie o Corone di Sonetti.

Nelle mani dei rimatori del secolo XIII il Sonetto divenne artificiosissimo, e noi abbiamo esaminato tutti i vari artifici fonetici, retorici e d'altra maniera non senza notare i riscontri della poesia provenzale. Tutti cotesti artifici e giochetti vanno in disuso al finire del secolo XIII. Col « dolce stil nuovo » anche il Sonetto tornò alla primitiva semplicità.

Dante il mover gli diè del cherubino
e d'aere azzurro e d'or lo circonfuse:
Petrarca il pianto del suo cor, divino
rio che pe' versi mormora, gl'infuse (1).

E in compagnia di Dante e del Petrarca non doveva tardare ad uscire d'Italia e ad essere accolto nelle altre letterature (1). Già nella prima metà del secolo XV lo usava in Ispagna il celebre Inigo Lopez de Mendoza marchese di Santillana (1398-1458), e in Ispagna fioriva in principio del secolo seguente massime per opera del Boscan (+1543) e di Garcilasso de la Vega (1503-1536). In Francia Clemente Marot pubblicò un sonetto nel 1529 e forse ancor prima ne aveva composto Melin de Saint-Gelais, e certo prima, un

(1) Carducci, *Rime nuove*, Bologna, Zanichelli, 1887, son. I.

francese, Maestro Andrea de la Vigne, nato verso la metà del secolo XV morto nel 1527, aveva messo insieme un sonetto in una lingua che vorrebbe essere lombarda, ma che in realtà è un italiano infranciosato. Nei primi anni del secolo XVI il Sonetto penetrava anche in Inghilterra, dove furono primi ad accoglierlo Tommaso Wyatt (1503-1546) e il conte di Surrey (1547-1547), e dove un po' più tardi doveva essere coltivato dal genio dello Shakspeare.

In Germania il Sonetto compare per la prima volta con la traduzione letterale di un sonetto italiano che si trova in un'opera religiosa dell'Ochino voltata in tedesco nel 1556 da Cristoforo Wirsung; ma non si può dire che il Sonetto abbia messo vere radici nella poesia tedesca che nel terzo decennio del secolo XVII per opera specialmente di Giorgio Rodolfo Weckherlin (2).

E aver dato i natali a così perfetta forma di poesia, ricca delle più svariate attitudini, che, abilmente maneggiata, si piega all'espressione direi quasi musicale d'ogni pensiero, d'ogni fantasia, d'ogni sentimento, che acquistò la cittadinanza di tutte le letterature, e dopo quasi sette secoli di vita rigogliosa non accenna neppur lontanamente alla vecchiaja, non mi par certo l'ultimo dei privilegi artistici concessi dalla natura all'Italia.

LEANDRO BIADENE.

---

(1) Qui si noti che prima ancora d'uscire d'Italia era stata adoperata per il Sonetto una lingua straniera. Abbiamo un sonetto provenzale di Paolo Lanfranchi di Pistoja (pubbl. da C. BAUDI DI VESME; vedi più avanti la Bibliografia) e due sonetti pure provenzali attribuiti a Dante da Majano, dei quali per altro non si può asserire con sicurezza che sieno autentici.

(2) Per l'indicazione più particolareggiata di queste notizie, vedi il libro del WELTI a pag. 48 e 57, e la recensione che di esso libro fu fatta nel *Giorn. stor. d. lett. it.* V, 284-7.

BIBLIOGRAFIA.

Diamo prima la bibliografia delle stampe e poi quella dei manoscritti.

Compilando la bibliografia delle stampe terremo quest'ordine: trattandosi di edizioni di singoli poeti porremo prima il nome del poeta; delle raccolte invece di più autori porremo prima il nome dell'editore. Con cotesti nomi scritti per disteso e ordinariamente senz'altra aggiunta si citarono nel corso del lavoro i libri a cui si riferiscono. Soltanto per alcune poche raccolte, che si dovevano citare ad ogni momento, si adoperarono le abbreviazioni che qui sotto saranno a suo luogo indicate.

Alla bibliografia facciamo seguire alcune *Osservazioni* sulle principali raccolte affine specialmente di giustificare la diversità di certe nostre attribuzioni.

STAMPE

ABBACO. *Poesie inedite di Paolo dell'Abbaco matematico del secolo XIV* pubblicate da E. Narducci, Roma, tip. delle scienze matematiche e fisiche, 1864. Sono pubblicati come di Paolo dell'Abbaco anche alcuni sonetti, quasi tutti doppi, che invece fanno parte del poemetto intitolato *Conciliato d'Amore* (vedi più sotto).

ALBERTI. *Sonetti et Canzone del clarissimo M. Antonio degli Alberti poeta del XIV secolo* ora per la prima volta pubblicati, Firenze, Molini, 1863 *(Delizie delli eruditi bibliofili italiani)*.

ALLACCI. *Poeti antichi raccolti da codici mss.* da Monsignor Leone Allacci, Napoli, Allecci, 1661.

BARBERINO. *Documenti d'Amore di Messer Francesco Barberino*, Roma, Mascardi, 1640. Un sonetto è stampato a pag. 376.

BARBERINO. *Reggimento e Costumi di donna*, per cura del conte Carlo Baudi di Vesme, Bologna, Romagnoli, 1875

(*Collezione di Opere inedite o rare*). Un sonetto è intercalato in questo poema a pag. 103. Il medesimo sonetto trovasi, adespoto, anche nel Canzoniere Chigiano L. VIII 305, n.° 181.

BECCARI. *Saggio di rime inedite di maestro Antonio Beccari di Ferrara* raccolte da Gaetano Bottoni, Ferrara, Taddei e figli, 1878.

BELLAMANO. *La Bella Mano di Giusto de' Conti e Una raccolta delle Rime antiche di diversi Toscani*, Firenze, Guiducci e Santi Franchi, 1715.

BOCCACCI. *Rime di messer Giovanni Boccacci* raccolte dal Baldelli, Livorno, Masi, 1802.

BOCCACCI. *Opere volgari*, Firenze, Moutier, 1833, vol. XIV. Questo volume contiene l'*Amorosa Visione*, alla quale sono preposti tre sonetti.

BONICHI. *Rime di Bindo Bonichi da Siena edite ed inedite*, Bologna, Romagnoli, 1867 (*Scelta di Curiosità letterarie* disp. 82).

BUCCIO DI RANALLO. *Delle cose dell'Aquila*, poema pubblicato dal Muratori nelle *Antiquitates italicae medii aevi*, VI, 529 e segg. Nel poema sono inseriti sette sonetti, uno dopo la st. 429, uno dopo la st. 587, uno dopo la st. 590, tre tutti di seguito dopo la st. 1149 e uno dopo la st. 1190. Altri dieci sonetti sono inseriti nel poema nel ms. XV. F. 56 della Nazionale di Napoli, e furono pubblicati da E. Pèrcopo in appendice ai *IV Poemetti sacri dei secoli XIV e XV*, Bologna, Romagnoli, 1885, pag. 213 e segg. (*Scelta di Curiosità lett.* disp. 211).

BUZZUOLA. Un sonetto di Ugolino Buzzuola fu pubblicato dal Crescimbeni nei *Comentari alla Storia della volgar Poesia* III, 80 (un altro dal Val. II).

CARDUCCI. *Rime di M. Cino da Pistoia e d' altri del secolo XIV* ordinate da G. Carducci, Firenze, Barbèra, 1862.

CARELLI. *Il Trivio e il Quadrivio* di Andrea Carelli da Prato (C. Guasti, *Miscellanea Pratese*, fasc. 9).

CASINI. *Le Rime dei Poeti Bolognesi del sec. XIII* raccolte ed ordinate da Tommaso Casini, Bologna, Romagnoli, 1881 (*Scelta di Curiosità lett.* disp. 185).

CASINI. *Rime inedite dei secoli XIII e XIV*, Bologna, Fava e Garagnani, 1882 (estr. dal *Propugnatore*, vol. XV).

CASINI. *Di una poesia attribuita a Dante*, nel *Giorn. stor. d. lett. ital.* II, 334-43.

CAVALCA. Una corona di 42 sonetti di Domenico Cavalca trovasi nella *Raccolta di rime antiche toscane*, Palermo, Assenzio, 1817, III, 161 e sgg.

CAVALCANTI. *Guido Cavalcanti e le sue rime* a cura di P. Ercole, Livorno, Vigo, 1885.

CINO da Pistoia. *Le rime di messer Cino da Pistoja* ridotte a miglior lezione da E. Bindi e P. Fanfani, Pistoja, Niccolai, 1878.

CONCILIATO D'AMORE. *Un poemetto allegorico-amoroso* tratto da un codice della Marciana e pubblicato con una introduzione da V. Turri, Loescher e C., 1888.

D'ANCONA. *Le antiche rime volgari secondo la lezione del codice vaticano 3793* pubblicate per cura di A. D'Ancona e D. Comparetti, Romagnoli, vol. IV e V. Si cita per D'Anc.

DANTE. *Il Canzoniere di Dante Alighieri* annotato e illustrato da P. Fraticelli, 3.ª ediz., Firenze, Barbèra, 1873.

COMPAGNI. *Dino Compagni e la sua cronica* a cura di I. del Lungo, Firenze, Succ. Le Monnier, 1879, vol. I, pagg. 320-21, 327, 339, 350, 366.

DONATI Alessio. Un sonetto stampato nel Crescimbeni, *Comentari alla Storia della volgar poesia*, I, 166.

FAYTINELLI. *Rime di ser Pietro Faytinelli detto Mugnone* pubblicate da Leone Del Prete, Bologna, Romagnoli, 1874 (*Scelta di Curiosità lett.*, disp. 139).

FILIPPO da Messina. Un sonetto è stampato in fine del *Fioretto di croniche degli imperatori*, pubbl. da Leone del Prete, Lucca, Rocchi, 1858, pag. 92.

FAZIO DEGLI UBERTI. *Liriche edite ed inedite* per cura di R. Renier, Firenze, Sansoni, 1883.

Il FIORE. *Poème italien du XIII siècle en 232 sonnets* publié par Castets, Montpellier, 1881.

FRESCOBALDI M. *Rime* a cura di Giosuè Carducci, Pistoja, Società tipogr. pistojese, 1886. Non si tien conto

dei sonetti distinti con un asterisco, essendo dubbia la loro autenticità.

GRION. *Delle rime volgari. Trattato di Antonio da Tempo* dato in luce per cura di Giusto Grion, Bologna, Romagnoli, 1869 (*Collezione di Opere inedite o rare*). Nella prefazione sono stampati alcuni sonetti tratti dal codice n.° 59 del Seminario di Padova. Altri tre sonetti tolti dallo stesso codice trovansi in nota a pag. 164-66.

GUITTONE. *Rime di frà Guittone d'Arezzo* (pubbl. da L. Valeriani), Firenze, 1828.

LANFRANCHI P. *Poesie provenzali ed italiane di Paolo Lanfranchi di Pistoja* raccolte ed illustrate dal conte Carlo Baudi di Vesme (estr. dalla 3.ª disp. della *Rivista Sarda*, Cagliari, Timon, 1875).

MOLTENI. *Tre sonetti antichi*, Livorno, Vigo, 1878.

MONACI E MOLTENI. *Il Canzoniere Chigiano L. VIII. 305* pubblicato per cura di E. Monaci ed E. Molteni, nel *Propugnatore* voll. X e XI. Si cita per Chig.

MONACI S. Ventura. *Rime e lettere di ser Ventura Monaci* pubbl. da E. Monaci, Bologna, Zanichelli, 1879.

MANZONI. *Rime inedite del Canzoniere Vaticano 3214* pubbl. da L. Manzoni, nella *Rivista di filologia romanza*, I, 83 e segg.

MINO DI VANNI DIETAIUVE d'Arezzo nella *Miscellanea Dantesca* a cura di L. Frati (*Collezione di operette inedite o rare* n.° 8, Firenze, libreria Dante).

MUSSAFIA. *Cinque sonetti antichi*, Vienna, Gerold, 1874 (Rendiconti dell'Accademia di Vienna, classe filosofico-storica, vol. LXXVI, pag. 379-88).

NAVONE. *Le rime di Folgore di S. Gemignano e di Cene della Chitarra d'Arezzo*, Bologna, Romagnoli, 1880 (*Scelta di Curiosità. lett.* disp. 172).

PALERMO. *I Manoscritti Palatini di Firenze*, vol. II, Firenze, 1860. A pag. 113-14 trovansi due sonetti del cod. Pal. 418, i quali non sono stampati altrove. Nella tavola del Caix questi sonetti hanno i n.ⁱ 128 e 154.

PETRARCA. *Rime* ediz. Sonzogno. (*Biblioteca classica economica*).

POETI VENETI. F. Novati, *Poeti veneti del trecento* nell'*Archivio storico per Trieste, l'Istria ed il Trentino*, Roma, vol. I (1881), pag. 130-36; S. Morpurgo, *Rime inedite di Giovanni Quirini e Antonio da Tempo*, ivi, pag. 142-66. Di tutte due queste pubblicazioni si citano le pagine degli estratti.

PUCCI. *Sonetti inediti di Antonio Pucci* pubbl. da A. D'Ancona nel *Propugnatore*, XI, 105-25.

PUCCI. *L'Arte del dire in rima.* Sonetti di Antonio Pucci pubbl. da A. D'Ancona nella *Miscellanea di filologia e linguistica.* Firenze, Succ. Le Monnier, 1886, pag. 293-303.

RENIER. *Sonetti di Tommaso di Giunta e d'altri del secolo XIV* pubbl. da Rodolfo Renier, Ancona, Morelli, 1883.

RINUCCINI. *Rime di M. Cino Rinuccini fiorentino* (per cura di S. Bongi), Lucca, Canovetti, 1858.

SACCHETTI. *Della pace e della guerra*, 12 sonetti (Gigli, *Sermoni e lettere*, pag. 224 e segg.).

SARTESCHI. *Poesie minori del secolo XIV* raccolte e collazionate (sopra i migliori codici) da E. Sarteschi, Bologna, Romagnoli, 1867 (*Scelta di Curiosità lett.* disp. 67).

TEDALDI. *Le rime di Pieraccio Tedaldi* pubbl. da S. Morpurgo, Firenze, libreria Dante, 1885.

THOMAS A. *Cinq sonnets italiens tirès du ms. Riccardien 2756 (Giornale di filologia romanza*, III, 1072).

TORINI A. Un sonetto doppio di questo rimatore fu pubblicato da C. Paoli nel suo studio *Della signoria di Gualtieri duca d'Atene in Firenze.* Firenze, Cellini, 1867, pag. 197 (estr. dal *Giorn. stor. degli Archivi toscani*, anno VI). Altri due sonetti doppi dello stesso autore furono pubblicati dallo Zambrini nel *Propugnatore*, tomo XIV, parte I, pagina 440 e 441.

TRUCCHI. *Poesie italiane inedite di dugento autori*, Prato, Guasti, 1846, vol. I e la prima parte del II, fin dove arrivano i poeti trecentisti, cioè fino a pag. 234.

VALERIANI. *Poeti del primo secolo della lingua italiana* in due volumi raccolti (da L. Valeriani e Lampredi), Firenze, 1816. Si cita per Val.

WIESE. Sonetti del cod. Magliab. Strozz. VII, 1040 pubbl. da B. WIESE nel *Giorn. stor. d. lett. ital.* II, 115-28.

MANOSCRITTI.

LAURENZIANO-REDIANO IX, 63, della fine del secolo XIII. Da questo codice si citarono sei sonetti inediti: cinque di Guittone che nella tavola del Caix hanno i n.i 202, 276, 298, 307, 377, e uno anonimo che nella medesima tavola ha il n.° 275.

LAURENZIANO-REDIANO 151-184, dei primi anni del secolo XV. Non furono presi in esame i sonetti contenuti nell' ultima parte del codice scritta di carattere diverso della precedente.

RICCARDIANO 2760, del secolo XV. Contiene da c. 1 a c. 12r i *Vangeli della Quaresima.*

BARBERINIANO XLV-47, del secolo XIV. Da questo si citarono alcuni sonetti di Nicolò de' Rossi.

BARBERINIANO XLV-130, del secolo XIV. Intendevamo di richiamarci a questo codice citando i sonetti dei Poeti Perugini.

PADOVANO. Per codice Padovano senz'altro si citò il ms. N.° 59 della Biblioteca del Seminario di Padova.

Tralasciamo indicare qui qualche altro manoscritto citato soltanto per uno o due sonetti.

OSSERVAZIONI SULLA BIBLIOGRAFIA.

Le Rime di messer Cino da Pistoja
ediz. Bindi e Fanfani, Pistoja, Niccolai, 1878.

Come è già noto, questa del Fanfani è un'edizione messa insieme con assai poca cura e diligenza critica, ma d'altra parte è la sola edizione moderna delle rime di Cino, e raccoglie, meno forse due o tre, tutte le rime che gli appartengono con ogni sicurezza, confuse per altro (e questo è il guaio) con alcune che non gli spettano affatto, o delle quali si può ragionevolmente dubitare che gli spettino. Qui dunque, limitandoci ai sonetti, dovremo procurare di sceverare gli autentici dagli apocrifi e da quelli di dubbia autenticità. La scelta ci è agevolata di molto, specialmente dagli appunti bibliografici sulle rime di Cino pubblicati dal Bartoli nel vol. IV della *Storia della lett. ital.* pag. 41-77. Il Bartoli dà l'elenco delle rime che furono stampate col nome di Cino e indica per ciascuna i codici a lui noti che la contengono. Il numero dei codici citati è ragguardevole (41, se non ho contato male) e tra essi si trovano i più antichi e autorevoli; ma lo spoglio non è riuscito sempre così esatto da potercisi fidare interamente, e noi esaminando l'edizione del Fanfani avremo l'opportunità di correggere alcune delle sviste del Bartoli, sviste del resto, che, almeno in parte, si possono dire quasi inevitabili in uno spoglio così largo.

Il volume del Fanfani riproduce esattamente per le prime 409 pagine l'edizione del Ciampi (Pisa, Capurro, 1813), a cui sono poi aggiunti altri 14 sonetti. L'ultimo dei sonetti dell'edizione Ciampi porta il n.° CLVI, cosicché il numero dei sonetti della raccolta del Fanfani dovrebbe essere di 170; ma questo numero va diminuito subito di uno perché si salta dal n.° CLIV al n.° CLVI. Si avverta poi che il n.° LXIX (pag. 158) è intitolato *sonetto* ed è invece una *ballata*, e il componimento a pag. 162 è intitolato *canzone* ed è invece un *sonetto doppio*, e i due componimenti a pa-

gine 149 e 150 sono intitolati *ballate* e sono invece *sonetti misti*. Il numero dunque dei sonetti della raccolta sarebbe di 171. Diciamo sarebbe, perché per isvista quattro sonetti sono stampati due volte: n.° CLV = XLIII (pag. 404 = 94), XII² = CI (pag. 436 = 245), CXLIII = LXVIII (pag. 360 = 156), CXXXIX = XII (pag. 348 = 20). Tre sonetti poi sono dati giustamente ad altri autori; il n.° CIV (pag. 249) a Dante, il n.° CXL (pag. 349) a messer Onesto, il n.° CLIV (pag. 406) a Pippo di Franco Sacchetti. Dunque il numero vero dei sonetti dati a Cino è di 164. Soltanto di alcuni pochi possiamo dire con sicurezza che non gli appartengono; di molti più invece dovremo accontentarci di dire che la loro attribuzione è incerta. Spetterà al futuro editore del Canzoniere del Pistoiese di sciogliere o almeno di tentar di sciogliere i nostri dubbi.

Il n.° 257 della bibliografia del Bartoli (Fanfani p. 408) è certamente di Cino Rinuccini rimatore della fine del secolo XIV. I n.ⁱ 136 e 166 (Fanfani p. 261 e 276) videro la luce la prima volta nel primo libro dell' edizione delle rime di Cino procurata da F. Tasso, Venezia, Imberti, 1589, ma non si trovano in alcun codice col nome del Pistoiese e come un altro sonetto del libro primo (n.° 145) non riprodotto dal Ciampi e quindi neppur dal Fanfani e tutte le rime del libro secondo (n.ⁱ 160-203) medesimamente omesse, si leggono fra le rime di Marco Piacentini veneziano, rimatore che sta a cavallo dei secoli XIV e XV, nel codice Vicentino G. 3. 8. 20 (v. Casini, *Giorn. di fil. rom.* IV, 188-90, *Di alcune rime attribuite a Cino da Pistoia*). Stando alle indicazioni della bibliografia del Bartoli i n.ⁱ 6, 13 (Fanfani p. 62 e 73) sarebbero di Rinuccino. Per il n.° 13 per altro è da avvertire che esso si trova non solo nel Chigiano L. VIII. 305, ma anche in due altri codici fra quelli visti dal Bartoli, nel Vat. 3214 (n.° 79) dove è dato a Cino, e nel Magliabechiano VII, 10, 1060 (n.° 16), dove porta l'iscrizione *domino Cino*, iscrizione codesta che il Monaci, secondo una ragionata sua opinione, considera come una dedica (*Sulle divergenze dei canzonieri nell' attribuzione di alcune poesie*

nei *Rendiconti della R. Accademia dei Lincei*, settembre 1885, pag. 661).

A pag. 69 il Bartoli dice di non aver trovato in alcun codice 26 componimenti, della cui autenticità si può quindi dubitare. Fra essi sono sonetti i n.i 10, 22, 23, 24, 25, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 78, 93, 99, 100, 103, 104, 113, 114, 127, (Fanfani pp. 67, 107, 108, 110, 111, 149, 150, 1, 45, 152, 162, 164, 168, 171, 247, 229). Il Bartoli vorrà dire di non averli trovati in alcun codice anteriore alle stampe, poiché sotto i n.i 51, 103, 127 (Fanfani p. 1, 468, 229) nota egli stesso che questi sonetti pubblicati per la prima volta dal Pilli, si trovano nel Laur. XL, 50 aggiunti in fondo alle rime di Cino di mano del sec. XVIII. È ben vero che questa testimonianza non può essere citata in favore della loro autenticità, la quale è più che mai sospetta per ragioni intrinseche (cfr. Carducci, Prefazione alle *Rime di Cino*, p. LXXX). E i n.i 113 e 114 si dovrebbero trovare secondo il Trucchi (*Poesie italiane inedite*, vol. I, pref. p. XI) nel Laurenziano 118 che è pure uno dei codici visti dal Bartoli. Di questi due sonetti, il secondo risponde al primo e quindi o l'uno o l'altro non appartiene certamente a Cino; probabilmente non sono suoi nè l'uno nè l'altro. Degli altri sonetti sopra indicati uno non appartiene certo a Cino, il n.° 78, il quale per autorità di più codici devesi dare a Guido Cavalcanti (cfr. Ercole, *Le rime di Guido Cavalcanti*, p. 214-15). Fra i codici visti dal Bartoli si trova non solo nel Riccardiano 1118, dove è adespoto, ma anche nel Vat. 3214 e 1289 che lo attribuiscono a Cino. E un altro dei sonetti sopra indicati, il n.° 93, pare invece che si debba lasciare a Cino, a cui lo dà un codice che il Bartoli cita ma non vide, il codice già Scappucci ora del comm. Bologna descritto da T. Casini nel *Giorn. stor. d. lett. it.* II, 335-36 (cfr. il n.° I della tavola). Il n.° 104 non fu trovato dal Bartoli in alcun codice ed è sospetto; noto per altro che il Ciampi asserisce che senza contrasto a Cino è attribuito da tutti i mss. che ce lo conservano (cfr. Fanfani p. 173).

Come per il n.° 34 (Fanfani p. 57) si poteva dire che trovansi bensì nel Chigiano L. VIII. 305, ma senza nome di autore, anche i n.i 5 e 137 (Fanfani p. 131, 262). Il n. 119 dai tre codici indicati dal Bartoli è dato concordemente a Cino, ma un altro codice fra quelli veduti dal Bartoli, il Magliabechiano VII, 10, 1066 (n.° 5), lo assegna a Terino da Castelfiorentino a cui il Casini per ragione cronologica inchinerebbe ad attribuirlo (*Giorn. stor. d. lett. it.* IV, 121). Dei n.i 36 e 102 (Fanfani p. 118 e 166) è incerto se sieno di Cino o di Rinuccino.

A pag. 72 il Bartoli dice non aver trovato in nessun codice i n.i 128, 129, 130, 131, 136, 139, 139, 140, 145, 156 e di sospettar quindi, ma di non poter provarne l'apocrifità. Per i n.i 136 e 156 vedemmo indietro che fu provata l'apocrifità dopo uscito il volume del Bartoli, e lo stesso per tutte le rime della seconda parte dell' edizione di Faustino Tasso. Degli altri è sfuggito al Bartoli che essi non sono che rifacimenti di sonetti già pubblicati dal Pilli, e cioè il n.° 128 = 31, 129 = 18, 130 = 22, 131 = 30, 131 = 30, 138 = 32, 139 = 34, 140 = 62.

Per alcuni sonetti l'incertezza della paternità è fra Cino e Dante, cioè, secondo il Bartoli, per i n.i 52 (Fanfani p. 205 = Fraticelli, *Canzoniere di Dante* p. 113), 77 (Fanfani p. 42 = Fraticelli p. 293). Si poteva ripetere lo stesso per i n.i 132 (Fanfani p. 235 = Fraticelli p. 269), 134 (Fanfani p. 238 = Fraticelli p. 268), 135 (Fanfani p. 240 = Fraticelli p. 152). Per il n.° 133 (Fanfani p. 237 = Fraticelli p. 139) il Bartoli osserva giustamente che pare non si possa torre a Cino. Il Bartoli (pag. 75) propende a creder apocrifo il n.° 244 (Fanfani p. 345) sotto il quale non indica alcun codice. E forse esso è di Cino, ma trovasi adespoto in un codice autorevole, nel Vat. 3214 (n.° 122). Il Bartoli crede una falsificazione il sonetto 256 (Fanfani p. 405) che il Ciampi dice di aver tolto « dalle Vite mss. de' poeti antichi del Zilioli ». Il Bartoli crede giusto, ma è un po' curioso che nè egli nè altri che dubitarono dell' autenticità di questo sonetto, abbia notato che esso è uno di quelli conte-

nuti nella seconda parte dell'edizione di F. Tasso e propriamente il n.° 202 della bibliografia del Bartoli. Forse è fattura di un quattrocentista, trovandosi in lezione alquanto diversa da quella in cui si legge nel Fanfani, fra i componimenti dei *Rimatori napoletani del Quattrocento* contenuti nel codice 1035 della Nazionale di Parigi pubblicato per cura di G. Mazzatinti e A. Ive, Caserta, 1884, (pag. 131). Il n.° 250 (Fanfani p. 359) è attribuito a parecchi, e probabilmente non è di Cino. Al Bartoli dà qualche sospetto il n.° 260 (Fanfani p. 416) per la conformità di una sua frase con una del Petrarca; ma a Cino lo dà il cod. Riccardiano 1103, il solo indicato dal Bartoli, e secondo il Trucchi anche un codice Strozziano (v. Fanfani p. 416_n). Il n.° 272 (Fanfani p. 438) non si trova soltanto nel Chigiano L. VIII. 305, che lo attribuisce a Cino, ma anche nel Vat. 3214 (n.° 99) che lo attribuisce ad Arriguccio. A Cino per altro è dato in un altro codice di cui fu data notizia dopo uscito il volume del Bartoli, nel cod. posseduto dal sig. Bardera (c. 104^r), di cui pubblicò la tavola E. Lamma nella *Rivista critica della lett. it.* II, 124-25.

Il n.° 112 (Fanfani p. 193) in due codici indicati dal Bartoli è attribuito a Cino e in un altro invece a Niccolò Soldanieri (cfr. Fanfani p. 194_n).

Per i n.i 273-74 non pubblicati dal Fanfani pare non ci possa esser dubbio che sieno apocrifi; non abbiamo invece ragione di dubitare che sieno giustamente attribuiti a Cino i n.i 247 e 295 del Chigiano L. VIII. 304 non registrati dal Bartoli. Il Bartoli omise anche di registrare uno dei sonetti pubblicati dal Ciampi (Fanfani p. 259), che coll'attribuzione a Cino leggesi nel Cod. Chigiano L. VIII. 305 al n.° 261.

Molto sospetta sembra l'autenticità del n.° 150 (Fanfani p. 255) e le ragioni del sospetto furono esposte del Carducci, *Studi letterari* pag. 275 e da G. Mazzatinti, *Studi di fil. rom.* I, 332-33. Per ragioni di lingua e di stile il Fanfani inchina a considerare come apocrifi anche i sonetti da lui stampati a pag. 164, 165, 181, 253, 257, 317 (cfr. i n.i del Bartoli 101, 100, 108, 157, 151, 210). L'ultimo per altro

si può dir certamente di Cino trovandosi a lui attribuito, come nota il Bartoli, nel Barberiniano XLV. 47 scritto nella prima metà del sec. XIV. Gli altri invece che danno veramente luogo a sospetti più o meno gravi sarebbero contenuti, secondo gli appunti del Bartoli, soltanto nei codici Casanatense d. V. 5 e Bolognese Universitario 1289, tutti due del secolo XVI. Metterebbe dunque conto di investigare la formazione di questi due codici affine di appurare il dubbio che essi insieme a rime veramente antiche contengano anche delle contraffazioni. Confesso che questo dubbio per ciò che riguarda il Casanatense, mi è nato esaminando non solo i sonetti di Cino, ma anche componimenti di altri autori. Aggiungiamo intanto che dei sonetti pubblicati dal Fanfani, sempre secondo gli appunti del Bartoli, sarebbero contenuti solo in questi due codici anche i n.i 105 (Fanfani p. 174), 148 (Fanfani p. 241), 153 (Fanfani p. 275), 154 (Fanfani p. 277), 155 (Fanfani p. 200) e 116 (Fanfani p. 202). Veramente i due ultimi, come ci apprende nelle note il Fanfani, si trovano anche nel codice posseduto già dal Galvani e ora dal conte Luigi Manzoni, ma anche questo codice è del secolo XVI e fu scritto propriamente nel 1547 (v. Casini, *Le rime dei poeti bolognesi*, p. XVIII).

Grande è dunque il numero dei sonetti dei quali si è incerti se appartengano o no a Cino. Se si aggiunge che in proporzione si hanno uguali incertezze anche per gli altri componimenti del medesimo autore, si capisce come sarebbe veramente la ben venuta un'edizione critica delle rime del Pistojese. Qualche anno fa mi pare siasi annunciato anche pubblicamente che il sig. O. Bacci stava preparandola. Speriamo che egli non si sia lasciato sgomentare dalle difficoltà del lavoro.

Il Canzoniere di Dante Alighieri
pubbl. da P. Fraticelli, Firenze, Barbera, 1873.

Fra i sonetti che il Fraticelli considera come autentici, alcuni è molto dubbio che appartengano a Dante, ed altri è certo che non gli appartengono.

Il son. a pag. 113 in alcuni codici è dato veramente a Dante, ma in altri a Cino da Pistoja (cfr. Bartoli, *Bibl. delle rime di Cino* n.° 53). Fra questi è il Barber. XLV. 47 messo insieme da un contemporaneo e conoscente di Cino, Niccolò de Rossi, che par difficile si ingannasse attribuendogli un sonetto non suo. I sonetti a pag. 139 e 152 da un codice sono dati a Dante e da uno a Cino (cfr. Bartoli op. cit. n.i 133 e 135). I sonetti a pag. 79, 216, 217 si trovano soltanto nell'Ambrosiano O. 63 sup., che li assegna a Dante. ma questo codice, come è noto per altri componimenti, non è, almeno quanto alle attribuzioni, molto autorevole. Di questi tre sonetti potrebbe appartenere all'Alighieri quello a pag. 216, secondo il giudizio dei critici più competenti.

Fra i sonetti posti dal Fraticelli tra le rime di dubbia autenticità, non sembra che alcuno si possa dire veramente di Dante. Invece sono veramente di lui alcuni di quelli relegati dal Fraticelli tra le rime apocrife, come ora si dirà più distintamente.

I sonetti a pag. 285 e 286 fanno parte della corrispondenza poetica che Dante ebbe con Forese Donati, e a questa corrispondenza appartiene anche il sonetto pubblicato dal Del Lungo, *Dino Compagni*, II, 610 sgg.

Il son. a pag. 268 è attribuito a Dante dal cod. Chigiano L. VIII. 305 (c. 60v), dal Vat. 3214 (n.° 88) e dall'Ambrosiano O. 63 sup. (cfr. Ercole, *Rime di Guido Cavalcanti*, pag. 187n). Il sonetto a pag. 272 è contenuto nel codice Vat. 3214 (n.° 88), e sopra di esso è scritto « Dante a Betto Brunelleschi ». Il secondo dei sonetti che si leggono a pag. 271 è attribuito a Dante non solo dal codice Bossi e da quello del Bembo, ma anche dal Chigiano L. VIII. 305 (n.° 110). Il son. a pag. 273 in due codici, uno dei quali autorevole, il Vat. 3214 (n.° 80), è attribuito a Cino, ma in altri codici, uno dei quale pure autorevole, il Barber. XLV. 47, è attribuito a Dante (cfr. Bartoli, op. cit. n.° 77). Il sonetto doppio a pag. 274 è attribuito a Dante (cfr. Bartoli, op. cit. n.° 77). Il sonetto doppio a pag. 274 è attribuito a Dante dal cod. Laur.-red. 151 (c. 75c), e

che sia di Dante crede anche il Carducci (*Studi letterari*, pag. 159-60). Il son. a pag. 287 è dato a Dante dal Vat. 3214 (n.° 196), dal manoscritto del comm. Bologna, (vedine la tavola nel *Giorn. stor. d. lett. it.* II, 335-36, n.° 31) oltre che del codice Alessandri ora smarrito, di sul quale fu pubblicato per la prima volta dal Fiacchi. Questo medesimo codice attribuiva a Dante il son. a pag. 288, che come dell'Alighieri è recato anche dal Chigiano L. VIII. 305 (c. 60r). Il son. a pag. 307 è dato a Dante dal Chigiano L. VIII. 305 (c. 60r) e dal Vat. 3214 (n.° 78).

Tutti gli altri sonetti della raccolta del Fraticelli sembrano veramente apocrifi. Fra quelli di cui il Fraticelli non seppe stabilire la paternità, due sono del Saviozzo, quelli a pag. 305 e 306. Che quest'ultimo appartenga al Saviozzo, fu ricordato, non è molto, da A. Medin (*Letteratura poetica viscontea*, pag. 4n) e l'altro trovasi nel cod. Hamilton 560 tra le poesie del Forestani delle quali pubblicò l'indice C. Appel in appendice al suo lavoro *Die Berliner Handschriften der Rime Petrarca's*, Berlin, 1886 (pag. 100 sgg.). Il sonetto in discorso è ivi segnato del n.° X.

Rime di Fra Guittone d'Arezzo, Firenze, 1828.

I sonetti sono tutti compresi nel secondo volume e sono 239. Nell'avvertenza che li precede è detto che uno appartiene a Meo Abbracciavacca (n.° CCVI, pag. 207), uno ad Onesto bolognese (n.° CCVIII, pag. 209) e uno (n.° CLI, pag. 152) è di autore incerto. In una nota poi premessa alle rime del primo volume l'editore avverte tra altro che nel volume secondo « s'è a pag. 201 (n.° CC) replicato il sonetto già posto a pag. 32 per esser vario nel Codice vaticano il principio datone dal Codice Redi ». I sonetti dunque che l'editore attribuisce a Guittone sono 235, ma egli non avvertì che due sono ripetuti due volte (n.° XXXII = CCV e n.° LXXXVI = CLXXXV), cosicché il numero si riduce a 233. Ma questi non sono tutti di Guittone. Gli ultimi 29 furono stampati per la prima volta nel libro ottavo del-

l'edizione Giuntina di rime antiche del 1527, ma non furono ritrovati in alcun antico manoscritto, e uno di essi, l'ultimo, è del Trissino, come avvertirono già Scipione Maffei nella Prefazione alle opere del Trissino (1729) p. XXVII e il Seghezzi nella Prefazione alla raccolta delle *Rime di diversi antichi autori toscani*, Venezia, Zane, 1731. Ora è opinione generalmente ricevuta che non appartengano al frate aretino e sieno forse una contraffazione di qualche cinquecentista. Gli argomenti sui quali poggia questa opinione, si possono vedere esposti da P. Vigo a pag. 36 sgg. del suo studio sulle Rime di Guittone d'Arezzo (*Giorn. di fil. rom.* II, 19-43). Veramente non conviene del tutto cogli altri un critico molto autorevole, il Gaspary, per il quale soltanto otto dei 29 sonetti non si possono considerare come di Guittone. Gli altri 21, dice egli, sono del tutto nello stile degli antichi (*La scuola poetica siciliana*, trad. ital. pag. 168$_n$), di che, almeno per alcuni, sia lecito aver qualche dubbio.

Ignota mi è la fonte manoscritta anche del son. CCX. Si aggiunga che il n.° CLXXXIII nel Vat. 3793 è attribuito a Pacino Angiolieri al quale probabilmente appartiene (D'Anc. n.° 792). Esso è la risposta di un altro sonetto che nel Laur.-red. IX, 63, n.° 377, è attribuito medesimamente a Guittone, ma nel Vat. 3793 a Chiaro Davanzati (D'Anc. n.° 791). È molto più probabile che i due sonetti abbiano due autori diversi che non un solo e medesimo autore. Cosicché i sonetti di Guittone nella raccolta del Valeriani si riducono a 202. Questi sono veramente attribuiti a Guittone nel codice Laur.-red. IX. 63, dove si leggono quasi tutti e nel Vat. 3793. Uno solo, il n.° CCIX, si trova soltanto nel Vat. 3214 (n.° 181). Oltre questi 202 sonetti altri otto sono dati a Guittone nel cod. Vat. 3793 (D'Anc. n.i 429, 433, 434, 435, 449, 450, 451, 766) e altri cinque nel Laur. IX. 63 dove giacciono ancora inediti (1)

(1) Di questi sonetti sembra non si sia avveduto nessuno di coloro che in questi ultimi tempi si occuparono della poesia del primo secolo. Io li copiai alcuni anni fa insieme con un altro anonimo e pure inedito, il n.° 275, ma non intendendone

(n.i 202, 276, 298, 307, 377). Uno di questi, (il n.° 377), come sopra abbiamo avvertito, probabilmente spetta a Chiaro Davanzati.

Dunque i sonetti certamente di Guittone sono 214.

Dell'edizione delle *Rime di fra Guittone* che uscì in Firenze nel 1867 (collezione Mazzini e Gaston), si dice comunemente che è una ristampa difettosa dell'edizione del Valeriani. Sarà bene determinare quali ne sieno le differenze. Nell'edizione del 1867 è tenuto conto delle avvertenze fatte dal Valeriani in principio dei due volumi e che sopra abbiamo riportato, cioè che tre sonetti non sono di Guittone e uno è ripetuto due volte. Questi quattro sonetti furono omessi. Inoltre devesi notare che sotto il n.° XXXI fu trasportato il sonetto che nell'edizione del Valeriani ha il n.° CCXXXVII e sotto il n.° CLI il sonetto che nell'edizione del Valeriani ha il n.° CCXXXVI. La trasposizione non può esser stata fatta se non per evitare, per quanto era possibile, di alterare la numerazione del Valeriani, la quale per gli altri sonetti si mantiene identica nell'edizione del 1867 fino al n.° CCV. Invece sotto i n.i CCVI e CCVIII, dove nell'edizione del Valeriani stavano i sonetti di Meo Abbracciavacca e di Ser Onesto, non furono posti due sonetti tolti tra quelli in fine del volume, ma i sonetti di Guittone che seguitavano immediatamente, cosicché nella numerazione si ha questa differenza fra la seconda e la prima edizione: n.° CCVI = CCVII, CCVII = CCIX, CCVIII = CCX . . . . . CDXXXIV = CCXXXVIII, CCXXXV = CCXXXIX.

Il Canzoniere Chigiano L. VIII. 305, ediz. Monaci e Molteni.

Il codice Chigiano L. VIII. 305 contiene un gran numero di sonetti adespoti. La maggior parte di questi ap-

---

quasi nulla non li pubblicai nè li pubblicherò. Basterà che essi vedano la luce, diremo così di necessità, nell'edizione diplomatica del cod. Laur. red. IX. 63, vale a dire nel vol. II dei *Testi inediti di antiche rime volgari*, che l'editore Romagnoli annunzia essere in corso di stampa.

partiene di certo a Cecco Angiolieri. Ma quali precisamente? Secondo il D'Ancona (*Studj di critica e storia lett.* p. 108) spetterebbero al poeta senese i sonetti che nel Canzoniere Chigiano (estr. dal *Propugnatore*) si leggono da pag. 212 a pag. 252, vale a dire dal n.° 374 al n.° 492. E probabilmente il D'Ancona si oppone. Sulla paternità di due soli sonetti della serie testé indicata mi pare si possa essere in dubbio. Il n.° 398 per testimonianza di altri codici è dato comunemente a Niccolò Salimbeni detto il *Muscia*, e il n.° 445 si può dire quasi una variazione dello stesso sonetto, e quindi tutti due apparterranno probabilmente al medesimo autore (1). Oltre i sonetti citati anche qualche altro del Canzoniere apparterrà all'Angiolieri. Si noti intanto che i n.i 464 e 488 compresi nella serie sopra indicata sono rispettivamente uguali ai n.i 336 e 349 che di essa non fanno parte. È quindi ragionevole il dubbio che anche qualcuno dei sonetti adespoti vicini a questi ultimi due, dei quali non è d'altronde noto l'autore, sieno del poeta senese, a cui alcuni s'attagliano anche per gli argomenti e per lo stile. Anzi il n.° 339 diretto a Ciampolo si potrà dire quasi certamente dell'Angiolieri, il quale anche altrove nomina un Ser Ciampolino.

Dell'Angiolieri furono pubblicati 22 sonetti anche dall'Allacci, *Poeti antichi*, pp. 194-216 di sul cod. Barberiniano XLV. 47. Di questi, 10 si trovano anche nel Chigiano (Allacci p. 196 = Chig. n.° 408, p. 199 = n.° 460, p. 201 = n.° 385, p. 202 = n.° 458, p. 204 = n.° 405, p. 205 = n.° 426, p. 208 — n.° 419, p. 209 = n.° 470, p. 214 = n.° 459, p. 215 = 440). Quattro sonetti furono pubblicati anche dal Trucchi, *Poesie italiane inedite* I, 272-75. Uno solo di essi, quello stampato a pag. 272, trovasi nel Chigiano (n.° 380). Un sonetto attribuito all'Angiolieri, che non mi è noto si

(1) Si noti che come il n.° 398 anche il n.° 395 è diretto a Lano, uno dei giovani che componevano la brigata spendereccia e godereccia di Siena. Questa concordanza sfuggì al Carducci nella bella illustrazione che egli fece del sonetto attribuito al Salimbeni, dove dice che cotesto sonetto è il solo documento che ci avanzi della vita di Lano (*Intorno ad alcune rime dei secoli XIII e XIV*, Imola 1876, p. 49).

legga in altri manoscritti, trovasi nel cod. n.° 445 della Capitolare Veronese (vedine la tavola nel *Giorn. stor. d. lett. it.* IV, 123-25) al n° 64. Gli altri tre sonetti dati all'Angiolieri in questo medesimo codice (n.i 61-63) si trovano anche nel Chigiano (n.i 420, 475, 498). Altri due sonetti non contenuti nei codici fin qui ricordati si trovano nel cod. E. 43 della Biblioteca comunale di Perugia (v. D'Ancona, *Studi di critica e storia lett.* p. 176„). Riassumendo, i sonetti dell'Angiolieri che finora si conoscono, giungono a 140 circa.

Dei rimanenti sonetti adespoti del Chigiano, ho saputo stabilire la paternità solo dei seguenti. Il n.° 181 è certamente di Francesco da Barberino, leggendosi a pag. 103 della costui opera del *Reggimento e costumi di donna* (Bologna, Romagnoli, 1875).

Il n.° 329 è di Guittone (cfr. *Rime di Guittone* n.° 56 = 186). I n.i 343 e 344 sono dell'abate di Tivoli (cfr. D'Anc. n.i 326 e 328). Il n.° 345 è di Notaro Giacomo (D'Anc. n.° 329), i n.i 347 e 348 sono di Messer Ubertino del Bianco (D'Anc. n.i 804 e 804). I n.i 352 e 354 sono di ser Manno, a cui sono dirette le risposte formate dai n.i 353 e 355, le quali appartengono a Paolo Zoppo, come rilevasi dalle proposte. Il n.° 356 è di Messer Pietro e il n.° 357 di Paolo Zoppo, e anche qui le attribuzioni sono dedotte rispettivamente dalla risposta e dalla proposta. Il n.° 358 è dato a Dello da Signa nel Vat. 3214 (n.° 184). Per i n.i 370 e 371 variano le attribuzioni di altri codici. Nel Vat. 3793 il primo è dato a Rustico Filippi, l'altro a Bondie Dietaiuti (D'Anc. n.i 623 e 624), nel Magliab. VII, 1040 il primo è dato a Pallamidesse Bellendote, il secondo è anonimo (Wiese n.i 70 e 71), nel ms. Bologna (*Giorn. stor. d. lett. it.* II, 335-36), n.i LI e LII, sono attribuiti tutti e due a Notaro Giacomo. Il n.° 518 è di Cino da Pistoja (Fanfani p. 17), i n.i 362 e 363 sono di Federigo dell'Ambra (Val. II, 391 e 292), il n.° 519 è di Notaro Giacomo (D'Anc. n.° 327) il n.° 623 è di Maestro Francesco (D'Anc. n.° 500), il n.° 500), il n.° 530 di Folgore da S. Gemignano (ediz. Navone p. 58).

Poeti del primo secolo della lingua italiana,
Firenze, 1816.

Non tutte le rime della raccolta del Valeriani sono autentiche, nè le attribuzioni delle autentiche sono sempre giuste, come ora vedremo, restringendo il nostro esame ai sonetti.

Chi abbia letto l'opuscolo di A. Borgognoni *La quistione Maianesca e Dante da Maiano* (Città di Castello, Lapi, 1885) non può non dubitare fortissimamente dell'autenticità delle rime italiane che vanno sotto il nome di quel rimatore e che non si trovano in alcun codice antico. Diciamo anzi francamente che secondo ogni verosimiglianza debbono ritenersi per apocrife. Il solo manoscritto che ne contenga alcune è il Chigiano IV. 131, il quale per comune consenso è posteriore all'edizione Giuntina di rime antiche, dove comparvero la prima volta anche quelle di Dante da Maiano. Se sono apocrifi i sonetti di Dante da Maiano (Val. II, 452-96, 498, 499), saranno evidentemente da considerare come tali anche i sonetti che si sono fatti passare come risposte ad alcuni di lui. Questi sonetti sarebbero: uno di Nina Siciliana Val. II, 497 in risposta di quello a pag. 496 (il Borgognoni, come è noto agli studiosi, aveva impugnato l'autenticità del sonetto di Nina prima ancora di combattere quella delle rime del Maianese; vedi *Studi di critica e d'arte,* II, 91-105), uno di Ricco da Varlungo Val. II, 500, uno di Cione Baglione Val. II, 501, uno di Salvino Doni Val. II, 502, uno di Guido Orlandi Val. II, 274, uno di Lapo Saltarelli Val. II, 437 (quest'ultimo nella citata raccolta Giuntina è dato a Chiaro Davanzati), tutti cinque i quali rispondono per le rime al sonetto di Dante da Maiano che si legge a pag. 499. Medesimamente saranno apocrifi il sonetto di Tommaso da Faenza Val. II, 252 e quello di Mino del Pavesaio Val. II, 386 (nella Giuntina sono attribuiti tutti due all'Alighieri) che rispondono al sonetto a pag. 492. Anche di questi sonetti non si è saputo indicare alcun antico manoscritto.

Veramente si poteva notare, ciò che finora credo non sia stato fatto da alcuno, che rime di Monna Nina Siciliana, di Ricco da Varlungo e di Cione Notajo (qualcheduno potrebbe sospettare che questi fosse una medesima persona con Cione Baglione, e però lo nomino) dovevano trovarsi in un codice già di Pier del Nero e poi de' Guadagni, del quale la Crusca dà l'indice degli autori nella spiegazione delle sue abbreviature (cfr. *Rim. ant. P. N.*). Questo codice pare sia andato perduto e non sappiamo se fosse anteriore o posteriore alla Giuntina e, ciò che importerebbe soprattutto, se in esso fossero contenuti appunto i sonetti sopra indicati. Così stando le cose, nessuno penserà di citare cotesto codice come testimonio dell'autenticità dei sonetti degli autori nominati, e quindi anche di quelli di Dante da Maiano.

Tutta l'aria di contraffazioni hanno anche le poche rime attribuite ad Anselmo da Ferrara, ciò sono un sonetto Val. II, 130 e due brevi componimenti di irregolare struttura strofica Val. II, 131 e 132 (non li potremmo classificare che tra' *mottetti*), e come le rime di Anselmo i due sonetti attribuiti a Gervasio Ricobaldo pure di Ferrara Val. II, 246 e 247. Questi componimenti furono pubblicati per la prima volta nelle *Rime scelte de' poeti ferraresi*, Ferrara, 1713 (pag. 1-3). Nella Tavola degli autori aggiunta in fine al volume si avverte che le rime di Anselmo sono cavate da « un Codice M. S. che si conserva dal Dott. Baruffaldi » e i sonetti di Ricobaldo da « una antica Raccolta presso il dott. Girolamo Baruffaldi », con che si intenderà probabilmente di indicare il medesimo codice delle rime di Anselmo. Rispetto al quale ci si fa sapere che è il più antico che si trovi de' poeti ferraresi, che fu contemporaneo di Guittone e fioriva nel 1250. Si aggiunge che le sue rime si leggono nella Vaticana, secondo l'indice dell'Allacci. Gervasio Ricobaldo sarebbe il « celebre Istorico e Canonico della Chiesa di Ravenna, dove morì circa il 1297 » e dove « strinse amicizia con Dante Alighieri ». Si può prestar fede a coteste notizie e considerare per autentiche coteste rime? Pare di no. Osserveremo su-

bito che se Gervasio morì verso il 1297 non può aver conosciuto Dante a Ravenna. Noteremo anche subito che del codice del Baruffaldi pare non si abbia notizia, e che l'Allacci registra bensì il nome di Anselmo da Ferrara tra' poeti le rime dei quali si leggono nella Vaticana, Chigiana e Barberina, ma non si può dire che le rime di Anselmo vedute dall'Allacci sieno le medesime che nella citata *Scelta* furono pubblicate col suo nome. E ci meraviglieremo intanto che questo contemporaneo di Guittone non figuri in alcuno dei canzonieri più antichi! E più ci meraviglieremo dello stile di queste poesie ferraresi che dovrebbero essere del secolo XIII. Quanto poi al sonetto d'Anselmo in particolare basta leggerlo un po' attentamente per esser tratti a dubitare assai della sua autenticità. Esso sarebbe diretto a Fra Guittone. Dopo aver accennato nei quadernari all'onniveggenza e all'onnipotenza di Dio, l'autore prosegue nei terzetti così:

Dicol per voi, che non sete parvente,
e non giungete alla prima casone
di chi più v'ama, che la *vostra zoglia.*

Pregatel lui, ma ben piatosamente
e allor vedrete, frate mio Guittone,
che in oblianza v'anderà ogni doglia.

Zoglia ossia *Gioia* non può essere nel terzo verso del primo terzetto che il solito pseudonimo della donna amata da Guittone, per la quale compose parecchie poesie. Ora si noti bene, il sonetto di Anselmo è diretto a Guittone già frate (*e allor vedrete*, *frate mio Guittone*) quando egli cioè, come apprendiamo da alcune sue poesie, si era votato tutto all'amore di Dio disprezzando l'amore della donna. Non sarebbe dunque poco verosimile il rimprovero che gli fa Anselmo di amare *Gioia* più di Dio?

Se si aggiunge che Dante nel *De vulgari eloquentia* scrive (lib. I, cap. XV): « non ritroviamo che niuno nè *Ferrarese*, nè Modenese, nè Regiano sia stato poeta », come

si potrà continuare a tener coteste rime per così antiche come avrebbe voluto il compilatore della raccolta delle Rime ferraresi? Mi piace di notare che già il Gaspary nella *Storia della lett. ital.* manifestò i suoi dubbi sull'autenticità di coteste rime (in nota alla pag. 224 della traduzione italiana). Le quali probabilmente appartengono a quella categoria di falsificazioni fabbricate coll'intendimento di far apparire la propria città come una delle più antiche nelle quali fu coltivata la poesia.

Non sarà forse una falsificazione, ma non sarà neppure composto intorno al 1200 il sonetto di Lodovico della Vernaccia Val. I, 18, che fu pubblicato per la prima volta dal Crescimbeni, *Commentari*, III, 73, il quale disse di averne avuto copia dall'abate Vernacci che lo avrebbe tolto da un suo codice di rime antiche. Il Crescimbeni non mancò di notare che per lo stile il sonetto parrebbe del secolo XV, al quale anch'io credo che appartenga. Certo non si trova in alcuno dei Canzonieri noti che contengono rime solamente dei secoli XIII e XIV, e a me pare di avere incontrato alcuni anni fa il nome di Lodovico della Vernaccia nella tavola di un codice romano del sec. XV tra le carte del Bilancioni, ma non presi l'appunto. Dell'età del codice Vernacci citato più d'una volta dal Crescimbeni nei *Commentari* non si ha alcuna notizia, se pure esso non è, come voleva il Palermo, *Mss. Palatini* II, 108, il Palatino CCCCXIX del sec. XV. Dell'antichità del sonetto di Ludovico della Vernaccia dubitò già il Fauriel (*Dante et les origines de la langue et de la litt. ital.* Paris, Durand, I, 315).

Al secolo XV appartengono certamente i due sonetti stampati nel vol. I, pag. 428 e 429 col nome di Bandino Padovano (vedi Molteni nel *Giornale di fil. rom.* II, 80, e Zambrini, *Opere volgari a stampa*, 4.° ediz. nell'Appendice, s. v.). A un rimatore del secolo XIII di nome Bandino appartiene invece il sonetto che segue a quei due a pag. 430, trovandosi a lui attribuito nel codice Laur.-red. IX, 63 (n° 154). Ma che questo rimatore fosse padovano non c'è alcun indizio, probabilmente anzi questo amico di Guittone fu to-

scano e forse aretino. Divenne padovano per opera dell'Allacci che credette di poterlo identificare coll'*Ildebrandinus Paduanus* nominato da Dante nel *De vulg. eloq.* lib. I, cap. XIV, e che nella traduzione del Trissino diventò *Brandino*. Nel cod. Laur.-red. IX, 63, n.i 153, 154, 155, 296 è detto *Mastro Bandino* senz'altro, e nel secondo verso del sonetto di Guittone D'Anc. n.° 450 è chiamato *Messer Bandin*.

Il sonetto stampato nel vol. II, pag. 42 col nome di Monte Andrea vide la luce per la prima volta nella raccolta Giuntina del 1527, che lo attribuisce all'Alighieri. Pare non si trovi in alcun codice antico (vedi E. Lamma, *Le rime di Dante* nel *Propugnatore*, XVIII, II, 379), e certo a chiunque lo abbia letto e si conosca un poco delle differenze dello stile nelle varie età, non potrà parere molto antico. Io inclinerei quasi a crederlo fattura di Leonardo Giustiniani o di qualche suo imitatore per l'argomento religioso e l'intonazione popolare specialmente negli ultimi otto versi, i quali, si badi bene, formano una vera e propria ottava. All'origine veneta sembrerebbe anche accennare, non dico che accenni decisamente, la forma *delito* col *t* scempio in rima con *contrito*.

Passiamo ad indicare quei sonetti che pur appartenendo al secolo XIII sono attribuiti ad autori a cui non spettano. I due sonetti del vol. I, pag. 300 e 309, dati a Jacopo da Lentino sono invece di Jacopo Cavalcanti secondo il Chig. L. VIII. 305 n.i 251, 252, e il primo è dato a Jacopo Cavalcanti anche nel Magliabechiano VII, 7, 1208 n.° 44 (cfr. *Giorn. stor. d. lett. it.* IV, 117). Col nome di Jacopo da Lentino non leggonsi, per quel che io so, in alcun manoscritto e l'Allacci li avrà attribuiti al Lentinese avendoli trovati nel codice Vaticano 3214 n.i 82 e 83 col nome di *Jacopo* senz'altro. Il sonetto del vol. I pag. 312 è di Jacopo da Leona e non di Jacopo da Lentino (cfr. D'Anc. n.° 482), il son. a pag. 313 è di Rustico Filippi (cfr. D'Anc. n.° 481), il son. a pag. 317 è anonimo (cfr. D'Anc. n.° 362) e il son. a pag. 305 è dato a Notaro Giacomo nel Laur-red. IX. 63. n.° 418, e invece a Petri Morovelli nel Vat. 3793

(cfr. D'Anc. n.° 850): onde in mancanza di ogni altro argomento non possiamo dire a quali dei due spetti.

Il maggior numero delle attribuzioni errate si spiega con ciò che il Valeriani volle assegnare a determinati autori anche i sonetti che nei codici sono anonimi. Nella raccolta del Valeriani neppur un sonetto è anonimo! Si noti bene che i codici a cui mi richiamo sono il Laur.-red. IX, 63, il Pal. 418 e il Vat. 3793, dei quali i due primi furono forse scritti entro il secolo XIII e anche il terzo non più tardi dei primi anni del secolo XIV, e dei quali direttamente o indirettamente si valse lo stesso Valeriani. Per brevità indico i tre codici ora detti colle tre iniziali L, P, V.

Nel vol. I i sonetti a pag. 381 e 382 sono dati a Panuccio del Bagno (cfr. L n.i 326 e 327), il son. a pag. 420 attribuito a Geri Giannini (cfr. L n.° 332), il son. a pag. 421 attribuito a Natuccio Cinquino (cfr. L n.° 333).

Nel vol. II i sonetti a pag. 16-19 dati a Meo Abbracciavacca (cfr. L n.i 357-59. 338), i sonetti a pag. 57-62 dati ad Ubaldo di Marco (cfr. L n.i 341-44, 348, 339), il sonetto a pag. 99 dato a Giovanni Dall'Orto (cfr. L n.° 345), il son. a pag. 134 attribuito a Ugo di Massa (cfr. P. n.° 137), il son. a pag. 135 attribuito al medesimo autore (cfr. D'Anc. n.° 341), il son. a pag. 196 attribuito a Ricco di Firenze (cfr. P. 178), i sonetti a pag. 410-12, 455, 416 attribuiti a Ser Pace (cfr. P. n.i 132-34, 131, 135).

Tutti i sonetti ora citati sono anonimi.

Il son. a pag. 156 è di Maestro Migliore, ma col nome di Ser Pace leggesi invece in P n.° 156, e il sonetto a pag. 529 del vol. I in P n.° 143 non è dato a Bonagiunta Orbiciani, ma a un rimatore indicato colla semplice iniziale D.

Non so quale sia la fonte dei due sonetti attribuiti a Pucciarello di Firenze nel vol. II, 218 e 219 e il primo dei quali in un codice Laurenziano è in lezione diversa col nome di Paolo Aquilano (cfr. Nannucci, *Manuale* I³, 350n).

APPENDICE I.

Ipotesi sulla formazione del Sonetto.

La ricerca dell'origine del Sonetto, come la ricerca dell'origine di tante altre cose, non doveva essere tentata che nel nostro secolo. Non si può dire infatti che la avessero tentata i due maggiori trattatisti di metrica del cinquecento, il Trissino ed il Minturno, quando notavano di passaggio nelle opere loro che la struttura del Sonetto è uguale a quella della stanza della Canzone (1).

Essi constatarono un fatto senza trarne veruna conseguenza. E anche nel nostro secolo ben pochi, pochissimi, esaminarono di proposito la questione; assai più furono coloro che espressero il loro avviso sull'origine del Sonetto occasionalmente e quasi per incidenza in libri e in scritti che trattavano d'altro, talvolta in forma vaga e indeterminata e quasi sempre senza corroborare di qualsiasi valido argomento la loro opinione, alcuni dichiarando anche apertamente di metterla avanti come una pura e semplice ipotesi.

Tuttavia, anche stando così le cose, piacerà che qui si ricordino tutte le varie ipotesi che fino ad oggi furono

---

(1) Il Trissino non dice espressamente che la struttura del Sonetto sia uguale a quella della stanza della Canzone, ma mostra per altro di crederlo considerando il Sonetto come composto di quei medesimi membri di cui si compone la stanza della Canzone. Ecco le sue parole (*La Poetica*, Vicenza, Janiculo, 1529, Divisione IV, Del Sonetto): *Il Sonetto il cui nome non vuol dir altro che canto picciolo, perciò che gli antiqui dicevano suono a quello che oggidì chiamiamo canto, si compone di due combinazioni, cioè di una di quaternari e di una di terzetti; e la combinazione di quaternari si pone prima, la quale Dante et altri antiqui nominarono* piedi, *ma noi per non equivocare la chiameremo* base; *quella poi di terzetti che essi nominarono* versi, *si pone seconda e questa noi, parimente per non equivocare, nomineremo* volte; *e le base sono solamente due cioè dui quaternari concordi ecc.* Più apertamente del Trissino uguaglia il Sonetto alla stanza della Canzone, il Minturno scrivendo (*L'arte poetica*, Venezia, Valvassori, 1563, pag. 243): . . . *conciossiacosachè 'l Sonetto altro non sia che una stanza di due quartetti, e di due terzetti*, e poco appresso chiama i quartetti « la fronte » e i terzetti « la sirima doppia ».

avanzate. Il lettore si accontenterà che io le accenni brevissimamente potendo trovarle quasi tutte esposte abbastanza particolareggiatamente nel libro del Welti (1).

Carlo Witte, il benemerito Dantofilo, invitato nel 1825 dall'amico suo il barone Eugenio von Vaerst a scrivere una prefazione a una raccolta di 100 sonetti tedeschi, 25 dei quali erano del Witte stesso, e a dire in essa qualche cosa dell'origine del Sonetto, aderiva all'invito, ma subito sul principio della prefazione avvertiva che quanto avrebbe esposto non era il resultato di una ricerca metodica, ma era piuttosto un'opinione soggettiva. E l'opinione che egli tentò di ragionare è questa: il Sonetto è una stanza di Canzone. Tale opinione ha tanta verosimiglianza che starei per dire si presenti spontanea a chiunque si faccia a indagare un po' attentamente l'origine del Sonetto, ma essa è inammissibile per le ragioni che dicemmo nel Capo primo (pag. 8). Il libretto contenente lo scritto del Witte credo sia sempre stato un po' raro anche in Germania, in Italia è forse affatto sconosciuto (2). In Germania lo conobbero prima del Welti il Blanc, che ne tenne conto in quella parte della sua grammatica italiana che è data alla metrica (3), e l'Ebert nel Manuale della letteratura italiana (4). Del resto espressero suppergiù la stessa opinione, che il Sonetto non sia che una stanza di Canzone, il Mussafia nel 1864 (5), Giorgio Högelsberger nel 1866 (6),

---

(1) Vedi il capitolo intitolato *Hypothesen über die Entstehung des Sonettes* (p. 31-38).

(2) Si intitola *Hundert Sonette von* Eugen Baron von Vaerst *und zwei Freunden*. Breslau, 1825 bei A. Gosohorski. Lo scritto del Witte occupa le pagine XXVI-XXXVI.

(3) *Grammatik der italienischen Sprache*, Halle, 1844, pag. 770.

(4) *Handbuch der italienischen Literatur*, 2.ª ediz. pag. 6.

(5) Egli scrisse: *Anche il Sonetto non è che una stanza tripartita: i due quadernari rispondono ai due piedi; i sei versi delle terzine formano la sirima* (Il Borghini, *Giornale di filol. e lett. ital.* anno II, pag. 211n).

(6) C. G. Högelsberger, *Ueber das Sonett (Fünfzehnter Jahresbericht der kais. kön. Ober-Realschule in der Vorstadt Landstrasse in Wien für das Schuljahr 1865-66*, Wien, 1866, pag. 15).

il Tobler nel 1878 (1), più recentemente Francesco Hüffer (2), Tommaso Casini (3), Adolfo Gaspary (4). Come si vede, è un'opinione diffusa e ricevuta anche da alcuni fra i più competenti cultori degli studi romanzi.

Anche al Borgognoni sembra che cotesta opinione contenga molto di vero (5), ma egli non la crede sufficiente a spiegare l'origine del componimento. Il quale, secondo lui, sarebbe derivato dalla Ballata di una sola stanza, di cui si tace la *ripresa* in principio e si esprime invece dopo la *volta* (6). Sono tali e tanti gli argomenti coi quali si può combattere cotesta opinione che si può star sicuri che essa non coglie nel vero. Mi limiterò ad esporne uno solo. La *ripresa* delle ballate non è mai superata in lunghezza dalle *mutazioni*, ordinariamente anzi è più lunga di ciascuna di esse. Or bene, se fosse vera la derivazione proposta dal Borgognoni, dovremmo naturalmente aspettarci che la seconda parte del Sonetto fosse più lunga della prima, in altre parole che le terzine tenessero il posto dei quadernari. Si aggiunga che il Borgognoni appoggiandosi al postulato inammissibile che i metri difficili sieno stati sempre più antichi dei metri simili più facili, considera il Sonetto semplice come uno svolgimento del Sonetto doppio (7).

---

(1) Nella recensione del noto libro del GASPARY, *La scuola poetica siciliana*, il TOBLER scrisse: *gern hätte Ref. hier auch einmal gedruckt gelesen, was er seit Jahren (schwerlich allein) lehrt, dass das Sonett der Italiener nur die 'Cobla esparsa' der Provenzalen ist* (*Jenaer Literaturzeitung*, anno 1878, n.° 47). Noi abbiamo detto che il Sonetto tiene nella nostra poesia il luogo della 'cobla esparsa' dei Provenzali (pag. 94), dalle parole del Tobler sembra invece che egli creda che il Sonetto sia anche ritmicamente una stanza di Canzone, appunto come una stanza di Canzone, quanto alla struttura ritmica, è la 'cobla esparsa'.

(2) Nello scritto *Troubadours, ancient and modern* compreso nel volume *Italian and other studies*, London, Elliot Stock, 1883, pag. 110.

(3) *Sulle forme metriche italiane*, Firenze, Sansoni, 1884, pag. 37.

(4) *Storia della lett. ital.* trad. ital. pag. 421, nota alla pag. 58.

(5) Vedi il suo scritto sul *Sonetto* nella *Nuova Antologia*, seconda serie, vol. XIII, 15 gennaio 1879, pag. 244.

(6) Scritto cit. pag. 246.

(7) Scritto cit. pag. 235. Per questo egli considera come patria del Sonetto la Toscana. Ecco le sue parole: *Dal che consegue ancora che l'origine e la patria del Sonetto deva ricercarsi lì dove nacque e per alcun tempo fiorì il Sonetto grande. Dunque non in Sicilia, dove nessun rimatore scrisse, ch'io sappia, sonetti grandi, sibbene in Toscana, dove fra Guittone e quelli della sua scuola sono ricchi di tali composizioni.*

Così l'opinione sua diventa anche più inverosimile. Si può dire infatti che non sia pensabile una forma di Ballata in cui le *mutazioni* abbiano lo schema dei *piedi* del Sonetto doppio e la *volta* lo schema di una delle *volte*.

Al Borgognoni parrebbe accostarsi lo Schuchardt, il quale dopo aver notato che la Ballata anticamente si chiamava anche *suono*, dice che « il nome *sonetto* contiene forse un accenno all'origine della forma da esso designata (1). » Si affretta per altro a soggiungere « essere possibile che *sonetto* sia usato soltanto nella sua significazione più generica. »

Carlo Borinski crede che il Sonetto sia una stanza tripartita risultante da tre strofe quadernarie uguali a quelle dei più antichi inni della chiesa e di una ripresa di due versi (2).

Spero che il lettore vedrà da sé le molte difficoltà che impediscono di accettare cotesta spiegazione.

Per il Wackernagel il Sonetto sarebbe derivato da quel componimento dell'antica poesia tedesca che è conosciuto col nome di *spruch* (3), ma a proposito di questa opinione fu già avvertito da più d'uno che non si hanno prove di relazioni fra la nostra letteratura antica e la letteratura tedesca, e che nè per la contenenza nè per la forma esteriore lo *spruch* si può confrontare troppo bene col Sonetto.

A Carlo Bartsch la spiegazione più naturale della forma del Sonetto pareva questa: che esso è un raddoppiamento della strofa di sette versi rimata a b b a c c c o con qualsiasi altra disposizione di rime negli ultimi tre versi, strofa che è usitatissima nella poesia romanza (4). Se

---

(1) *Ritornell und Terzine*, pag. 138.

(2) Il Borinski espone questa opinione in una particolareggiata recensione del libro del Welti pubblicata nell'*Anzeiger für deutsches Alterthum und deutsche Litteratur*, XII, 1 (gennaio 1886), pag. 51 e segg.

(3) Cfr. WACKERNAGEL, *Altfränzosische Lieder, und Leiche*, Basilea, 1846. pag. 245.

(4) *Der Strophenbau in der deutschen Lyrik* nella *Germania* del Pfeiffer, anno II, fasc. 3, pag. 290.

non che, o ch'io m'inganno, la spiegazione del Bartsch si potrebbe ridurre a questa: che il Sonetto risulta composto di 14 endecasillabi divisi nei gruppi in cui sono divisi e rimati così come son rimati!

Al vero invece si accostava il Tommaseo nel determinare non la patria del Sonetto, ma la forma da cui esso si svolse. In una lettera a Giuseppe Pitrè (1) così egli scriveva: « Potrebbesi indurre di qui [dal fatto che le rime dello Strambotto sono alterne] che il Sonetto è di Sicilia venuto; è certamente a quell'idioma riesce, se non isbaglio, più facile moltiplcare simili consonanze. » E subito appresso molto cautamente soggiungeva: « Ma le congetture non è da avventurare, innanzi d'aver ricercati nei codici i primi sonetti; e raffrontate le patrie e le età degli autori che già sono a stampa. »

Più ancora del Tommaseo si avvicinava al vero il D'Ancona scrivendo che il sonetto non è altro che l'accozzamento di due tetrastici alla foggia dell'ottava siciliana e di un esastico senza le finali rime baciate (2). Così esprimendosi non si può dire per altro che il D'Ancona abbia colto proprio nel segno nel dare la spiegazione della forma del Sonetto; non mi pare esatta l'espressione *accozzamento*, e poi finché si considera la seconda parte del componimento come indivisa, il Sonetto non è ancora formato. Si aggiunga che il D'Ancona quasi a conferma della derivazione del Sonetto dallo Strambotto ricorda che molti sonetti antichi hanno dopo i quattordici versi una coppia a rime baciate. Or bene, noi abbiamo veduto che questi due versi, come ogni altra maniera di *coda*, non fanno parte integrale del componimento e che la *coda* cominciò ad usarsi quando il Sonetto esisteva già da un pezzo.

L'origine del Sonetto non poteva chiarirsi se non mediante una ricerca metodica intesa a determinarne la primitiva configurazione. Questo tentò di fare il Welti e questo tentai di fare con maggiore precisione anch'io.

---

(1) *Nuove Effemeridi Siciliane*, anno I, disp. I.
(2) *La poesia popolare italiana*, pag. 311.

APPENDICE II.

'Sonetto' nel significato generico di 'componimento poetico'.

Che il nome *sonetto* non si restringesse anticamente a quella sola forma poetica che esso designa oggigiorno, ma si estendesse anche ad altre forme, è cosa abbastanza nota agli studiosi.

Per altro di quest'uso generico della voce *sonetto* non si sono saputi citare fin qui più di tre o quattro esempi, e quindi non sembrerà inutile la seguente raccolta di esempi classificati per generi.

Si vedrà che il nome di *sonetto* fu dato alle canzoni e stanze di canzoni, alle ballate, agli strambotti e stanze affini, ai serventesi, ai componimenti di ternari, alle serie di sonetti e finalmente anche a componimenti non divisi per istrofe.

Canzone e stanze di Canzone. Più noto di tutti credo sia il seguente esempio (cominciò a citarlo il Diez nella *Poesie der Troubadours*, Zwickau, 1826, p. 276) di Guglielmo Beroardi, il quale licenzia una sua canzone così (D'Anc. II, 347): « Dunque *sonetto* fino | cantando in tuo latino — va in Fiorenza ». Per il Nannucci (*Manuale* I³, 527 n.° 3) seguito in ciò dal Borgognoni (scritto cit. p. 234) e dall'Ercole (op. cit. p. 57n) anche Rinaldo d'Aquino avrebbe usato *sonetto* per *canzone* nell'ultima stanza del così detto 'lamento del crociato', dove la donna, in bocca della quale è la poesia, si rivolge al poeta con queste parole: « Però ti prego, dolcietto, (1) | che sai la pena mia |

(1) Secondo il Nannucci (op. cit. p. 527 n. 1) e il D'Ancona, *La poesia popolare italiana*, pp. 18-19, *Dolcetto* sarebbe un nome proprio di persona, il nome di un poeta; ma più probabilmente non sarà esso il diminutivo di *dolce* usato sempre nel suo valore aggettivale? Per il medesimo uso dello stesso appellativo applicato a persona si vegga una canzone di Giacomino Pugliese (D'Anc. I, n.° LVI, v. 21), in cui il poeta si rivolge alla sua donna col verso « Oi bella *dolzetta* mia ». Si noti poi

che me ne facci un *sonetto* | e mandilo in Soria ». Se non che mi sembra che *sonetto* qui sia da riferire non al lamento stesso, sì bene al componimento del quale la donna richiede il poeta, e che a rigore avrebbe potuto essere anche un vero e proprio sonetto. Nel cod. Riccardiano 2846 (vedine la tavola pubblicata da T. Casini nel *Giorn. stor. d. lett. it.* III, 173 sgg.) è intitolata *sonetto* (n.° 67) la poesia di Noffo d'Oltrarno « Volendo dimostrare » (Val. I, 157). È una poesia irregolare, ma che si compone di due stanze di Canzone. Il suo schema è: a b B C. a b B C. D E F G | a b B C. a b B C: H i l L M. H i l L M.

Il Cavalcanti nel primo verso della coda del son. XXX chiama *sonetto* la sua stanza di Canzone « Poi che di doglia cor conven ch'i' porti » (Ercole, op. cit. p. 373, e cfr. anche l'ultima nota del sonetto XXX). Hanno il titolo di *sonetto:* nel cod. Laurenziano SS. Annunziata 122 (sec. XV) a. c. 101ᵛ la prima stanza della canzone di Fazio degli Uberti « L'utile intendo più che la rettorica » (v. Renier, *Liriche edite ed inedite di Fazio degli Uberti* p. CCCLI n. 2) collo schema: A B C. A B C: c D d E e F f G G; nel cod. Magliabecchiano II, II, 68, c. 240ʳ, tredici versi attribuiti al Petrarca, i quali sembrano principio di una canzone (v. Bartoli, *I manoscritti italiani della Nazionale di Firenze*, II, 126); nel cod. Riccardiano 1093 c. 45ᵛ due stanze di dieci versi ciascuna attribuite al Boccaccio collo schema A B B A. A B B A. C C (pubblicate da A. Mabellini prima nella *Gazzetta della Domenica*, n.° 21, Roma-Firenze, 22 maggio 1881, e recentemente anche a parte, ditta Paravia, 1888).

Più notevole di tutti è il seguente esempio. Nel cod. Magliabechiano VII, 6, 1066 (sec. XV) a c. 17ᵉ si legge: *questi sono otto* sonetti *della richeza chom ella si loda,*

---

che prendendo *dolcetto* per aggettivo non esiste più la divergenza che s'era voluta vedere fra l'attribuzione della poesia a Rinaldo d'Aquino a cui la assegna il codice e quella a un altro poeta di nome *Dolcetto* che si vorrebbe desumere dall'ultima strofa.

e seguono otto stanze così costruite A B b C. A B b C: c D d E e F F, le quali formano una vera e propria canzone, come apparisce evidentemente anche dall' ultima stanza che serve di commiato e comincia: « *Or te ne va lieta e ddolcie* chanzon *mia* », e dopo di essa, in fine della c. 17ᵛ, sta scritto: « *finiti gli otto* sonetti *della richeza chom ella si loda seguita ora anche otto* sonetti *su pper le medesime chose chom ella si biasima* », e segue un' altra canzone sulle stesse rime, a piè della quale leggesi « *qui finisce i sedici* sonetti » ecc.

Ballata. Sono intitolate *sonetto*: nel cod. Marucelliano C. 155 due ballate di una sola stanza cogli schemi: 1ª, X y Y — A B. A B: B y Y; 2.ª X Y Y — A b C. A b C: C Y Y (v. S. Ferrari, *Biblioteca di lett. popol.* I, 358 e 361); nel cod. Palatino 96 c. 9ᵛ la lauda-ballata di Jacopone « Tropo perde il tempo chi non t'ama » (v. *I codici Palatini della R. Bibl. Naz. di Firenze*, Roma, 1886, fasc. 2.°, pag. 89); nel cod. Hamilton 348 una ballatina di una stanza rimata x y y x — a b. a b: b c c x (v. *Giorn. stor. d. lett. it.* IX, 210). Il Redi nella *Annotazioni* al Ditirambo (p. 105) ci fa sapere che ne' suoi testi a penna Galeotto da Pisa (1) « dà nome di *Sonetto* ad una sua lunga Ballatella ». Com. « Un Sonetto eo vollio fare Per laudare Esta mea Donna graziosa Che amorosa Bella giò mi fa provare. »

Strambotto e stanze affini. Lo Schuchardt, *Ritornell und Terzine*, p. 138, cita questo verso da un rispetto toscano (*Canti popolari toscani* raccolti da G. Tigri, I, 10): « Ringrazia il sonator col suo *sonetto* ». Nel cod. Riccardiano 2816 erano intitolati *sonetto* i *Cinque rispetti* editi da

(1) Il nome di questo rimatore non mi è d'altronde noto. Forse è una stessa persona con Galletto di Pisa, ma tra le rime che di costui ci sono pervenute non si leggono i versi riportati dal Redi. Il quale, si può qui aggiungere, volendo provare il significato generico della voce *sonetto* cita erroneamente tre sonetti doppi credendoli canzoni (*Annotazioni* p. 104).

L. Gentile (per nozze), Firenze, 1881, come avverte lo stesso editore, il quale aggiunge che a quel titolo fu poi dato di frego per sostituirgli quello di *canzona* (cfr. Ferrari, *Biblioteca* ecc. I, 77). Nel cod. Laurenziano Gaddiano 198 il nome *sonecto* è ripetuto in testa di ciascuno dei tre primi fra i quattro strambotti pubblicati da S. Ferrari nella *Rivista critica d. lett. it.* III, 189.

Hanno inoltre il titolo di *sonetto*: nel cod. Magliabechiano 1040, cl. VII, c. 52, tre strofe rimate A B B A, A B. C D D C, C D. E F E F E F (v. S. Ferrari, *Biblioteca* ecc. I, 69); nel cod. Chigiano L. VIII. 305 (ediz. Monaci e Molteni) il n.° 218 (corrispondente al n.° XXX delle *Cantilene e Ballate* ecc. a cura di G. Carducci, Pisa, Nistri, 1871, dove è pubblicato di sur un codice del sec. XVI) collo schema A B A B A B. C D C D C D. D D, e finalmente nel cod. Laurenziano Rediano 151-184, c. 119ᵛ, un componimenti di due 'ottave' pubblicato da A. Medin, *Letteratura poetica Viscontea* p. 15 (estr. dall'*Arch. stor. lomb.* a. XII, 30 sett. 1885).

Serventese. Nel cod. Barberiniano XLV-145 è intitolata *Sonetto* la *Ruffianella* (v. il principio dell'articolo omonimo di S. Ferrari nel cessato periodico *La Domenica letteraria*, Roma, a. III, n.° 14, 6 apr. 1884) attribuita al Boccaccio, la qual poesia, come si sa, metricamente è un serventese a tetrastici incatenati secondo il noto schema A B b C. C D d E. E ecc.

Ternari. Nel ms. n.° 42 della Comunale di Treviso è intitolata *sonetto* uno poesia di cinque terzetti rimati A B A. C B C. B D B. E F E. E F E (pubblicata da V. Cian, *Ballate e strambotti del sec. XV* nel *Giorn. stor. d. lett. it.* IV, 52; cfr. anche *Rivista critica d. lett. it.* II, 152).

Serie di sonetti. Una serie di 19 sonetti fu intitolata dal Pucci *Sonetto d'amore* (v. D'Ancona, *Propugnatore*, XI, 105).

Componimenti non divisi per istrofe. Tale è la poesia di Franco Sacchetti « Passando con pensieri per uno boschetto » la quale è intitolata *sonetto* nel cod. Marucelliano C. 155 (v. Ferrari, *Biblioteca* ecc. I, 364). Probabilmente vanno qui posti anche due degli esempi citati dal Redi nelle *Annotazioni* (p. 103-5), e cioè una poesia di Zucchero Bencivenni rimata a b a b a c D e. . . . . ., e « una certa poesia di molti versi » di Guittone (1).

L'Ubaldini nella *Tavola dei Documenti d'Amore* sotto la voce *sonetto* scrive: « Trovo ancora nel Ms. Strozzi che Giovanni degli Alfani scrisse a Guido Cavalcanti *significastimi in un* sonetto | *rimatetto* | *il valore della giovane donna* », ma l'esempio addotto a provare il significato generico del vocabolo è sbagliato, perché qui per *sonetto* si intende il vero e proprio sonetto, di cui il mottetto, donde sono tratti quei versi, è la risposta (v. Ercole, op. cit. p. 342, dove, chi non lo sapesse, apprenderà anche che il mottetto, all'opposto di quanto asserisce l'Ubaldini, è diretto da Guido Cavalcanti a Gianni Alfani).

Si vegga inoltre per il significato generico della voce *sonetto* la *Tavola Rotonda* per cura di F. L. Polidori, Bologna, Romagnoli, 1864 nei luoghi indicati nello Spoglio lessicografico s. *sonetto*.

---

(1) Questa poesia in un antico codice posseduto dal Redi s'accompagnava alla lettera cinquantesima di Guittone, il che vuol dire che ora di essa non abbiamo più notizia. Si sa infatti che il ms. che contiene il maggior numero di lettere di Guittone è il Laur. IX. 63, il quale ne ha 35 soltanto. Degli altri due manoscritti di lettere guittoniane, che facevano parte della libreria del Redi, e uno dei quali comprendeva 64 lettere, si era già perduta la traccia nella prima metà del secolo scorso, al tempo del Bottari (cfr. Caix, *Origini*, p. 7, e Casini, *Testi inediti* ecc. I, p. XIII).

TAVOLA

DEI POETI CITATI NEL CORSO DEL LAVORO.

Il numero o i numeri che seguono a ciascun nome indicano la pagina o le pagine in cui il nome stesso si trova. Anche qui si mantiene la distinzione fra il testo e le note, ma non si indica se un nome compare più d'una volta in una stessa pagina.

ABBACO (dell') Paolo 67, 68, 141, 156, 191.
ABBRACCIAVACCA Meo 27, 38, 98, 102, 153, 156, 163, 169, 184, 204, 206, 214.
ADRIANO 47, 67.
ALBERTI (degli) Antonio 67, 191.
ALBERTINO cirologo 37.
ALBIZI (degli) Filippo 72, 74, 80, 144, 146.
ALBIZI (degli) Niccolò 72.
ALFANI Gianni 103, 224.
AMBRA (dall') Federigo 27, 38, 41, 79, 110, 142, 162, 163, 170, 208.
ANDREA Monte 31_n, 36, 38, 39, 42, 43, 44, 46, 57, 58, 80, 82, 95_n, 98, 99, 100, 102, 103, 109, 110, 111, 112, 115, 116, 135, 137, 139, 145, 156, 168, 184.
ANGIOLIERI Cecco 12, 15, 15_n, 16, 22, 28, 32, 35, 36, 38, 39, 41, 79, 80, 93, 135, 144, 147, 151, 152, 168, 169, 169_n, 170, 182, 207.
ANGIOLIERI Pacino 74, 84, 87, 99, 109, 110, 115, 117, 156.
ANTELLA (dell') Simone 68.
AQUINO (d') Rinaldo 220.
AQUILANO Paolo 214.
AREZZO (d') Giovanni 80.
AREZZO (d') Guittone 4_n, 17_n, 20_n, 24, 27, 34, 38, 39, 42, 47, 52, 74, 79, 87, 89, 91, 93, 95, 98, 99, 100, 101, 103, 105, 111, 116, 121, 122, 138, 139, 139_n, 140, 146, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 171, 173, 174, 184, 184_n, 194, 204, 205, 205_n, 206, 208, 210, 211, 212, 224_n.
ARRIGO di Castruccio 68.
ARRIGUCCIO 201.
ASCOLI (d') Cecco 162, 163.
ASINO Piero 85.

BACCIARONE di m. Bacone 27, 39.
BAGLIONE Cione 209.
BAGNO (del) Panuccio 27, 37, 38, 50, 70, 74, 79, 80, 84, 90, 91, 135, 137, 151, 156, 214.
BANDINO 24_n, 105, 212, 213.
BARBERINO (da) Francesco 37, 41, 68, 94, 160, 170, 191, 208.
BARTOLOMEO notaio 98.
BATTIFOLLE (da) Riccardo 39.

BECCARI Antonio, da Ferrara 30, 38, 40, 67, 68, 192.
BELLENDOTE Pallamidesse 83, 98, 135, 137, 145, 208.
BELLO 84, 98.
BELLONDI Puccio 98.
BENE (del) Sennuccio 69.
BENEDETTI (de') Benno, da Imola 146.
BEROARDI Guglielmo 220.
BEROARDO notaio 111.
BOCCACCIO 30, 35, 37, 39, 47, 67, 68, 75, 184, 192, 221.
BONAFEDE Giovanni 145.
BONAGUIDA Loffo o Noffo, d'Oltrarno 94, 221.
BONANDREA Giovanni 53.
BONICHI Bindo 30, 35, 68, 69, 72, 170, 171, 174, 192.
BOSTICHI Stoppa 30.
BRACCI Braccio 68.
BUCCIO di Ranallo 35, 68, 69, 141, 142, 192.
BUZZUOLA Ugolino 94, 163, 182, 192.

CAMERINO (da) Francesco 107.
CARELLI Andrea 123, 192.
CARRARA (da) Marsilio 68, 145, 183.
CASTELFIORENTINO (da) Terino 31_n, 99, 156, 184, 200.
CASTRUCCIO 145.
CAVALCA Domenico 30, 122, 193.
CAVALCANTI Guido 4_n, 27, 29, 33, 37, 38, 42, 67, 102, 103, 111, 117, 122, 137, 138, 147, 151, 159, 193, 199, 221.
CAVALCANTI Jacopo 37, 213.
CHITARRA (de la) Cene 122.
CINQUINO Natuccio 27, 39, 70, 98, 112, 137, 214.
CIONE 80, 85, 90, 111, 137, 165, 210.
COLLE (da) Mino 82, 103.
COMPAGNI Dino 46, 49, 52, 103, 193.
COMPIUTA Donzella 19, 110.
COREGGIAIO Matteo 101, 141, 146, 170, 171.
CUCCO di Valfredutio 40, 71, 75, 131, 135.

DANTE 29, 37, 38, 39, 44_n, 47, 48, 55, 55_n, 75, 101, 102, 110, 112, 117, 146, 189, 193, 198, 200, 202, 203, 213.
DAVANZATI Chiaro 27, 31_n, 37, 41, 65_n, 74, 82, 83, 84, 87, 89, 90, 98, 99, 103, 109, 110, 111, 115, 116, 117, 122, 147, 148_n, 151, 152, 156, 158, 173, 209.
DIETAIUVE Mino, d'Arezzo 123, 194.
DIETAIUTI Bondie 208.
DONATI Alessio 64, 193.
DONATI Forese 110, 203.
DONI Salvino 209.

ENZO 4_n, 23_n, 28, 34.

FAENZA (da) Astorre 68.
FAENZA (da) Tommaso 209.
FAYTINELLI (dei) Pietro 39, 56, 68, 193.
FEDERICO II 23_n.
FERRARA (da) Anselmo 47, 68, 71, 142, 195.
FILIPPI Rustico 15, 27, 37, 38, 153, 163, 168, 208, 213.

FINO di Benincasa 169, 169_n.
FIRENZE (da) Ricco 98, 214.
FLABIANO Jacopo 77.
FORESTANI Simone (Saviozzo) 169, 181, 204.
FRANCESCO maestro 58, 148_n, 149_n, 164_n, 168, 208.
FRESCOBALDI Dino 37, 38, 39, 51, 52, 102.
FRESCOBALDI Lambertucio 46, 81, 82, 90, 111, 112.
FRESCOBALDI Matteo 14, 14_n, 16, 37, 54, 68, 137, 151, 159, 165, 193.

GALLACON (del) Lionardo 68, 69.
GARISENDI Gherarduccio 37.
GAZZALA (della) Bartolomeo 69.
GIANO 84, 87.
GIANNI Lapo 48, 68.
GIANNINI Geri 39, 70, 88, 91, 98, 102, 214.
GIUNTA (di) Tommaso 47, 67, 195.
GUALTEROTTI Federico 82, 111.
GUINIZELLI Guido 19, 28, 34, 90, 91, 100, 101, 103, 111, 146, 147.

INTERMINELLI (degli) Gonella 96, 110, 135.

LANCIA Andrea 74.
LANFRANCHI Paolo 190, 194.
LANZAROTO Gaspare 156.
LEONA (da) Jacopo 139, 156, 158, 159, 167, 167_n, 168, 169, 213.
LENTINO (da) Jacopo notaio 12, 19, 19_n, 23, 24, 24_n, 25_n, 34, 37, 79, 83, 90, 110, 155, 158, 159, 173, 185, 208, 213.
LUCCA (da) Bonodico 98, 110.
LUPARO 145.

MAGLIO 160.
MAIANO (da) Dante 209, 210.
MALAVOLTI Andrea di Piero 68, 69.
MANNO 41, 93, 99, 208.
MAROTOLO Giovanni 80, 152.
MARTELLI Pucciandone 47, 88, 91, 137.
MASARELLO 4_n.
MASSA (di) Ugo 17_n, 214.
MAZZEO di Ricco 23, 24.
MENDINI Giovanni 41.
MESSINA (di) Filippo 23, 155, 193.
MEZZOVILLANI Matteo 71, 185.
MIGLIORE maestro 214.
MONACI ser Ventura 94, 194.
MONTEMAGNO (da) Bonaccorso 39.
MOROVELLI Pietro 203.
MOSTACCI Jacopo 24, 34, 79, 91, 110.
MUSSATO Albertino 165.

NACCHIO di Pacchio 27.
NAPOLI (di) Abate 151.
NINA Siciliana 209, 210.
NUCCOLI Cecco 40, 71, 75, 101, 135, 145.

ONESTI (degli) Onesto, da Bologna 28, 28_n, 32, 37, 38, 42, 44, 48, 79, 105, 107, 108, 138, 142, 204, 206.
ORBICIANI Bonagiunta 4_n, 28, 38, 80, 99, 103, 105, 110, 148_n, 149_n, 151, 153, 156, 158, 159, 160, 163, 185, 214, 223.
ORCAGNA Andrea 72, 94.
ORLANDI Guido 20_n, 29, 32, 38, 39, 46, 50, 68, 92, 102, 103, 104, 142, 147, 209.

ORLANDUCIO Orafo 83, 98.
ORTO (dall') Giovanni 214.
ORVIETO (da) Benuccio 94.

PACE notaio 27, 38, 39, 42, 75, 84, 85, 98, 110 152, 170, 186, 214.
PADOVA (da) Ildebrandino 213.
PASCI de' Bardi Lippo 38.
PALLAVILLANI Schiatta 36, 42, 43, 58, 80, 151.
PERUZZI Francesco di Simone 44_n, 48, 67.
PETRARCA 4_n, 17, 18_n, 30, 31, 32, 35, 37, 123, 124, 146, 152, 153, 155, 157, 159, 159_n, 163, 168, 169, 170, 171, 185, 189, 194, 201, 221.
PIACENTINI Marco 198.
PICCIOLO da Bologna 19_n.
PIETRO messere 151, 156, 208.
PISA (da) Antonio 47, 67.
PISA (da) Galeotto 222.
PISA (da) Galletto 222_n.
PISTOIA (da) Cino 16, 17_n, 19, 29, 31, 31_n, 32, 35, 37, 38, 39, 40, 47, 48, 63, 67, 78, 79, 85, 90, 101, 102, 105, 107, 108, 111, 113, 137, 142, 151, 153, 163, 164_n, 174, 184, 193, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 208.
PISTOIA (da) Meo di Bugno 32.
PUCCI Antonio 21, 29, 30, 35, 36, 55, 66, 68, 72, 74, 92, 117, 122, 165, 170, 171, 174.
PUCCIARELLO 40, 68, 145, 151, 214.

QUIRINI Giovanni 68, 71, 94, 101, 185, 195.

REALI Dotto 85, 95.
RICOBALDO Gervasio 24_n, 210, 211.
RINUCCINI Cino 35, 37, 39, 156, 195, 198.
RINUCCINO 28, 37, 80, 110, 137, 151.
ROCCA (della) Pietro 96.
ROMITANO Guglielmo 32.
ROSSANO (da) Pantaleone 62_n.
ROSSI (de') Niccolò 40, 203.

SACCHETTI Franco 30, 35, 80, 123, 141, 144, 146, 162, 195, 198, 224.
SACCHETTI Pippo 198.
SALADINO 173.
SALIMBENI Niccolò 207.
SALTARELLI Lapo 47, 90, 103, 173, 209.
SALUTATI Coluccio 182.
SAMARETANI Ranieri 155.
SANT'ANGELO (da) Bartolomeo 173.
SAN GEMIGNANO (da) Folgore 4_n, 122, 126, 145, 159, 194, 208.
SAVIOZZO v. FORESTANI.
SCALA (de la) Cane 37.
SCHACHIS (de) Niccolò 181.
SI: GUI: 98.
SIGNA (da) Dello 84, 98, 156, 163, 164, 164_n, 187, 208.
SOFFENA (da) Monaldo 36, 68, 169.
SOLDANIERI Niccolò 44_n, 48, 67, 201.
SOMMACAMPAGNA (da) Gidino 49, 51, 135, 136, 138, 162, 180, 185.
STROZZI Pierozzo 20.

TALANO 156.
TARANTO (da) Guerzolo 68.
TEDALDI Bindo 68.
TEDALDI Pieraccio 15, 15_n, 21, 21_n, 30, 35, 68, 92, 96, 142, 154, 168, 174_n, 195.
TERRAMAGNINO Girolamo 46, 91, 98, 145.
TIVOLI (di) Abate 25_n, 110, 208.
TODI (da) Jacopone 25_n, 222.
TOLOMEI Granfione 68.
TORINI Agnolo 47, 68, 71, 142, 195.
TORRISGIANO 156.
TRIBANO (da) Andrea 77.
TURA (di) Dino 69.

UBALDO di Marco 214.
UBERTI (degli) Fazio 30, 40, 42, 68, 122, 141, 141_n, 178, 193, 221.
UBERTI (degli) Lapo o Lupo 49.
UBERTINO 96, 116, 117, 168, 208.
UGOLINO 79.

VANNOZZO Francesco 49, 51, 69, 96, 97_n, 115, 117, 123, 135, 136, 141, 142, 145, 146, 156, 165, 180, 181, 183.
VARLUNGO (da) Ricco 209, 210.
VERNACCIA (della) Lodovico 212.
VERZELLINO 37, 102.
VIGNA (della) Piero 24, 24_n, 28, 34, 79.

ZAMBONI Andrea 109.

Anonimi 17, 19, 27, 34, 37, 38, 39, 40, 41, 46, 49, 50, 67, 68, 70, 72, 73, 75, 80, 84, 85, 86, 90, 99, 103, 104, 105, 109, 123, 124, 135, 136, 141, 142, 145, 146, 147, 152, 156, 170, 180_n, 185, 213, 221, 222, 223, 224.
Autore incerto 12, 39, 40, 68, 72, 159, 184, 200, 201, 202, 212, 213.
Conciliato d'Amore 35, 47, 49, 67, 115, 141, 193.
Codice Padovano 30, 35, 37, 39, 40, 68.
Fiore (Il) 35, 124, 193.
Poeti Perugini 30, 37, 38, 40, 64_n, 68, 71, 73, 75, 196.
Vangeli di Quaresima 55, 56, 75, 196.

CORREZIONI ED AGGIUNTE.

Specialmente l'interpunzione non è riuscita troppo giusta, di che il lettore ci vorrà perdonare senza che indichiamo qui tutti gli errori.

Pag. 12, lin. 4, *assegnare* correggasi *attribuire*. P. 14, l. 13, *coincidenza* c. *corrispondenza*. P. 15, l. 1, *E basteranno* c. *Basteranno*. P. 21, nota 2, l. 2, *Nam prima pars communiter appellatur* voltae c. *Nam prima pars communiter appellatur* pedes, *secunda appellatur* voltae. P. 23, l. 6, *si potrebbe, pensare* c. *si potrebbe pensare*. P. 38, l. 11, *C C D C*... c. (*C D C*. P. 40. Lo schema contradistinto colla lettera η deve essere così corretto: C D D. C E E. P. 52. Tolgasi il segno d'interrogazione nel sesto verso del sonetto ivi recato. P. 55, n. 1, l. 1, *a c. 65*ᶜ c. *a c. 75*ᶜ. Soltanto dopo che era stampata questa nota venni a conoscenza di un lavoretto di Salvatore Concato sopra il sonetto « Quando il consiglio degli ucei si tenne » (*Propugnatore*, anno XX, novembre-dicembre 1887, pag. 297-317). Ai due codici da me indicati come contenenti il sonetto, il Concato (p. 303) ne aggiunge un terzo, il Mediceo-Palatino 119. P. 56. Lo schema dei primi sei versi del sonetto di Pietro Faytinelli recato sotto la lettera β va così corretto: A a B B b A. P. 57, v. 6 *spazzo* c. *spazzò*. P. 61ₙ, l. 6 *quello* c. *quelle*. P. 67ₙ *precedentibus* c. *praecedentibus*, *precedentes* c. *praecedentes*. P. 69, v. 14 del sonetto di Lionardo del Gallacon, *fieno* c. *freno*. P. 84, l. 1, *Giacomo* c. *Giano*. P. 86, v. 11 del secondo dei due sonetti che leggonsi in quella pagina, è da porre la lineetta indicante la rimalmezzo dopo la parola *segno*. P. 89, v. 8 del primo sonetto, *cagiò* c. *cagio*. P. 94, l. 9, *Vol.* c. Val. P. 101, l. 15, *Niccoli* c. *Nuccoli*. P. 111, l. 6 da sotto, *Montre* c. *Monte*. P. 123, l. 4 da sotto, *guita* c. *seguita*. P. 123ₙ, v. 3, *e che è giunto il Messia* c. *e che giunto è il Messia*. P. 137, l. ultima, aggiungi: *o come prima sillaba di un'altra parola*. P. 135, v. 4, *di* c. *di'*. P. 139, n. 2, l. penultima, *dove* c. *deve*. P. 143, l. 4, *secolo XIII* c. *secolo XIV*. P. 150, l. 2 da sotto, *quello* c. *quelle*. P. 153, l. 1, *-nra* c. *-ura*; l. 10, *272* c. *172*; v. 4 del sonetto di Guittone, *partico* c. *partito*. P. 154, l. 1, *Tebaldi* c. *Tedaldi*, n. 1, l. 6,

Von französischen Versbau c. *Von französischem Versbau.* P. 157, l. 1, *nel sonetto* c. *nei sonetti.* P. 157, § 7, titolo, ALLITERAZIONE c. ALLITTERAZIONE. P. 158_n, LEVY c. LEWY. P. 160, v. 13 del sonetto di Maglio, *teneuza* c. *tenenza.* P. 161, § 8, l. 9, *rimeinterne* c. *rime interne.* P. 170, l. 9 da sotto, *Nei* c. *nei*; l. 7 da sotto, *607* c. *697.* P. 173, § 4, l. 3, *piaciono* c. *piacciono.* P. 192. Mi viene il dubbio che i sonetti compresi nell'edizione del poema di Buccio di Ranallo sieno più di sette, ma nel luogo dove mi trovo non posso sciogliermi il dubbio. P. 193. Il *Conciliato d'Amore* è molto probabilmente di Tommaso di Giunta, come inchina a credere V. Turri. P. 200, l. 19, 131 = 30 è ripetuto erroneamente due volte. P. 203, l. 9 in fine, si sostituisca la virgola al punto. P. 221, l. 12 da sotto, *Magliabecchiano* c. *Magliabechiano.* P. 223, l. 16 sgg. Il prof. A. Medin mi avverte che le due ' ottave ' da lui pubblicate col titolo di ' sonetto ' che hanno nel codice, fanno parte di una poesia di Frate Stoppa, e si leggono a pag. 274 delle *Rime di m. Cino da Pistoia e d'altri del secolo XIV ordinate da* G. CARDUCCI.

INDICE

Avvertenza preliminare . . . . . *pag.* 1
Capo I. — La formazione . . . . . „ 4
Capo II. — L'evoluzione della forma . . . . . „ 26
Capitolo I. — Il Sonetto semplice (p. 26). — § 1. *Ordini regolari delle rime nei quadernari* (p. 27). — § 2. *Quadernari anomali* (p. 30). — § 3. *Ordini fondamentali delle rime nei terzetti* (p. 34). — § 4. *Ordini delle rime nei terzetti diversi dai due fondamentali ma non irregolari* (p. 36). — § 5. *Terzetti irregolari* (p. 41). — § 6. *Modificazione di Monte Andrea* (p. 42).
Capitolo II. — Il Sonetto doppio o rinterzato (p. 44). — § 1. *Forme normali* (p. 46). — § 2. *Forme secondarie* (p. 49). — § 3. *Forme ibride* (p. 52). — § 4. *Forme degenerate* (p. 54). — § 5. *Forma speciale* (p. 59).
Capitolo III. — Il Sonetto minore (p. 62).
Capitolo IV. — Il Sonetto comune o misto (p. 63).
Capitolo V. — Il Sonetto ritornellato o caudato (p. 65).
Capitolo VI. — Il Sonetto continuo (p. 78).
Capitolo VII. — La rimalmezzo (p. 82).
Capitolo VIII. — Qualità e condizione della rima (p. 92).
Capo III. — Di un uso speciale del Sonetto in relazione colla sua forma . . . . . „ 94
Capitolo I. — Tenzoni (p. 96). — § 1. *Tenzoni di due sonetti* (p 97). — § 2. *Tenzoni di più di due sonetti ma fra due soli rimatori* (p. 107). — § 3. *Tenzoni fra più di due rimatori* (p. 110).
Capitolo II. — Contrasti (p. 114).
Capitolo III. — Serie o Corone di sonetti (p. 121).

Capo IV. — Giochetti e artifici . . . . . *pag.* 134

Capitolo I. — Giochetti e artifici fonetici (p. 134). — § 1. *Trasposizione d'accento per la rima* (p. 134). — § 2. *Rime rotte o composite* (p. 136). — § 3. *Rime difficili* (A. *Rime sdrucciole*, p. 140; B. *Rime tronche*, p. 143; C. *Rime care*, p. 146). — § 4. *Assonanza e consonanza fra rime diverse* (p. 148). — § 5. *Rime equivoche* (p. 154). — § 6. *Rime derivative* (p. 157). — § 7. *Replicazione e allitterazione* (p. 158). — § 8. *Asticcio* (p. 161). — § 9. *Bisticcio* (p. 162).

Capitolo II. — Giochetti e artifici retorici (p. 166). — § 1. *Dialogo* (p. 166). — § 2. *Identico cominciamento dei versi del Sonetto* (p. 169). — § 3. *Enigmi ed antitesi* (p. 172). — § 4. *Piacere* (p. 173). — § 5. *Noja* (p. 174).

Capitolo III. — Giochetti e artifici vari (p. 175). — § 1. *Il Sonetto retrogrado* (p. 175). — § 2. *Composizione legata* (p. 176). — § 3. *Sonetti poliglotti* (p. 177). — § 4. *Sonetti latini* (p. 181). — § 5. *Sonetti dialettali* (p. 182). — § 6. *Nome secreto* (p. 183).

Riepilogo . . . . . „ 187

Bibliografia . . . . . „ 191

Osservazioni sulla Bibliografia (p. 197).

Appendice I. — Ipotesi sulla formazione del Sonetto . . . „ 215

Appendice II. — 'Sonetto' nel significato generico di 'componimento poetico' . . . . . „ 220

Tavola dei poeti citati nel corso del lavoro . . . . . „ 225

Correzioni ed aggiunte . . . . . „ 230

Novati F. La giovinezza di Coluccio Salutati (1331-53). *Torino, Loescher*, 1888.

Navone G. Sonetti inediti di messer Niccolò de' Rossi da Treviso. *Roma, Forzani*, 1888.

Zenatti O. La vita comunale e il dialetto di Trieste nel 1426. *Trieste, Herrmanstorfer*, 1888.

Pércopo E. La morte di Don Enrico d'Aragona, lamento in dialetto calabrese (1478). *Napoli, Giannini*, 1888.

Rossi V. Di un poeta maccheronico e di alcune sue rime italiane. Estr. del *Gior. stor. d. lett. ital.* 1888.

Ferrari S. La incatenatura del Bianchino, nuove ricerche. Estr. dal *Giorn. ligustico*, 1888.

Palmerini I. I drammi pastorali di A. Marsi. Vol. II. *Bologna, Romagnoli*, 1888.

Mestica G. Le poesie di Alessandro Manzoni. *Firenze, Barbéra*, 1888.

Cerquetti A. Saggio degli errori di lezione dei Promessi Sposi nelle ristampe dei sigg. Lemonnier e di E. Sonzogno. *Osimo, Rossi*, 1888.

Cornicelius M. So fo el temps c'om era iays, Novelle von Raim. Vidal nach den vier bisher gefundenen Handschriften. *Berlin, Feicht*, 1888.

Schultz O. Die provenzalischen Dichterinnen. *Leipzig, Fock*, 1888.

Palazzi P. G. Le poesie inedite di Sordello. *Venezia, Antonelli*, 1887.

Schröer K. I. Zur Erinnerung an Karl Bartsch. *Wien, Gerold*, 1888.

Ollerich C. Ueber die Vertretung dentaler Consonanz durch u im Catalanischen. *Bonn, Georgi*, 1887.

Boucherie A. Le roman de Galerent comte de Bretagne par le trouvère Renaut. *Montpellier, Soc. d. lang. romanes*, 1888.

Martin E. Observations sur le Roman de Renart. *Strasbourg, Trübner*, 1887.

Meyer G. Kurzgefasste albanesische Grammatik mit Lesestücken und Glossar. *Leipzig, Breitkopt Härtel*, 1888.

Ferrajoli A. Lettere inedite di Antonio Canova al card. Ercole Consalvi. *Roma, Forzani*, 1888.

Fabretti A. Cronache della città di Perugia (1393-1561). *Torino, coi tipi privati dell' Editore*, 1888.

Colini Baldeschi L. Liudprando, vescovo di Cremona. *Giarre, Castorina*, 1888.

Bélgrano L. T. Il secondo regesto della Curia arcivescovile di Genova. *Genova, Sordo-muti*, 1888.

Ferrai L. A. La istoriografia italiana e la scuola del rinascimento. *Milano, Bortolotti*, 1888.

Malaguzzi-Valeri F. Frammenti storici. *Reggio Emilia, Artigianelli*, 1887.

Hutton W. H. The Misrule of Henry III, Extracts from the writhings of Matthew Paris, Robert Grosseteste, Adam of March, ecc. *London, Rut*, 1887.

Finamore G. L'Abruzzo, note statistiche. *Lanciano, Carabba*, 1888.

Prezzo del presente fascicolo Lire 7.50.

Contenuto dei fascicoli finora pubblicati degli Studj di filologia romanza:

Fascicolo 1.° — Zingarelli N. Parole e forme della Divina Commedia aliene dal dialetto fiorentino. . . . . L. 6 —

Fascicolo 2.° — Zingarelli N. Indice dei suoni e forme della Divina Commedia aliene dal dialetto fiorentino.

Teza E. Sylva de varios romances. Note bibliografiche.

Biadene L. La Passione e Resurrezione, poemetto veronese del secolo XIII.

Mazzatinti G. Bosone da Gubbio e le sue opere. . . . L. 4,50

Fascicolo 3.° — Biadene L. Las Rasos de trobar e Lo Donatz proensals secondo la lezione del ms. Landau.

Teza E. Note portoghesi.

De Lollis C. Dei raddoppiamenti postonici.

Antona-Traversi C. Notizie storiche sull'Amorosa Visione.

Marchesini E. I perfetti italiani in -etti.

Biadene L. Giunte e correzioni. . . . . L. 4 —

Fascicolo 4.° — Marchesini E. Note filologiche.

De Lollis C. Cantigas de amor e de maldizer di Alfonso el Sabio.

Rajna P. Osservazioni sull'Alba bilingue del Cod. Regina 1462.

Luzzatto L. Il congiuntivo e l'indicativo italiano.

Biadene L. Nuove correzioni a Las rasos e lo Donatz. . L. 3 —

Fascicolo 5.° — Parodi E. G. I rifacimenti e le traduzioni italiane dell'Eneide di Virgilio prima del rinascimento. . . . . L. 8,50

Fascicolo 6.° — Novati F. Un nuovo ed un vecchio frammento del Tristran di Tommaso. . . . . L. 5 —

Fascicolo 7.° — Pakscher A. Il Canzoniere Provenzale A (codice Vat. 5232), edizione diplomatica. . . . . L. 3,50

(N. B. *I* **Fascicoli 8** *e* **9** *conterranno il complemento del* Canzoniere Provenzale A).

LIVORNO, dalla Tipografia Vigo.