

«AÏ FAUX RIS»: TRACCE DEL FRANCESE DI DANTE E DEL SUO PUBBLICO¹

Si deve a Domenico De Robertis, con la collaborazione di Giancarlo Breschi e Lucia Lazzerini, la prima edizione critica della canzone *Ai faux ris*, attribuibile a Dante (giusta la formula impiegata da Gianfranco Contini per il *Fiore* e il *Detto d'Amore*). Prima di allora l'unico testo scientificamente fermato, adottato da Michele Barbi, si doveva alle cure di Vincenzo Crescini; ma si trattava di un'edizione priva dell'escussione complessiva della tradizione manoscritta². Un così avaro esercizio filologico su questo testo va certamente ascritto ai numerosi nodi interpretativi ed ecdotici che poneva e che, nonostante l'acribia e la perspicacia dei recenti contributi, ancora in parte pone.

Mi accingo ad affrontare, tra questi, due nodi in particolare: il pubblico al quale la canzone trilingue di Dante doveva rivolgersi, e l'analisi del francese che vi è impiegato, per capire quanto vi sia, in quei versi, di prossimo al così detto franco-veneto o franco-italiano. Va da sé che per ciò fare risulta necessario poter determinare quali tra le molte varianti manoscritte siano da ascrivere all'autore e quali alla mano dei copisti; e, dunque, sarà necessario un approfondito preambolo volto a verificare i rapporti tra i testimoni.

1. *La canzone trilingue nell'opera di Dante*

Non mi soffermerò, se non in modo cursorio, sull'analisi formale e contenutistica del componimento, in questo aspetto già a fondo indagato. Dirò solo che dal punto di vista metrico è descrivibile in strofe di due piedi con sirma e congedo di struttura indipendente, secondo lo schema ABC, BAC; cDEeDFF | XYyZZ, assimilabile ad altre canzoni dantesche, soprattutto a quelle del ciclo delle petrose³. Tali risultanze formali sono confermate e sostanziate da rapporti intertestuali

¹ Nel licenziare queste pagine, mi è caro ringraziare anzitutto Teresa De Robertis, che con eccellente cortesia e paziente disponibilità mi ha permesso di consultare gli schedoni di collazione autografi del padre Domenico De Robertis, accedendo così alle sue trascrizioni, sulle quali si basa il presente lavoro; ringrazio altresì Lucia Lazzerini per le indispensabili indicazioni profuse; ogni ringraziamento è, infine, inadeguato, nei confronti di Luciano Formisano, con il quale ho avuto modo più volte di discutere i molti punti critici di questo enigmatico testo. S'intende che la responsabilità di ogni conclusione come di ogni errore è imputabile a me soltanto.

² La prima edizione, per le cure di V. CRESCINI, è in *Le opere di Dante*, testo critico della Società Dantesca Italiana, a cura di M. BARBI, E. G. PARODI, E. PELLEGRINI, E. PISTELLI, P. RAJNA, E. ROSTAGNO, G. VANDELLI, Firenze, 1921; ora: DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di D. DE ROBERTIS, Firenze, 2002, 3 voll.; DANTE ALIGHIERI, *Rime*, Ed. commentata a cura di D. DE ROBERTIS, Firenze, 2005. Ai fini ecdotici si segnalano anche D. DE ROBERTIS, *Dati sull'attribuzione a Dante del discordo trilingue «Ai faux ris»*, in *Studi di filologia medievale offerti a D'Arco Silvio Avalle*, Milano-Napoli, 1996, pp. 125-146; L. LAZZERINI, *Osservazioni testuali in margine al discordo trilingue Aï faus ris*, in «Studi danteschi» LXVIII (2003), pp. 139-165; EAD., Nella carta di Raniero / fa ciascuno il suo mestiero. *Vecchia lettura (e nuova interpretazione) per la Postilla amiatina*, in «Qfr. Quaderni di filologia romanza» 23 (2015), pp. 127-164, in part. le pp. 134-137. Da registrare, a scopo di commento ed esegesi: V. CRESCINI, *Del discordo trilingue attribuito a Dante*, in «Studi danteschi» XVIII (1933), pp. 59-68; G. CONTINI in Dante Alighieri, *Rime*, Torino, 1939; G. TAVANI, *Il mistilinguismo letterario romanzo tra XII e XVI secolo*, Roma, senza data; F. BRUGNOLO, *Note sulla canzone trilingue Aï faus ris attribuita a Dante*, in Id., *Plurilinguismo e lirica medievale*, Roma, 1983, pp.107-165; M. CHIAMENTI, *Attorno alla canzone trilingue Aï faus ris finalmente recuperata a Dante*, in «Dante studies», 116 (1998), pp. 189-207; Id., *Aï faus ris. L'unicità, ossia the Otherness, di una poesia di Dante*, in *Banca Dati Nuovo Rinascimento* www.nuovorinascimento.org, 16 settembre 2008. In questi anni il corpus delle rime dantesche è riesaminato, dal punto di vista esegetico e non solo, da Marco Grimaldi per la NECOD (*Nuova Edizione Commentata delle Opere Dantesche*), di cui è già uscito il primo volume (Volume I, *Vita Nuova · Rime*, a cura di D. PIROVANO e M. GRIMALDI, introduzione di E. MALATO, Tomo I *Vita Nuova · Le rime della Vita Nuova e altre rime del tempo della Vita Nuova*, Roma, 2015). Per la tradizione delle terzine provenzali della *Commedia* si veda A. TERZI, *Il provenzale e lo stemma codicum nella Commedia*, in «Critica del testo» 7/3 (2004), pp. 1091-1143.

³ Lo schema è avvicinabile a quello de *Li occhi dolenti* per la struttura sillabica del piede e per similarità nella struttura della sirma, quest'ultima identica (se non altro nelle rime) in *La dispietata mente*, *Io son venuto*, e molto simile in *Quantunque volte*, *Lo doloroso amor* e *Voi che 'ntendendo*. Il congedo della trilingue è però assai prossimo a quello della canzone *Così nel mio parlar*, dove peraltro corrisponde alla fattura della sirma, ed è perciò elemento strutturale importante. Senza contare, inoltre, che il sistema di *retrogradatio cruciata*, verosimilmente adottato per l'alternanza

più o meno cogenti, che s'infittiscono e si rinforzano proprio riguardo le rime dedicate a madonna Petra⁴. Già Contini, peraltro, scriveva d'un «impallidito vocabolario da rime petrose»⁵, ed oggi De Robertis si spinge con più audacia verso un giudizio meno avaro, riconoscendovi una sicura impronta dantesca. Aggiungerei, per porre in maggior risalto la raffinata architettura della canzone, solo alcune osservazioni. La struttura rimica non prevede rime tra lingue diverse; è forse per questo che i tre idiomi vengono armonizzati attraverso un elaborato tessuto di richiami. Si ha così l'attacco francese del v. 1 «*Ai faux ris*» che si cuce con l'attacco del v. 26, ultimo della strofe II «*le faux cuers*»; l'attacco del v. 7 «*Tu sai ben*» che riecheggia nel v. 24 «*Ella sa ben*» e poi nel v. 27, primo della strofe III «*Ben avrà*» e il v. 30 «*Bien set Amours*»; il primo emistichio del v. 9 «*je li sperant*» che riemerge al v. 32 «*neque plus vitam, sperando, conservo*»; il v. 10 «*Ai Dieus, quante malure*» ripreso al v. 36 «*Ahi Dio, quant'è integra*»; ancora il v. 19 «*dout je seroi mort*» / «*morrai sans faille*» che richiama il v. 31 «*che per lei dolorosa morte faccio*» ma anche il v. 21 «*(...) ed aggio colpa nulla*»; ancora il v. 2 «*Et quid tibi feci*» si riverbera nel v. 34 «*s'elle non fet (...)*»; infine il v. 9 «*e pas de moi non cure*» chiude il cerchio con il v. 38 «*amorem versus me non tantum curat*». Anche nel congedo il secondo emistichio del v. 40 «*pour tout le monde*» si allaccia al primo del v. 43 «*per lo mondo*», instaurando una sorta di rima interna che rende meno forte l'irrelato *monde*, riprendendo nell'ultimo v. 44 «*forse pietà n'avrà*» l'angosciosa prospettiva enunciata al v. 29 «*nisi pietatem habuerit servo*». Segnalo infine le rime; ricche: *avés: savés*; inclusive: *isto: sisto, servo: conservo, verai: ai*.

Occorre ora interrogarsi sulla posizione che la canzone trilingue aveva nella prima divulgazione delle rime dantesche, e quanto partecipi di quell'ordinamento delle quindici canzoni distese che De

delle lingue, avvicina *Ai faux ris* al meccanismo della sestina, innovato non più nella direzione dell'*amplificatio* (le sestine doppie), bensì in quello della vera e propria *transmutatio*. Per tutto ciò si veda BRUGNOLO, *Sulla canzone trilingue* cit. e CHIAMENTI, *Attorno alla canzone* cit.

⁴ Anche qui si veda BRUGNOLO, *Sulla canzone trilingue* cit. Oltre a vari richiami di tipo modulare («Ben avrà questa donna cuor di ghiaccio» con «Ben converrà che la mia donna mora», *Donna pietosa*; «Ben ti faranno il nodo Salamone», della tenzone con Forese; «Ma ben ritorneranno i fiumi a' colli», nella sestina; o ancora «io vegna a riveder sua faccia allegra» con «e torni a riveder le belle stelle», *Inferno* XVI, 83 e «tornate a riveder li vostri liti», *Paradiso* II, 4), Brugnolo indica riscontri con *Io son venuto al punto de la rota*: «*gravis mea spina*» con «*crudele spina*», «né già mai tocca di fioretto il verde» con «*al tempo verde*», «Ben avrà questa donna cuor di ghiaccio» con «*se in pargoletta fia per core un marmo*»; a questi passi si aggiunga «*la stagion forte ed acerba*» con «*aspresse (...)*». Brugnolo rinviene echi anche con *E' m'incresce di me sì duramente*: «*semper insurgant contra me de limo, / dout je seroi mort, (...)*. / Fort me desplait pour moi, / (...) / nec dicit ipsa» con «quanto piani, / soavi e dolci ver' me si levaro, / quand'elli incominciaro / la morte mia, che tanto mi dispiace, / dicendo». Ancora Brugnolo richiama un passo di *Voi che savete*: «*verso d'alcun che ne li occhi mi guardi, / ch'io ci porto entro quel signor gentile / che m'ha fatto sentir con li suoi dardi*». / E certo i' credo che così li guardi / per vederli per sé quando le piace» con «*ché per un matto guardamento d'occhi / (...) / ma e' mi piace che li dardi e i stocchi / sempre insurgant (...)*». Infine Brugnolo cita la sestina «*e che li fa tornar di bianco in verde / perché li copre di fioretti e d'erba*» con «*né già mai tocca di fioretto il verde*» (a cui si sommi la «*nova donna*» che «*si sta gelata come neve all'ombra*» in «*cor di ghiaccio*»), e la sestina doppia: «*Amor, tu vedi ben che questa donna / la tua virtù non cura in alcun tempo*» con «*Tu sai ben come gaude / miserum cor eius qui prestolatur: / je li sper anc, e pas de moi non cure*»; a ciò s'aggiunga, subito dopo: «*sì che non par ch'ell'abbia cor di donna, / ma di qual fiera l'ha d'amor più freddo*» (vv. 7-8) rinforzato da «*così di tutta crudeltate il freddo / le corre al core*» (vv. 37-38) con il già citato «*Ben avrà questa donna cor di ghiaccio*»; ritorna anche l'«*aspresse*» della dama in «*acerba donna*» (v. 60). Si può a ciò aggiungere qualche richiamo con l'attacco di «*La dispietata mente, che pur mira / di retro al tempo che se n'è andato*» con «*che fatta m'hai sì dispietata fraude / (...) / a colui ch'aspettando il tempo perde*» (vv. 3, 12) e, sempre dalla medesima canzone, «*Piacciavi, donna mia, non venir meno / a questo punto al cor che tanto v'ama, / poi sol da voi lo suo soccorso attende; / ché buon signor già non restringe a freno / per soccorrer lo servo quando 'l chiama*» (vv. 14 ss.) con «*nisi pietatem habuerit servo. / Bien set Amours, se je n'en ai secors, / (...)*» (vv. 29-30). Ancora qualche pallido riscontro con le rime per la pargoletta: «*Chi guarderà già mai senza paura / ne li occhi d'esta bella pargoletta, / che m'hanno concio sí che non s'aspetta / per me se non la morte, che m'è dura? / Vedete quando è forte mia ventura*» con «*Ai Dieus, quante malure / atque fortuna ruinoso datur / (...) / Conqueror, cor suave, de te primo, / che per un matto guardamento d'occhi / vous ne dovriés avoir perdu la loi; / (...) / dont je serai mort (...)*» (vv. 10-11, 14-16, 19); ma non si vuole scivolare in un vago orecchiare.

⁵ CONTINI, *Rime* cit., p. 239

Robertis individua a monte della vulgata boccacciana e di matrice, a suo parere, forse autoriale. Per farlo occorre sintetizzare in un grafico le serie della nutrita tradizione del componimento⁶:

B ¹	(...), Giovanni di Bonandrea, <i>Scender da monte</i> , D5 , Auliver, <i>En rima greuf a far</i> , (...), 15 distese, (...)
Mr	<i>O patria degna</i> , D5 , 15 distese, (...)
L44a	rime varie dantesche e attribuite, <i>Da quella luce che 'l suo corso gira</i> , D5
Pal ²	15 distese, (...), <i>Quando il soave mio fido conforto</i> , D5
McZ	15 distese O1, D5 , <i>Una donzella umile e diletta</i> , (...)
L118	15 distese, D5 , <i>Io non posso celar lo mio dolore</i>
L122	sonetti, 15 distese ≈O1, <i>Quella virtù che 'l terzo cielo infonde</i> , D5 , <i>Di ridere ho gran voglia</i> (frottola)
AD ⁴	<i>Mentre che amor pensavo</i> (frottola), D5 , <i>El troppo e 'l pocho</i> (frottola)
B ⁴	15 distese ≈O2, D5
Ca	15 distese ≈O2, D5 , VN 15, rime VN
Hv	15 distese O2, D5 , <i>Quantunque volte</i> , altre VN
NS ²	15 distese O2, D5 , <i>Quantunque volte</i> , rime varie
LS ²	15 distese O2, <i>Io non posso celar lo mio dolore</i> , D5
R143	15 distese O2, D5 , <i>Quantunque volte</i> , rime varie, <i>Io non posso celar</i>
Mc ⁶	15 distese Ob, D5 , VN, sonetto adesp. ⁷
Ox ⁴	15 distese ≈O2, <u>pargoletta</u> , D5
R735a	10, VN 15, D5 , 6, 11, 12, 13, 14, 15, VN 16, pargoletta
Ro ³	15 distese, VN 15, D5 , VN 14, VN 16
Si ⁷	15 distese Ob, D5 , <i>Signore idio chelmondo</i> , (...)
Str	15 distese inframmezzate da rime VN, <u>pargoletta</u> , D5
U ²	(...), VN 14, VN 15, 1, 2, 3, 4, 14, 15, D5 , VN 16
LT	<i>I fui ferma chiesa</i> , D5 , <i>Increata virtù</i> , <u>Alessandro lasciò</u> , (...), 15 distese
AD ² C ⁸	15 distese O3, varie VN, <u>Alessandro lasciò</u> , D5 , <u>Nel glorioso cielo</u> , (...)
NA ² R29a	15 distese O4, <u>pargoletta</u> , D5
Pr ³	15 distese O5, D5 , VN 16
R117	15 distese O5, D5 , rime VN
R823	15 distese O5, <u>pargoletta</u> , D5 , rime VN
R40	15 distese O5, <u>pargoletta</u> , D5
Naz ^{5a}	15 distese O5, D5 , <u>pargoletta</u> , VN 16, (...)
Naz ³	15 distese O5, <u>pargoletta</u> , D5 , <u>Alessandro lasciò la signoria</u> , (...)
Ha	15 distese O5, <u>Ballata i' vo'</u> , <u>pargoletta</u> , D5
Naz ⁷	15 distese Ob, D5
V ⁸	15 distese Ob, D5 , <i>O voi che per la via</i> , rime VN
Wls	15 distese Ob, D5 , rime VN
Naz ⁶	15 distese Ob, <u>pargoletta</u> , D5
b ¹ (-Ox ⁵)	VN, 15 distese Ob, <u>pargoletta</u> , D5
Ox ⁵	VN, 15 distese Ob (manca 15 e pargoletta), D5
L85 Ox ³	VN, 15 distese Ob, <u>pargoletta</u> , D5
Mg ⁷	VN, 15 distese Ob, <u>pargoletta</u> , D5 , <u>Ballata i' vo'</u> , altre VN
Vl	VN, 15 distese Ob, <u>pargoletta</u> , <u>Ballata i' vo'</u> , D5 , altre VN
Bd Si ¹	VN, 15 distese Ob, ..., <u>L'alta speranza</u> , D5 , <u>Poi che di doglia</u> , (...)
Mg ²¹ Par ¹ Rv	15 distese Ob, D5 , <u>pargoletta</u>
Par ² R108	15 distese O5, D5 , <u>pargoletta</u>
L137	VN, D5
Ko	D5
L15	D5
Naz ⁸	D5
Pg ²	D5

⁶ Nella tabella **D5** rappresenta *Ai faux ris*; O1, O2, O3, O4, O5 i diversi ordinamenti delle quindici canzoni distese; Ob il loro ordinamento nel gruppo di Boccaccio.

⁷ **Mc⁶** è testimone della canzone trilingue; nell'edizione la canzone è citata nella scheda del censimento (n° 292), ma manca nella descrizione dei documenti (DE ROBERTIS, *Rime* cit., Ed. maior, vol. I, pp. 803-805; se ne desume la posizione dalla discussione alla tavola riportata *Ibid.*, vol. II, p. 239). Ringrazio l'amico e collega Alvise De Piero che ha compiuto una *expertise* sul codice confermando la presenza della trilingue alle cc. 28^r-28^v, prima delle rime della VN.

L'analisi delle serie porta a confermare quanto già osservato da De Robertis, ossia la sussistenza di una successione *Ai faux ris – I' mi son pargoletta*, in quest'ordine e invertito, che egli ha chiamata A, in quanto prima appendice al nucleo delle *Quindici canzoni distese* nell'ordinamento dell'ampio gruppo *b*, entro cui si situa anche la famiglia boccacciana⁸. Non c'è dubbio che A sia «un episodio interno a *b*»⁹, trovandosi quasi sempre associato all'ordinamento delle quindici canzoni trådito da *b* (nella tabella: «Ob») o con minime variazioni (come in O4, O5). Sempre all'interno dell'enorme galassia *b*, si affiancano ad A altre successioni ricorrenti. Una, che vede la canzone trilingue preceduta da *L'alta speranza* e seguita da *Poi che di doglia*, sembrerebbe una variazione tutta inclusa in *b*³; più estesa è però l'associazione di *Ai faux ris* con *Ballata, i' vo' che tu ritrovi Amore*, recuperata dentro *b*² (codici **Mg**⁷ e **VI**) da un punto più alto della costellazione *b*, rappresentato da **Ha**, unitamente alla successione con il sonetto di Butto da Firenze *Alessandro lasciò la signoria*, che coinvolge i piani alti di *b* (**AD**², **C**⁸, oltre a **LT**); infine decisamente circoscritta è la coppia *Ai faux ris – Quantunque volte, lasso* (la canzone XXVII della *Vita Nuova*), che ricorre internamente al sottogruppo di *b* siglato da De Robertis *h*. Al di fuori della costellazione *b-b*-b^o*, ossia al di fuori del gruppo entro il quale ha agito l'operato di Boccaccio, non si rinvengono successioni stabili, il che depone a favore di un recupero del testo da una tradizione estravagante e indipendente. Questa osservazione mi sembra per nulla banale, giacché è indizio del fatto che, al di fuori di *b*, il brano doveva girare probabilmente sciolto, e che quasi nulla lo lega, dal punto di vista macrostrutturale, alle quindici canzoni distese, eccetto la successione di **NA**² **R29a** (ossia la fonte *z'*) che pone *Ai faux ris* subito dopo le due petrose più significative: *Al poco giorno* e *Così nel mio parlar*¹⁰.

2. La tradizione del testo.

Due sono gli assunti principali dell'analisi stemmatica condotta da Domenico De Robertis; innanzi tutto l'opposizione tra il manoscritto **B**¹ e tutta la restante tradizione costituisce di fatto un albero bifido; in secondo luogo —ma anche a corollario—, ciò determina una sostanziale discontinuità con la morfologia della trasmissione delle quindici canzoni distese e della vulgata delle *Rime*. Riesaminata la tradizione e i rapporti tra le famiglie concordo sostanzialmente con questi risultati; tuttavia vorrei guardare alla questione da una specola diversa da quelle sinora proposte, considerando anzitutto la peculiarità appunto di **B**¹, il Barberiniano Latino 3953¹¹. Si tratta di un codice esemplato tra il terzo e quarto decennio del Trecento, dunque in epoca assai alta; è di area trevigiana, in parte vergato dalla mano di Nicolò de Rossi, e molto probabilmente assemblato sotto la sua supervisione. La silloge mostra uno spiccato interesse per l'area galloromanza e il mistilinguismo. In apertura troviamo infatti una cronaca latina della storia troiana, in unica attestazione, le cui fonti sono individuate da Arianna Punzi in Darete e Ditti, nel *Roman de Troie* di Benoît de Sainte Maure, nelle *Metamorfosi* di Ovidio e probabilmente nella *Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne. La studiosa dimostra efficacemente che il copista doveva essere «del tutto digiuno di lingua oitanica»¹²; non così Nicolò de Rossi, che talora interviene sul testo con opportune correzioni¹³. Segue, nella silloge, una lettera di Isotta a Tristano che ha goduto di una circolazione autonoma sebbene circoscritta: si ritrova nel codice BN22021, conservato a Madrid, e nel *Tristano Veneto*, mostrando quindi una «fortuna in area nord orientale»¹⁴. La canzone *Nus hom*

⁸ DE ROBERTIS, *Rime*, Ed. maior cit., vol. II, pp. 868-877.

⁹ *Ibid.*, p. 877.

¹⁰ Ma questo ordinamento potrebbe essere determinato da associazioni contenutistiche e stilistiche da parte del compilatore della fonte *z'*: «aspresse» di *Ai faux ris* richiama l'incipit di *Così nel mio parlar voglio esser aspro*; molteplici poi i collegamenti, già rammentati, con la sestina.

¹¹ Per la descrizione del manufatto si veda DE ROBERTIS, *Rime* cit., ed. maior, vol. I, pp. 715-720.

¹² A. PUNZI, *Le metamorfosi di Darete Frigio: la materia troiana in Italia (con un'appendice sul ms. Vat. Barb. lat. 3953)*, in «Critica del testo» VII/1 (2004), pp. 163-211, p. 204.

¹³ Ma la mano di Nicolò, che in qualche luogo interviene come correttore sull'operato degli altri copisti, decisamente più sprovveduti, non si mostra nelle carte su cui è vergata la trilingue dantesca.

¹⁴ PUNZI, *Le metamorfosi* cit., p. 206.

non val nen doi esser presatz di Guilhem de Montanhagol, che vien subito dopo, apre la sezione lirica¹⁵, che vede susseguirsi, dopo Nicolò de Rossi, altre rime di Bindo Bonichi, Guido Guinizzelli, Cino da Pistoia, sino alla canzone trilingue dantesca e quella di Auliver *En rima greuf a far*¹⁶; un manipolo di canzoni dantesche, seguito da altre rime sparse, chiude la sezione lirica che è seguita dall'epistola di Aristotele ad Alessandro e dal *Secretum Secretorum*. Punzi intravede un *fil rouge* nella scelta di questi testi, vicini alle tematiche di quelli galloromanzi d'apertura; soprattutto la sezione di Cino (temi del conforto, della pietà, della morte della dama) e la trilingue dantesca (tema del tradimento) ben si collegano alla lettera di Isotta. Si può dunque concludere che **B¹** è un testimone pensato e organizzato nella sua struttura di fondo sia dal punto di vista tematico (il tradimento e la morte della dama), sia sotto il profilo linguistico (la commistione e la pronunciata tensione verso il dominio galloromanzo). La presenza di *unica* o di componimenti a limitata diffusione lascia anche intendere, credo, un bacino di approvvigionamento del materiale piuttosto raffinato, molto probabilmente non estraneo all'azione dello stesso Nicolò.

Come vedremo meglio in seguito, il testo di *Ai faux ris* trascritto in **B¹**, pur essendo frammentario (manca della strofe III), presenta alcune singolarità eccezionali, distinguendosi nettamente da tutti gli altri testimoni; ciò lascia supporre che si tratti di un lacerto a tradizione marginale recuperato da Nicolò in epoca precoce e inserito nella sua silloge di materiale mistilingue e d'ispirazione galloromanza. Scoprirò dunque già da ora le mie carte, dichiarando *ex abrupto* l'ipotesi che si vuol qui formulare, ossia che la versione della silloge trevigiana sia una redazione, forse d'autore, della canzone trilingue distinta da quella tramandata dalla restante tradizione manoscritta¹⁷.

La possibilità di elevare al rango di varianti d'autore le lezioni peculiari di **B¹** emerge nella fattura del v. 19, dove dietro alla lezione del manoscritto («donch ben morrai sens fal con gie stoi») si può intravedere «donch ben morai sens fail[le], con gie stoi», ossia 'davvero morirò senza colpa, come io sono', con l'uso di *stoi* senza *e* prostetica, fenomeno ben attestato in franco-italiano¹⁸.

La lezione tradata da **B¹** è suffragata da un testo del Re di Navarra che presenta alcune vicinanze a quello dantesco, *Une chanson ancor vueil* (Linker 240,55). Si leggano le strofe IV e V:

Joie et duel a cil souvent
qui le mien mal a senti.
Mes cuers plore, et ge en chant;
ensi m'ont mi oeil traï.
Amors, tost avez saisi,
mès vous gerredonez lent;
ne pour qant de moi vous pri.

¹⁵ Nicolò de Rossi, *Color di perla*; Bindo Bonichi, *Tanto prudentia porta*; Guido Guinizzelli, *Al cor gentil*; alcune canzoni di Cino da Pistoia, *Avegna ched el m'aggia più per tempo*, *Quando porrò io dir dolce mio Dio*, *L'alta virtù che se ritrasse al cielo*, *Oymè lasso quelle trecçe bionde*, *O morte della vita privatrice*; Matteo Zoanne de Bonandrea, *Scender da monte mirabil alteçça*; Dante, *Ai faux ris*, Auliver, *En rima greuf a far*. Segue un'altra canzone di Nicolò, *Çovene donna dentro al cor mi sede*, e poi una sezione dantesca di canzoni dottrinali: *Amor che movi*, *Or che Amor*, *Doglia mi reca*, *Vertù ch'el ciel movesti* (attr.).

¹⁶ La trilingue in **B¹** è adespota, anche se secondo De Robertis vi sarebbe traccia di un'attribuzione abrasa a tal punto da non leggersi più neppure con la lampada di Wood. In effetti anche il seguente brano di Auliver non è attribuito, e questo va ricondotto forse al fatto che il compilatore attingeva a materiale marginale e già corrotto (entrambi i brani si trovano alla fine della sezione di mano β, prima dell'inizio della mano γ — Nicolò in persona). Non ho elementi nuovi, pertanto, per riaprire la questione dell'autorialità dantesca per la quale mi baso sulle conclusioni di De Robertis.

¹⁷ De Robertis è sfiorato dal sospetto che **B¹** «a tratti sembra rappresentare un' "altra" versione» (DE ROBERTIS, *Rime* cit., Ed. maior, III p. 245), senza però dar poi, di fatto, seguito a tale inciso. Lazzarini è più esplicita, considerando la possibilità di versioni d'autore, ma subito riconducendo questa fenomenologia di varianti alla consueta *mouvance* dei manoscritti galloromanzi (EAD., *Osservazioni testuali* cit., p. 161). Cercherò qui di argomentare perché, a mio giudizio, ci si possa arrischiare a ipotizzare una duplice versione, credo d'autore.

¹⁸ G. HASENOHR, *Copistes italiens du Lancelot: le manuscrit fr. 354*, in *Lancelot – Lenzelet hier et aujourd'hui*, a cura di D. BUSCHINGER e M. ZINK, Greifswald 1995, pp. 219-226, p. 222, L. MORLINO, «*Alie Ystoire ac doctrine*»: il Livre d'Enanchet nel quadro delle letterature franco-italiane, tesi di dottorato, Università di Padova, ciclo XXI, p. 79. Si potrebbe però anche suddividere così le unità di scrittura: «gi' estoi».

Hé, las! S'il ne li souvient
de moi, *morz sui sanz faillir*.
S'el savoit dont mes maus vient,
bien l'en devroit souvenir.
Cist maus me fera morir,
se ma dame n'en soustient
une part par son plesir.

Come si vede l'occasione è simile: qui gli occhi hanno tradito il poeta, in Dante è il falso sorriso della dama che ha tradito gli occhi («Aï faus ris, pour quōi traï aves / oculos meos?» vv. 1-2). E tuttavia in entrambi i testi la morte coglierà l'innamorato senza colpa se la dama non lo soccorrerà («se je n'en ai secors, / che per lei dolorosa morte faccio», vv. 30-31).

Gli altri manoscritti recano diverse soluzioni, che riassumo qui di séguito:

ube mons esenon foe	LT Ox ⁴ Ox ⁵
do(u)nt je serai / serei / seroi mort	AD ² B ⁴ Ba ¹ Bd C ¹⁰ C ⁸ Ca Ha Hv L118 L122 L137 L15 L44a L85 L ^o LS ² Pal ² Mc ⁶ McZ Mg ²¹ Mr NA ² Naz ³ Naz ⁶ Naz ⁷ Naz ⁸ NS ¹ NS ² Ox ³ Pal ⁶ Par ¹ Par ² Pg ² Pr ³ R108 R117 R143 R144 R29a R340 R40 R823 Rv Si ¹ Si ³ Si ⁷ Str T ⁵ U ² V ⁸ Vl Wls, AD ⁴ (sinoi)
eu soi m.	NA ³ Pr ²
pexerey m.	Naz ²
[je] saroi m.	Ko

par / pour foi que	AD ⁴ B ⁴ Ca L ^o McZ Mr Naz ⁷ Pg ² Str, Ko (pos), U ² (qua)
per foi >chj< poi che	Ha
e p. f. q.	AD ² Ba ¹ C ¹⁰ C ⁸ Hv L15 L44a LS ² Mg ²¹ NS ² Pal ² Pal ⁶ R143 R144 R340 R823 Rv Si ¹ Si ³ Vl, Bd (pous), L118 (pous), L85 (pouer), NA ² (pouer), Naz ² (pous), Naz ³ (pous), Naz ⁸ (pouer), NS ¹ (pouer), Ox ³ (pouer), Ox ⁵ (poue fore), R108 (pous), R29a (pouer), T ⁵ (pouer), Wls (a p.)
e penar foi que	L137 Mc ⁶ R117 V ⁸
e par la fed que	Pr ² NA ³
con poufoie que	L122
pour [foi] que	Si ⁷

je croi	C ⁸ Vl, L15 (je om.)
je troi	AD ² Bd C ¹⁰ Hv L118 L122 L137 L85 LS ² Mc ⁶ Mg ²¹ NA ² Naz ² Naz ³ Naz ⁶ Naz ⁸ NS ¹ NS ² Ox ³ Ox ⁵ Pal ² Pal ⁶ Par ¹ Par ² R108 R117 R143 R144 R29a R340 R40 R823 Rv Si ¹ Si ³ T ⁵ V ⁸ Wls, Ba ¹ (yestroy), LT (gietroe), NA ³ (m troi), Ox ⁴ (ge troe), Pr ² (m troi), Str (jeitroy)
je ai autroi(e)	AD ⁴ B ⁴ Ca Mr Naz ⁷ Pg ² Si ⁷ U ² , Pr ³ (gie aialtrue)
gie auroi	McZ, Ha (saltroi), Ko (gie hauroye)
ge ai nois	L ^o

Crescini stampa «dout je seroi mort, pour foi que je croi», così chiosato da Contini: «Si confrontino non soltanto le locuzioni italiane del tipo *per mia fe'*, ma la ricca serie delle francesi antiche: *foi que je doi sainte Marie*, *foi que je doi la Madaleine* e simili»¹⁹. De Robertis segue i predecessori, pur preferendo un'altra veste grafica: «dout je serai mort, par foi que je croi», spiegando: «svolge nella dipendente 'che io credo' (...), ossia in perifrasi relativa, il possessivo di "par ma foi", 'per mia fe', che ritorna al v. 28»²⁰. Tuttavia concordo con Lucia Lazzerini²¹ nella rivalutazione della lezione, assolutamente maggioritaria, (*au*)troie, ben conservata in **L122** «j'otroie», che spiega molto bene l'errata interpretazione di **McZ Ko** (z) «gie auroi», nonché la genesi del *facilior* «je troi / je croi». Mi sembra dunque plausibile ritenere che la lezione a monte di tutte queste varie testimonianze fosse: «dout je seroi mort, pour foi que j'otroi», da tradurre

¹⁹ CONTINI, *Rime* cit. p. 241 in nota al verso.

²⁰ DE ROBERTIS, *Rime* cit. Ed. minor, p. 225.

²¹ LAZZERINI, *Osservazioni testuali* cit., pp. 159-160. La studiosa avanzava anche la possibilità di leggere «par foi, com je croi», 'in fede, come io credo'.

‘dunque io sarò morto, a causa della fiducia che vi accordo’ o ‘che vi dono’. È vero che mancano testimonianze parallele di formule identiche nella lirica trovierica, tuttavia abbondano in oitanico espressioni come «parfoi, j’otroi, (...)», in senso rafforzativo, oppure espressioni come «Li biaux, li dous, a cui mes cuers s’otroie»²². L’evidente differenza tra la fattura di **B¹** da questa rende piuttosto difficile ritenere che uno dei due sia il risultato del rifacimento d’un copista, per di più se —come in questo caso— si tratta di italiani.

Sembrano doversi ricondurre a due diverse redazioni anche le differenze che si riscontrano nel primo emistichio del v. 16, dove **B¹** reca «non dovesez avoir perdu la loi», probabilmente da ricondurre all’imperfetto congiuntivo «non doüssiez» (variante normale di *deüssiez*) ‘non avreste dovuto’, mentre l’altro ramo presenta una sintassi meno complessa (ma assolutamente corretta) «vous non doviés avoir perdu la loi», con l’utilizzo di un condizionale presente.

Del resto **B¹** reca molte altre varianti adiafore, e non solo nei versi francesi, che ben si coniugano con l’ipotesi di due diverse redazioni. In quest’ottica si può citare l’interessante proposta di Lucia Lazzerini che rivalutava, nei vv. 1-2, la lezione del nostro codice trevigiano; **B¹** legge: «Ai faus ris por coi trahi maués / occule mi»; lezione che echeggia, solo per il secondo emistichio del verso francese, in **C⁸** («tray maués»), mentre il primo emistichio di quello latino registra, nella restante *recensio*, soltanto minime variazioni («oculus meus» **Ox⁴ L137**, «oculus meos» **Naz⁶**) che possono rappresentare oscillazioni poligenetiche. Lucia Lazzerini propone d’interpretare la lezione di **B¹** con «Aï faus ris, pour quoi traï m’avez, / ocule mi?», dove «ocule mi» varrebbe ‘luce dei miei occhi’, richiamando a conferma il *De Vulgari Eloquentia* dove Dante «cita *oclo meo* e *corada mea* come espressioni affettive tipiche del dialetto romagnolo»²³ e il versetto di Michea VI 3 «Populus meus quid tibi feci et quid molestus fui tibi responde mihi», nella forma che esso presenta quand’è citato nelle testimonianze medievali: «Popule meus», rivalutando anche gli «sparsi relitti» delle lezioni di **Ox⁴**, **R117** e **Naz⁶** sopra ricordate²⁴. Rammento, inoltre, che l’epistola perduta di Dante di cui c’informa il Bruni attaccava con: «Popule meus, quid feci tibi», recentemente accostata alle tecniche di invettiva nell’*Inferno* e scritta, evidentemente, nel periodo dell’esilio²⁵.

Altre varianti adiafore forti si trovano nel resto del componimento; sgombrando il campo dall’evidente errore del v. 18 «sempre insurgant contra te» (passato per contaminazione in **Str**), vorrei richiamare l’attenzione sull’inversione «eius cor» in «cor eius» al v. 8 e di «pietà n’avrà» in «n’avrà pietà» al v. 44 (qui recuperata per contaminazione da **McZ** e **Str**), e la differente realizzazione dell’attacco del v. 13 «ne già mai tocca» in «e mai non tocca». Se queste varianti adiafore potrebbero essere attribuite alla libertà di trascrizione di un copista, forse a monte di **B¹**, diverso è il caso del primo emistichio del verso 22, dove ci s’imbatte in un curioso «nec dixit hera: “malum est de ipso”» in luogo di «nec dicit ipsa: “malum est de ipso”». Davvero difficile è giustificare il passaggio dall’una forma all’altra con un semplice errore di copia, e si deve convenire sulla necessità di spiegare quel «hera» con una lezione alternativa. Sorge allora forte la tentazione di scorgervi il sostantivo lat. (*h*)*ĕra*, -ae, ‘signora’, riferito anche all’amata in Catullo e Ovidio²⁶: un

²² GODEFROY, *Dictionnaire* cit. V, 662b.

²³ LAZZERINI, *Osservazioni testuali* cit., p. 143. Si aggiunga un altro riscontro, presente nella ballata *Perdona b[...]* a *l’incolpata*, pubblicata da Massimo Zaggia, dove al v. 6 si legge «oclo me’, s’el te plas, intregamente», dove si rimanda al Dante del *DVE* (vedi M. ZAGGIA, L. FORMISANO, *Le composizioni liriche del codice gonzaghese della Biblioteca Nazionale di Parigi*, fr. 7516 *nouv. acq.*, in G. SCHIZZEROTTO, *Sette secoli di volgare e di dialetto mantovano*, Mantova, 1985, pp. 40-71, pp. 59-51; per il testo anche V. DE BARTHOLOMAEIS, *Liriche antiche dell’alta Italia*, in «Studj romanzzi», VIII (1912), pp. 219-238).

²⁴ *Ibid.*, pp. 144-146.

²⁵ R. L. MARTINEZ, *L’epistola perduta «Popule meus» e la liturgia degli «Impropria» nelle opere di Dante*, in *Preghiera e liturgia nella «Commedia»*. Atti del convegno internazionale di studi, Ravenna, 12 novembre 2011, a c. di G. LEDDA, Ravenna, 2013, pp. 191-219.

²⁶ In Catullo la parola si trova in diversi passi: *Super alta vectis Attis*, v. 18 «hilarate erae citatis erroribus animum!», e v. 92 «procul a mea tuus sit furor omnis, era, domo», in entrambi i casi riferito a Venere; quindi in *Peliaco quondam*, v. 395 «aut rapidi Tritonis era aut Rhamnusia virgo»; infine in *Quod mihi fortuna*, v. 135-136 «Quae tamenetsi uno non est contenta Catullo, / rara verecundae furta feremus erae» (*Catullo. Il Libro e i Frammenti dei «Poeti nuovi»*, a cura di G. B. PIGHI, Torino, 2008 [1974]). In Ovidio la parola ricorre nelle *Epistulae Heroidum*, IX, 78 (vedi *A concordance of*

riconoscimento che potrebbe illuminare un qualche legame con il nascente umanesimo padano, e in particolare con il ricupero, agli inizi del Trecento, del codice V del poeta elegiaco a Verona, in area non lontana da quella dove probabilmente si conservava la fonte da cui Nicolò de' Rossi e gli altri copisti di **B¹** trassero questa versione della trilingue dantesca.

3. Rapporti tra i gruppi.

L'analisi delle varianti di **B¹** e la verifica dell'ipotesi avanzata di due diverse versioni, forse d'autore, deve ora procedere tenendo conto dell'indagine dei rapporti tra i testimoni, partendo innanzi tutto dal riesame degli indizi sull'esistenza di un archetipo a monte dell'intera tradizione e, contestualmente, un'analisi dei punti ecdoticamente più critici del componimento.

Passo dunque in rassegna anzitutto i versi che presentano corrotte e diffrizioni così estese da configurarsi quali possibili errori d'archetipo.

In quest'ottica va presa in seria considerazione la *varia lectio* del v. 9, che qui riassumo:

elexpetez pas de lui non cure	B ¹
je li/le sperant e pas de moi non cure	tutti gli altri
ie [li] sperant e pas de moi non cure	L15
eu vai sperant e par de mi non cure	NA ³ Pr ²
ye(u) ai sperans e pas di me non cura	Naz ⁵ a Ro ³ R735a
ye(u) ai sperans e uous de moi non cure	Naz ⁵ a Ro ³
dei sperant e pas comoi non chure	NA ²
ienli sperant et pas de moi non cure	Ox ⁵
zelis e spettes e pois damor non cure	LT Ox ⁴
je li sperant 7 pax de noi non cure	R340
Gie lasperant et pax de uoi non cure	AD ⁴
Gie lesperans e pas ali par di non cure	L ^o
jely sperant e pax de moy ne cure	Str

Crescini emendava in «je li sper anc, e pas de moi non cure». Più perspicua la congettura proposta da Lucia Lazzerini e promossa a testo da De Robertis, che suona «je l'esper [t]ant, et pas de moi ne cure», ossia 'io attendo lei tanto, ma ella di me non si cura'²⁷. Tuttavia queste soluzioni hanno il difetto di non spiegare la lezione di **B¹**; a ciò soccorrerebbe l'elegante proposta di Giancarlo Breschi di emendare il primo emistichio in «ele l'esprent» 'ella l'infiamma (il cuore)'²⁸, benché il ritocco paia francamente oneroso²⁹.

A ben vedere, qui come altrove, l'eziologia dell'errore di **B¹** sembra rimontare ad altro percorso rispetto a quello del resto della tradizione: si direbbe che dietro l'antico testimone veneto si possa intravedere un errore singolare forse da emendare in «et expe(i)re qui pas de lui non cure», ossia 'e attende chi non si cura di lui', con l'abbreviazione di *qui* in 9, che avrà generato la scorretta lettura *ez*³⁰. In questa ipotesi l'autore ripeterebbe in francese quanto espresso in clausola nel precedente

Ovid, a cura di R. J. DEFERRARI, M. I. BARRY, M. R. P. MCGUIRE, Hildesheim, 1968 [1939]). Si reperiscono alcune attestazioni nel mediolatino, anche in Notkero Balbulo: cfr. J. SCHNEIDER *et alii*, *Mittellateinisches Wörterbuch: bis zum ausgehenden 13. Jahrhundert*, München, 2000, s.v.

²⁷ Si veda anche DE ROBERTIS, *Rime*, Ed. maior, vol. II, p. 1029 in nota, sempre a riprova dell'opposizione **B¹**, α.

²⁸ LAZZERINI, *Osservazioni testuali* cit., pp. 148-149.

²⁹ Ingegnosa ed elegante è una seconda congettura proposta da Lucia Lazzerini: «en li (e)sperant qui pas de lui ne cure», in *enjambement* col verso latino precedente: «Tu sai ben come gode / il misero cuore di colui che attende / sperando in lei che di lui non si cura». Tuttavia si tratta di una ricostruzione un po' onerosa giacché abbisogna del ricupero di una lezione conservata, a metà, nel solo **Ox⁵** («ienli sperant») combinandola con una traccia conservata nella lezione travisata di **NA²** («pax comoi»), derivante da un «qui» erroneamente abbreviato: LAZZERINI, *Osservazioni testuali* cit., pp. 150-152). Inoltre risulterebbe difficile spiegare il passaggio da «lui» a «moi», insieme alla presenza corale nel ramo α del pronome soggetto «je» all'attacco del verso.

³⁰ La forma *espeiter*, da afr. *exploitier* è attestata anche in *La versione franco-italiana della Bataille d'Aliscans*, a cura di G. HOLTUS, Tübingen, 1985, p. 255.

verso latino («qui prestolatur»), come accade ai vv. 10-11 («quante malure / atque fortuna ruinosa datur»). Il restante ramo, a parte la coppia **LT Ox⁴**, che probabilmente contamina, scaturisce da un originale «je li sperant, e pas de moi non cure», che vale, con gerundio assoluto³¹, ‘io aspettandola, e lei che non si cura di me’, testimoniato dalla maggioranza dei codici.

Difficoltà crea anche la clausola in rima del v. 18, che si presenta unanimemente «semper insurgant contra me de limo». Crescini, nell’acceptare la lezione trādita, traduceva con ‘di sottocchi’, seguito da Contini che chiosa: «modo di guardare che, come seduce il poeta, così era annoverato dagli antichi, particolarmente da Ovidio, tra le lascivie più procaccianti»³². Sottili le osservazioni di Lucia Lazzerini che, poco persuasa dall’interpretazione addotta, individua un possibile vettore di corruzione da un originale «de ymo» al testimoniato «de limo», con facile scambio paleografico «ym» > «lim», sicuramente economico e postulabile³³. Sarei tentato anche io di propendere per questa soluzione, conscio peraltro che essa non comporta, da sola, la dimostrazione di un archetipo, trattandosi il passaggio a *limo* di una banalizzazione paleografica ad alta probabilità di poligenesi. Lazzerini richiama l’espressione provenzale «de preon», ‘dal profondo (del cuore)’, attestata ad esempio in Bernart de Ventadorn, *Can vei la lauzeta mover*, probabilmente conosciuta da Dante e da lui forse già fruita in *Par.*, XX 73 «Quale allodetta che ’n aere si spazia»³⁴. Occorre tuttavia tener conto del fatto che il soggetto del verbo *insurgant* sono i «dardi» e gli «stocchi», che colpiscono il cuore; e in tutta la tradizione lirica cortese, stilnovista e pre-stilnovista, i dardi scoccano dagli occhi della dama, dove risiede Amore, come qui («Conqueror, cor suave, de te primo, / che per un matto guardamento d’occhi»). I dardi d’Amore, dunque, provengono dall’esterno, attraverso gli occhi, verso il profondo del cuore, e non viceversa; sono invece, solitamente, i sospiri e gli affanni che sorgono «de preon», come in Bernart de Ventadorn. Entrambe le soluzioni, dunque, contengono qualche perplessità nell’esegesi complessiva del passo, e ciò m’induce a non assumere una posizione definitiva.

Un altro caso in cui si registra un’ampia diffrazione si riscontra al v. 25, dove **B¹** registra una lezione buona, che potrebbe mostrarsi indipendente dal resto della tradizione, che qui riassumo:

a penser autre que de lei amour soit	B ¹
a penser d’autre, que d’amour lesset	AD ⁴ B ⁴ Ca L ^o Mr Naz ⁷ Pg ² Pr ³ Si ⁷ U ² Vl, Ba ¹ (que del), NA ³ (plaser), Pr ² (que de)
a penoier d’autre, que d’amour lesset	McZ (penoier), Ko
a penser d’autre que delle amour le(s)set	AD ² Bd C ¹⁰ C ⁸ Hv L118 L122 L137 L15 L44a L85 LS2 Mc ⁶ Mg ²¹ Naz ² Naz ³ Naz ⁶ NS ¹ NS ² Ox ³ Pal ² Pal ⁶ Par ¹ Par ² R108 R117 R143 R144 R29a R340 R40 R823 Rv Si ¹ T ⁵ V ⁸ , McZ (que d), Ko (que l), NA ² (quandelle), NA ³ (de le), Ox ⁵ (deli), Si ³ (lesot), Str (lesoyt), Wls (dely)
a penser d’autre callei amour soit	LT Ox ⁴

³¹ Per l’uso del gerundio si veda Ph. MÉNARD, *Manuel du Français du Moyen Âge*, vol. 1 *Syntaxe de l’ancien Français*, Bordeaux, 1973, pp. 169 ss., e l’ancor valido A. TOBLER, *Mélanges de Grammaire française*, Paris, 1905, pp. 46-66. Per l’italiano si veda F. BRAMBILLA AGENO, *Il verbo nell’italiano antico. Ricerche di sintassi*, Milano-Napoli, 1964, pp. 493 ss.

³² CONTINI, *Rime* cit., p. 241, in nota.

³³ LAZZERINI, *Osservazioni testuali* cit., pp. 156-158, nonostante G. BRESCHI, *Ai faus ris, pour quoi traï avés*, in Dante Alighieri, *Le Quindici Canzoni lette da diversi*, 2 voll., Lecce, 2012, vol. II, pp. 305-337, p. 321; risponde LAZZERINI, Nella carta cit., pp. 134-137.

³⁴ Si veda, almeno, L. LAZZERINI *L’«allodetta» e il suo archetipo. La rielaborazione dei temi mistici nella lirica trobadorica e nello stil novo*, in *Sotto il segno di Dante. Scritti in onore di Francesco Mazzoni*, a cura di L. COGLIEVINA e D. DE ROBERTIS, Firenze, pp. 165-188; quindi L. SERIANNI, *Lettura del canto XX del Paradiso*, in «Filologia e critica», 28/1 (2003), pp. 3-22; M. PERUGI, *Canto XXIII*, in *Lectura Dantis Turicensis. Paradiso*, Firenze, 2002, pp. 363-371; ma già G. FOLENA, *Cultura poetica dei primi fiorentini*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 147 (1970), pp. 1-42.

Crescini stampava «a penser d'autre, que d'amour lesset», interpretando «lesset» come 'fu sazia'; diversamente De Robertis stampa «a penser d'autre, que de li amour lessoit»³⁵, con cesura epica, che varrebbe 'a pensare d'altra, da lasciare ogni amor di lei'³⁶.

B¹ reca la buona lezione «a pensier autre che de lei amor soit», sempre con cesura epica, il che vale 'a pensar altro che non sia amore per lei', con forte iperbatò e con uso di *lei* come pronome femminile indiretto attestato nei dialetti oitanici e in franco-italiano³⁷. Il resto della tradizione registra invece un'ampia diffrazione, che potrebbe partire proprio dalla forma ipotizzata da Lazzerini e De Robertis: «a penser d'autre, que de li amour lessoit», con la presenza del pronome tonico *li* che è senz'altro *difficilior*, come scrive la studiosa, perché «il passaggio *de li > de lei, d'elle* è facilmente spiegabile (anche per l'influsso italiano), l'inverso presupporrebbe (...) l'intervento di copisti esperti di testi oitanici arcaici o di revisori-filologi romanzii»³⁸.

Per quanto riguarda le supposte insanabili ipometrie dei vv. 26 e 39, basteranno poche note. Sgombrando subito il campo del verso latino, che manca in **B¹** e non è dunque utile ai fini dell'individuazione dell'archetipo, si può osservare che nel ramo alfa il v. 26 appare ipometro a causa della sinalefe tra «paine» e «an», che non si dà in **B¹**, dove si legge: «le faus cuer grant pene ne portroit», mostrandosi così scevro dall'errore; poco importa, poi, che lo stesso testimone incorra in una contrazione della forma verbale, in cui cade la pretonica, facilmente integrabile («port[e]roit»): si tratta di una svista di eziologia diversa e indipendente da quella in cui incorrono gli altri manoscritti.

Infine la diffrazione *in praesentia* del v. 4 («Iam audivissent», **Str Ca L^o Pr² L118**; «Iam exaudissent» **B¹**; «Et iam audissent» **C⁸, AD²**, «Iamque audissent» **LT**, «Iam audissent» tutti gli altri) è da risolvere secondo gli editori ipotizzando la prima lezione quale corretta, variamente e poligeneticamente corrottasi, forse per omissione di abbreviatura od omoteleuto, negli altri testimoni³⁹. Data, ad ogni modo, l'intima natura poligenetica dell'errore, non si può invocare neppure qui un errore d'archetipo.

Alla luce di quanto argomentato, si può ritenere assai difficile provare l'esistenza di un archetipo unico, mentre appare sempre più probabile una netta contrapposizione tra il testo offerto da **B¹** e quello tramandato dal resto della tradizione, che pure talora sembra contaminare dal testimone trevigiano. Alcuni errori sembrerebbero testimoniare l'esistenza di questo secondo archetipo Ω^2 , da cui discende tutta la tradizione non-**B¹**. A tal proposito si considerino le varianti del v. 5, che qui riassumo:

(primo emistichio)

eselonch l'autres	B ¹ , Str (selonque)
O langues autres	McZ, Ko
sai omn autres	NA ³ Pr ²
Se (o)u(u)nques autres	AD ² AD ⁴ B ⁴ Ba ¹ Bd C ¹⁰ C ⁸ Ca Hv L122 L15 L44a L ^o LS ² LT Mc ⁶ Mg ²¹ Mr NA ² Naz ² Naz ³ Naz ⁶ Naz ⁷ Naz ⁸ NS ¹ NS ² Ox ³ Ox ⁵ Pal ² Pal ⁶ Par ¹ Par ² Pg ² Pr ³ R108 R144 R29a R340 R40 R823 Rv Si ¹ Si ³ Si ⁷ T ⁵ V ⁸ VI Wls, L118 (Se o\uuu/nques), R143 (oe] autres), U ² (sen unques)
Se conques autres	L137, L85 (scounque), R117

³⁵ Verso solo apparentemente ipermetro, dacché in questa canzone sembra potersi applicare ai versi francesi una cesura epica con atona soprannumeraria, e con sinalefe (inammissibile in francese) tra pronome tonico e vocale seguente (*li amour*), come suggeriva, con le cautele del caso, LAZZERINI, *Osservazioni testuali* cit. p. 162; si veda oltre, nelle note linguistiche.

³⁶ DE ROBERTIS, *Rime* cit., Ed. minor, p. 226; anche LAZZERINI, *Osservazioni testuali* cit., pp. 161-162, fondamentalmente concorda con questa soluzione.

³⁷ Attestato nel glossario di Beretta in *Il testo assonanzato franco-italiano della Chanson de Roland: cod. Marciano fr. IV (=225)*, Ed. interpretativa e glossario a cura di C. BERETTA, Pavia, 1995, p. 473; «che» è variante grafica italianizzante per «que» del manoscritto.

³⁸ LAZZERINI, *Osservazioni testuali* cit., p. 162.

³⁹ A proposito dell'errore si legga però quanto sostiene LAZZERINI, *Osservazioni testuali* cit., p. 146, che reputa più probabile un originale «Iamque audissent», da cui la sparizione dell'enclitica sottoposta a dialefe; le lezioni diffratte sarebbero dunque esito di una pulsione anti-iatica.

se sunquis autres	Ox ⁴
e ciascun autres	Ha Naz ⁵ a R735a Ro ³

(secondo emistichio)

dames vous saves	B ¹ Str
dames e vous saves	C ¹⁰ L44a NA ³ Pr ²
si cum vos saves	Ha R735a Ro ³
si cum saves	Naz ⁵ a
vous saves	R143 Wls
vous lo/ou saves	AD ⁴ B ⁴ C ¹⁰ Ko L ^o McZ Mr Naz ⁷ Ox ⁴ Pg ² Pr ³ Si ⁷ U ²

Secondo Crescini la lezione giusta doveva essere «E selonch autres dames vous savés»; nell'edizione De Robertis si sceglie, per contro, «Se ounques autres, dame, et vous saves». Per quanto riguarda il primo emistichio, Lucia Lazzerini concorda senz'altro con la scelta dell'ultimo editore; la traduzione suonerebbe: «se altre (o, forse, 'altri', indef. —Lazzerini) mai, lo sapete anche (et; se non è paraipotattico) voi»⁴⁰. Tuttavia l'esegesi complessiva del torno di versi mi sembra meno soddisfacente in questa guisa che non nell'altra, testimoniata da **B¹**: «E conformemente alle altre dame voi sapete che l'ingannatore non è degno di lode»; inoltre proprio partendo da un originario «E selonch», magari nella forma «E solonq», si giustifica bene la diffrazione attestata nel resto della tradizione: **Str** conserva «Selonque», **McZ Ko** storpiano in «O langues», tutti gli altri perdono la laterale e riconducono a «Se onques», in varie grafie, o banalizzano («conques», «ciascun», ecc.).

A Lazzerini non sfuggono due elementi importanti nel secondo emistichio: anzitutto l'omissione di «dames», sicuramente originario, quindi la presenza di una particella tra *vous* e *savés* riemergente in numerosi testimoni. Sono d'accordo con la studiosa nel riconoscere in questo turbamento una classica diffrazione che cela una *difficilior*: molto probabilmente la comparsa della particella è da porre in relazione con l'omissione di «dames», preservato solo da **B¹ Str L44a Pr² C¹⁰ NA³** (e dunque errore congiuntivo per tutti gli altri). L'ipometria di due sillabe avrà determinato l'intrusione della congiunzione «et» e di una particella pronominale «lo», secondo un restauro del tipo *«se ounques autres et vous lo saves»; non stupisce che l'elemento pronominale, introdotto solo da alcuni copisti, sia italianizzante o comunque di coloritura franco-italiana⁴¹. Interpretando questi dati, dunque, l'omissione dell'originale sostantivo «dames», presente in **B¹**, sarebbe da imputare all'archetipo Ω^2 ; all'ipometria generata dall'errore avrebbero variamente reagito i manoscritti introducendo la congiunzione «e» e il pronome «lo», oppure reintegrando per contaminazione il sostantivo come accade in **Str** (che, come sappiamo⁴², contamina direttamente da **B¹**), in **L44a (r)**, nella Giuntina (**Pr²-testo** e **NA³**, vicini per comportamento a **Str**) e in **C¹⁰**⁴³. Si noti come in questi casi il ricupero della lezione originale non impedisce un'intrusione delle zeppe introdotte nel resto della tradizione propria di Ω^2 («dames e vous» in **L44a Pr² NA³**, ma in **Pr² NA³** «onques» è ridotto a «omn'»; «dames et vous ou s.» **C¹⁰**).

L'errore del v. 17 era già citato da De Robertis a giustificazione del capostipite **alfa**, che qui coincide con Ω^2 . Il filologo individua come errore determinante la lezione del secondo emistichio

⁴⁰ DE ROBERTIS, *Rime* cit., Ed. minor, p. 224, in nota.

⁴¹ LAZZERINI, *Osservazioni testuali* cit., p. 147. Si aggiunga che la forma «ou» potrebbe derivare dallo stesso pronome «lo», che si può presentare anche come *o < lo*, *u < lu* nei dialetti lombardi, emiliani, liguri e veneto-occidentali (cfr. G. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 voll., Torino, 1967, II § 417), oppure *ol > o* con velarizzazione della laterale soprattutto dinanzi ad altra laterale, ma non solo, in area veronese (cfr. N. BERTOLETTI, *Testi veronesi dell'età scaligera: edizione, commento linguistico e glossario*, 2005, pp. 178-180, 212).

⁴² **Str** si mostra talora prossimo a **Giunt** (DE ROBERTIS, *Rime* cit., Ed. maior, vol. II, p. 449) e comunque contaminato da più fonti (*Ibid.*, vol. II, pp. 545-546) e l'accordo con *g* (nella fattispecie **B¹**) è già individuato e postulato per IX e A2 (*Ibid.*, vol. II, p. 547).

⁴³ Non stupisca la presenza di contaminazione in **C¹⁰**, già individuata da De Robertis: «I numerosi interventi di **C¹⁰** sono a sanatoria d'errori di copia per lo più individuali (...), non rappresentano mai oscillazioni nell'ambito di *b¹ b² b³*, e dunque una incerta collocazione in questo, denunciano semmai infiltrazioni esterne non solo a questo, ma allo stesso *b*», *Ibid.*, vol. II, p. 507.

del v. 17, preservato in **B**¹ «ma el me piaxe che li dardi e stochi» (di cui Lazzerini rivaluta il primo emistichio, stampando: «mal mi piace») e trivialisato variamente dal resto della tradizione; tuttavia, come ammette lo stesso editore, la «verosimile convertibilità di *dardi e stocchi* in *dar de(l)istocchi* (...), implicando la poligenesi, toglie forza congiuntiva all'indiscutibile errore»⁴⁴, che varrà pertanto più per la sua «separatività», essendo indubbiamente difficilmente correggibile, a carico di **B**¹. Non si può escludere, infatti, che più capostipiti abbiano individualmente letto «che li dard' e i stocchi» con un'errata separazione delle unità grafiche («cheli dar dei stocchi»), da cui le facili reinterpretazioni «ch'al dar de li stocchi» o «ch'el dar de li stocchi» o ancora «ch'el dir de li sciocchi».

Dimostrata così la probabile sussistenza di un archetipo Ω^2 , forse derivante da un originale d'autore O^2 , è possibile individuare una netta bipartizione della tradizione che ne discende, in due rami che chiamerò α e β . Il primo è definito dall'azione di tre errori: v. 8, v. 38 e v. 39, già discussi da De Robertis⁴⁵.

Il ramo β emerge, per contro, nell'ampio errore al v. 1, dove l'errata interpretazione dell'abbreviatura per *r* genera una consonante parassita («prou», «prouer», «proues», ecc.):

Ai faux ris, pour quoi traï maves	<i>altri</i>
Ai faux ris, prou quoi traï maves	AD ² Ba ¹ NA ² Pal ² Pal ⁶ R144 T ⁵
Ai faux ris, proues quoi traï maves	Bd L118 L137 Mc ⁶ Naz ³ Naz ⁸ Par ¹ Par ² R108 R117 Si ¹ V ⁸
Ai faux ris, prouer quoi traï maves	Hv LS2 Mg ²¹ Naz ² NS ² R143 R823 Rv
Ai faux ris, prouer quoi traï maves	Mg ⁷ NS ¹ Ox ³ R29a R40 V1
Ai faux ris, prou(n) quoi traï maves	Si ³
Ai faux ris, prouo quoi traï maves	L85
Ai faux ris, poche quoi traï maves	LT Ox ⁴

Il ramo β raggruppa il grosso della tradizione *b* di De Robertis, pur con qualche defezione. Tuttavia assorbe anche parte delle fonti non-*b*, includendo testimoni che ci saremmo aspettati di trovare nell'altra famiglia. Proprio all'interno del ramo α è possibile apprezzare la commistione delle fonti che nitidamente emergevano nella tradizione delle quindici canzoni distese. Della fonte *z* rimane il solo **McZ**, congiunto a **Ko**, dove la trilingue è *unicum*⁴⁶, mentre **NA**² e **R29a** migrano in β ; *w* rimane indistinto, confermando la propria posizione di contaminazione; per contro in α si riconosce la tradizione *r*, entro cui si trova l'indipendente **L122**, e si costituiscono alcuni gruppi inediti che sottraggono materiale alla tradizione *b*: {**R735a**, **Naz**^{5a}, **Ha**, **Ro**³} e {**LT**, **Ox**⁴}, dimostrati da molti errori⁴⁷.

Si può, in definitiva, sintetizzare la situazione in questo grafico, puramente indicativo e che non entra, come un vero e proprio *stemma codicum* dovrebbe fare, nei rapporti più specifici tra i vari testimoni⁴⁸:

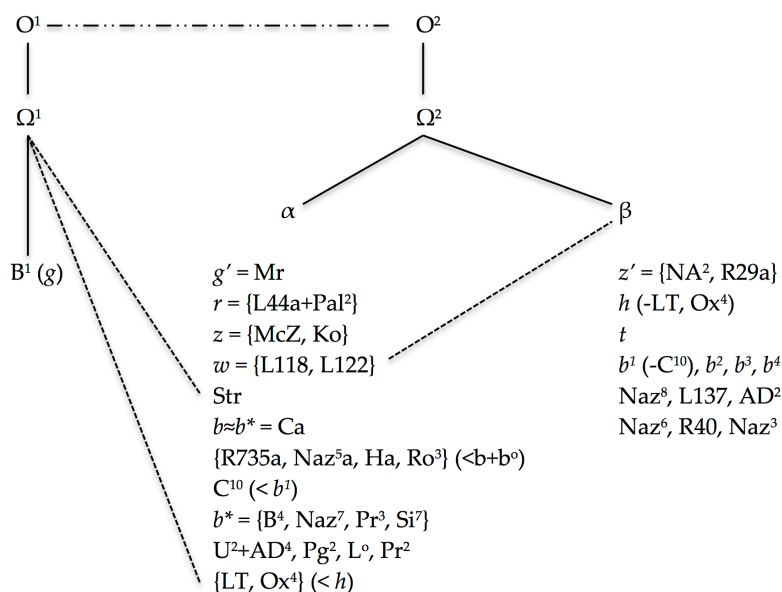
⁴⁴ DE ROBERTIS, *Rime* cit., Ed. maior, vol. III, p. 246.

⁴⁵ *Ibid.*, vol. II, tav. 329 p. 1035, dove vengono citati anche gli errori del gruppo o dei suoi componenti ai vv. 5, 19, 24, 25, 29, 30, 34, 37, forse non tutti decisivi allo stesso modo.

⁴⁶ *Ibid.*, vol. II, p. 227, tavola 47 e vol. III, p. 248.

⁴⁷ Si veda *Ibid.*, vol. II, pp. 873-874 e tav. 314 per il primo e vol. II, p. 876, tav. 318 per il secondo, ma anche vol. III, pp. 248-249.

⁴⁸ Adotto, qui e di séguito nel testo, le sigle dei raggruppamenti introdotte nell'edizione di De Robertis. Nell'albero **L15** **Wls** dovrebbero afferire a Ω^2 , in posizione alta, come **C**⁸. Il nuovo testimone reperito da Simona Brambilla all'interno del Memoriale Bentaccordi, fiorentino morto nel 1425 dopo un soggiorno trentennale in Provenza, sembra collocarsi nelle vicinanze di questi tre codici (**C**⁸, **L15** e **Wls**), dunque in posizione alta (come desumibile dai vv. 19, 25; vedi S. BRAMBILLA, *Due "corone fiorentine": Dante e Petrarca tra le carte del Memoriale*, in *Il tesoro di un povero. Il Memoriale di Francesco Bentaccordi, fiorentino in Provenza (1400 ca)*, a cura di S. BRAMBILLA e J. HAYEZ, Roma, 2016, pp. 197-199).



Analizzando la disposizione dei gruppi, mi pare insomma che si possa ipotizzare una redazione della canzone (**O¹**) che ha avuto una circolazione in area settentrionale (archetipo **Ω¹**), poi raccolta da **B¹**. Un'altra redazione (**O²**) deve aver avuto anch'essa una precoce tradizione, forse sempre in area settentrionale (archetipo **Ω²**). Da questa seconda redazione derivano sostanzialmente due famiglie bipartitesi a un livello assai alto, ancora a monte della definizione dei più recenti gruppi di fonti poi sedimentatesi nella grande tradizione delle quindici canzoni distese. Non è naturalmente possibile determinare quale delle due versioni preceda e quale segua. Ne discende, dunque, che l'intera tradizione della canzone trilingue attinge a capostipiti molto antichi⁴⁹.

4. Il francese di «*Ai faux ris*».

Siamo ora attrezzati per poter meglio valutare il francese di Dante, analizzandone le forme in quelle che credo essere due distinte redazioni, forse d'autore, attraverso la ricostruzione dei due rispettivi archetipi **Ω¹** e **Ω²**.

Abbiamo già notato che molto probabilmente è da attribuire all'autore l'adozione non solo di una cesura epica con vocale atona soprannumeraria, ma anche un'estensione della sinalefe laddove, in antico francese, era d'obbligo una lettura dialefica⁵⁰; si tratta dunque di aspetto italianizzante del francese di Dante.

Un altro tratto senz'altro attribuibile all'autore per ragioni prosodiche e metriche, è il sostantivo «malure» attestato al v. 10. Già Contini ebbe modo di riconoscervi, pur molto dubbiosamente, «un anglonormannismo»⁵¹. Lucia Lazzerini ritiene si tratti di un ibrido in cui «si confondono *malheur* –

⁴⁹ De Robertis concludeva che «A è propriamente un episodio interno a b», ma chiosando subito «Altra cosa è il disegno della tradizione» (*Ibid.*, vol. II p. 877); dicotomia che riemerge, in margine alla discussione attributiva, nella domanda che lo studioso si pone «Potrebbe allora, ancora, trattarsi di un'imposizione del testo *b* (*b**) fuori del suo riconosciuto ambito?» (*Ibid.*, vol. II, p. 1035), interrogativo retorico cui fa da contraltare, immediatamente dopo, la riflessione: «Tutto questo potrebbe indicare un livello piuttosto alto della tradizione, rappresentato da **Mr** (...) fuori dell'ambito di *g*, e da *b* (+*b*), anche nella già abbastanza avanzata entropia della lezione» (p. 1036). Ritengo che la posizione dell'editore, sostanzialmente corretta, possa ora emergere meglio precisata: **Ω²** diverge in due tradizioni, entrambe alte. L'una, α , in periodo precedente la sedimentazione di z' , ma ben rappresentato in r e w (che poi contaminerà da b , come di frequente, cfr. De Robertis); sempre a questa rimonta anche **Str** (forse parallelo al capostipite di b) e gran parte del gruppo b^* più una piccola parte di b^o . L'altra, β , sostanzialmente rappresenta il capostipite della vulgata di Boccaccio (b^o e $b^1-b^2-b^3-b^4$), e si separa da α in uno snodo alto, tra b^* e b^o , all'altezza della costituzione di z' .

⁵⁰ Si veda anche quanto detto in LAZZERINI, *Nella carta di Raniero* cit., p. 135, nota 13.

⁵¹ CONTINI, *Rime* cit., p. 239.

ant. fr. *malëur* < MALUM *AUGURIUM – e *malheure* < MALAM HORAM»⁵². In franco-veneto si registra la tendenza al passaggio del grafema *eu* francese da \bar{o} latina (/œ/) ad *o*, per cui si avrebbe, da *malheure*, un tipo *malore*. Tuttavia la forma attestata in *Ai faux ris* potrebbe non essere estranea al sistema francese, ricorrendo in rima con «cure» e «desconfiture» nel *Chevalier au cygne* della seconda redazione (XIV sec.)⁵³. Non trovo analoghe attestazioni altrove, se non forse in una vita di Sant'Agnese anglonormanna⁵⁴.

Tra i tratti franco-veneti che possono attribuirsi all'autore sembra doversi annoverare una certa tendenza alla mancanza della *e* prostetica⁵⁵, almeno nella fattura che il v. 9 probabilmente doveva mostrare in O^2 : «je li sperant», anche se si potrebbe postulare una lettura fortemente sinalefica («li [e]sperant») del verso francese. Il fenomeno potrebbe riemergere al v. 19 di O^1 , dove nel secondo emistichio si legge «gie stoi», anch'esso però riconducibile, in astratto e con più facilità, a un «gi'estoi» con ripristino della *e* prostetica.

È plausibile che vada ascritta a Dante l'oscillazione tra le forme *non*, *ne*; se al v. 9 la forma italianizzata si trova in tutti i testimoni eccetto **Str**, che reca *ne*, ai vv. 16, 30, 34 l'intera tradizione, $\Omega^1 + \Omega^2$, reca *non*.

La presenza di una *-s* impropria in *quantès* del v. 10, potrebbe essere attribuita ad Ω^2 , oppure direttamente a Dante, riprendendo le riflessioni di Lucia Lazzerini⁵⁶. Il tratto è attestato in molti manoscritti (**L15 Pg² VI Naz⁸ L137 NS² Hv Wls Rv R823 R108 Ox³ R143 R40 LS² LT Ox⁴ C⁸ NA³, r, t, w, z', b¹–NS¹ Pal⁶ Si³ T⁵, b³**). Allo stesso fenomeno è da ricondurre la forma asigmatica *mort* al v. 19, diffusa in tutta la tradizione proveniente da Ω^2 ; ma anche qui non è detto che fosse già nell'originale.

Molto più ampia è la gamma di forme francesi dialettali o franco-italiane rintracciabili nella ricezione del testo da parte della tradizione manoscritta. Per quanto riguarda i tratti esclusivamente franco-italiani va rilevato il pronome personale *lo* in **McZ Ko** del v. 5⁵⁷, probabilmente introdotto dai copisti per sanare un'ipometria dell'archetipo (si veda *supra*), che ricorre anche nella forma *lu* in **Ox⁴ e LT** (*lux aues*, da *lu savés*, con grafia *x* per sibilante intervocalica in fonosintassi); con vocalizzazione della laterale, attestata nelle varietà italiane settentrionali, si ha la forma *ou* (**B⁴ C¹⁰ L^o Mr Naz⁷ Pr³ Si⁷ U²**, ma anche *on* in **Pg²** e *au* in **AD⁴**)⁵⁸. L'articolo *lo* è invece presente al v. 34 in **LT Ox⁴** (*lo sen*).

Si hanno quindi diverse forme grafiche e fonetiche già attestate nell'ampia gamma dei dialetti oitanici, oltre che in testi franco-italiani, che dimostrano come la prima circolazione del testo (Ω^2 e primi derivati) debba essersi sviluppata in un'area ove i copisti avevano dimestichezza con testi francesi e franco-italiani, ossia nel lombardo-veneto.

⁵² LAZZERINI, *Osservazioni testuali* cit., p. 148.

⁵³ Secondo A. TOBLER, E. LOMMATZSCH, *Altfranzösisches Wörterbuch*, 12 voll., Berlin-Stuttgart, 1915-2008, la forma *malure* da *malëure* (in rima con *desconfiture*) è attestata nel *Chevalier au Cygne*, citato da F. GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, 10 voll., Paris, 1880-1902, vol. V 117a.

⁵⁴ Il passo è «la jut mort li malure, / pur seinte Angneys fut la menea» (vv. 146-147) di una *Vie seinte Angneys* anglonormanna conservata nel ms. B.M. 29384 della British Library; cfr. A. J. DENOMY, *The Old French lives of Saint Agnes and Other Vernacular Versions of the Middle Ages*, Cambridge (Massachusetts), 1938, p. 221.

⁵⁵ Vedi *supra*.

⁵⁶ LAZZERINI, *Osservazioni testuali* cit., p. 148.

⁵⁷ Nell'*Entrée d'Espagne* è introduzione dei copisti italiano-settentrionali (L. RENZI, *Per la lingua dell'Entrée d'Espagne*, in Id. *Le piccole strutture*, Bologna, 2008, pp. 265-298, p. 289), ma è normale nel ms. **Z** dell'*Enanchet* (MORLINO, *Alie Ystoire* cit. p. 90).

⁵⁸ Si veda quanto scritto in LAZZERINI, *Osservazioni testuali* cit., pp. 147-148. Si potrebbe anche postulare un pronome neutro ζo , nella forma piccarda ζou (M. K. POPE, *From Latin to Modern French with Especial Consideration of Anglo-Norman*, Manchester, 1934, § 849), dove sarebbe caduta la ζ assorbita dalla *-s* di *vous*: «Se ounques autres, et vous çou saves».

- * Si ha una riduzione, in posizione tonica, del dittongo *ie* > *i*, attestata nei dialetti della Francia settentrionale e nell'*Entrée d'Espagne*⁵⁹, come accade al v. 16 in *dovris* (AD² C⁸ L137 LS² NA³ Naz³ Naz⁶ Naz⁸ Pal² R40 R823 Str Wls, *w, t, z'*, b¹-NS¹ Ox⁵ R340, b², b³, b⁴); la forma oitanica *dovries* è solo in Ca e forse Hv che reca *doueris*, vicino alla variante piccarda *deveriés*; gli altri hanno *doures*).
- * La diffusa oscillazione *en* > *an* si riscontra nell'esito di *pensier* in *pa(u)nsier* al v. 25 (AD² C⁸ L137 LS² Naz³ Naz⁶ NS¹ NS² R144 R340 R40 R823 Str, *t, w, b², b³, b⁴*, Naz² Wls *panser*, R143 *paonser*), che dà anche *paonser*, *pauser* (in T⁵ C¹⁰ Ba¹ Si³ Pal⁶, *r, z'*)⁶⁰.
- * L'alternanza tra *e* e *oi* (esito di *ei* da *e* chiusa), attestata in anglonormanno e nei dialetti francesi dell'Ovest, oltre che in alcuni testi franco-italiani⁶¹, si rinviene in *porteret* per *porteroit* al v. 26, variante diffusa in quasi tutti i testimoni (tutti tranne B¹ L44a LT Ox⁴ Str)⁶²; quindi in *lesset* per *lessoit* al v. 25 (tutti tranne B¹ L44a LT Ox⁴ Si³ Str). Stesso fenomeno si registra al v. 30, ove si ha *soit* per *set*, forse per ipercorrettismo (AD⁴ B⁴ Ca Lo LT Mr Naz⁷ Ox⁴ Pg² Pr³ Si⁷ U² *z*); si ha anche un caso di *siet* Pal² e due di *sai* Ba¹ NA³).
- * Il grafema *ou* per *o* tonica aperta è proprio inizialmente dei dialetti oitanici dell'Ovest e dell'anglonormanno, e si ritrova in alcuni testi franco-italiani⁶³; ricorre qui al v. 19 in *mourt* molto diffuso (AD² C⁸ Hv L15 LS² Mc⁶ NA² Naz⁶ NS² R143 R29a R40 V⁸ Wls, *r, w, b¹-R340 Si³ T⁵, b³, b²* con VI *muourt*, b⁴, L137 R117 *murt*, Ko *muort*) e al v. 20 *fourt* (C¹⁰ C⁸ L122 L137 L15 L44a Naz⁸ Ox⁵ Str VI, *t*), poi per errore paleografico, *fouit* (AD² Hv L118, LS² Naz³ Naz⁶ NS² Pal² R40 R823 *foryt*, L85 *foyut*, R143 *fouie*, b¹-C¹⁰ Ox⁵, b³, b⁴, *z'*), *soun* per *son* al v. 34 (AD² Hv L137 LS² Naz³ Naz⁶ NS² R143 R40 R823 Rv, *r, w, t, z¹, b¹-Ox⁵ C¹⁰, b²-VI, b⁴*, Bd *souz*, Wls *su*, AD⁴ *sus*).
- * Il fenomeno inverso, ossia la riduzione di *ou* da *o* chiusa in *o*, è attestato nell'Ovest francese e non è sconosciuto in franco-italiano⁶⁴: *vos* per *vous* al v. 5 (AD⁴ B¹ B⁴ Bd C¹⁰ Lo LT Mr Naz⁷ Ox⁴ Pg² Pr³ Si⁷ T⁵ U², *z*), v. 16 (AD⁴ B⁴ Ba¹ Hv L44a L^o LT Mr NA³ Naz⁷ Ox⁴ R735a Si⁷ U², *z*, Pg² *Yos*), *tot(e)* per *tout* al v. 40 (B¹ NA³Pr²). La variante *amor* per *amour*, oltre a subire influsso italianizzante, era propria anche dei dialetti dell'Est francese⁶⁵; si rinviene al v. 25 (AD⁴ B¹ B⁴ Ba¹ Ca L15 L^o LT Mr NA³ Naz⁷ Ox⁴ Pg² Pr³ Si¹ Si⁷ U², *z*) e al v. 30 (AD⁴ B⁴ Ba¹ C¹⁰ Ca L15 LT Mr NA³ Naz⁷ Ox⁴ Pg² Pr³ R144 R340 Si⁷ U², *z*).
- * In certi casi si ha anche chiusura di *o* aperta in *u*, attestata in anglonormanno, oppure di *o* chiusa in *u*, diffusa nei dialetti francesi dell'Ovest (*vus* v. 40 in LT Ox⁴, *pur* v. 1 in Ha Naz^{5a} Ro³, *amur* v. 30 in L^o, *tut* in AD⁴ B⁴ Ha L122 L^o Mr Naz⁷ Pg² Si⁷ U², *z*)⁶⁶.
- * Il passaggio *ei* ≈ *ai* ≈ *e*, diffuso in antico francese⁶⁷, è alla base della forma *despleiet* per la corretta *desplait*, poi per facile trascorso giunta a *displeret*, al v. 20 (*despleiet* L122, *despleret* AD² C⁸ Hv L118 L137 L15 LS² Naz² Naz³ Naz⁶ NS² R40 R823 Wls, b¹-Naz⁷, b²-Mg⁷ Ox³, b³, b⁴, *t, z', r*, *despler* Ox³, *desplet* Str, *desplax* Pr² NA³).

⁵⁹ POPE, *From Latin* cit., §§ 513, 1155 e N. § VII; tratto vallone e lorreno per C. Th. GOSSEN, *Grammaire de l'ancien picard*, Paris, 1976, §10; si trova anche in *La destructioun de Rome. Version de Hanovre*, éd. critique par Luciano Formisano, avec une présentation de Gianfranco Contini, Firenze, 1981, p. 78; RENZI, *Per la lingua* cit., p. 276.

⁶⁰ L'oscillazione si trova già nel franciano, e nell'*Entrée d'Espagne* (RENZI, *Per la lingua* cit., p. 287); in particolare l'esito *aun-*, *aon-* è proprio dell'anglonormanno, cfr. FORMISANO, *La destructioun* cit., p. 75.

⁶¹ POPE, *From Latin* cit., § 1158 e W. § VI; FORMISANO, *La destructioun* cit., p. 75; in ambito francoitaliano è ad esempio nell'*Enanchet*, cfr. MORLINO, *Alie ystoire* cit., p. 79.

⁶² Nel caso di *portaret* di AD⁴ B⁴ Ca L^o Naz⁷ Pg² Pr³ Si⁷ U² *z* vi si somma l'alternanza *e* ≈ *a*.

⁶³ POPE, *From Latin* cit., § 698, 1220, 1225; FORMISANO, *La destructioun* cit., p. 79; nell'*Enanchet* si veda MORLINO, *Alie Ystoire* cit., p. 82.

⁶⁴ POPE, *From Latin* cit., W. § V; MORLINO, *Alie Ystoire* cit., p. 81.

⁶⁵ POPE, *From Latin* cit., E. § XVIII.

⁶⁶ POPE, *From Latin* cit., § 1144 per il primo e § 230 per il secondo; forse anche in anglonormanno, cfr. FORMISANO, *La destructioun* cit., p. 80; per la *scripta* franco-italiana cfr. P. WUNDERLI, *Interferenze in franco-italiano. L'esempio dell'«Aquilon de Bavière»*, in «Vox Romanica» 58 (1999), pp. 124-148, p. 132.

⁶⁷ Frequente in antico francese; attestata anche nell'*Entrée d'Espagne*, cfr. RENZI, *Per la lingua* cit., p. 277. LT Ox⁴ e *z* recano *desploit*.

- * Più scontati i frequenti esiti di *cuor*, *cor* per *cuer* (**B¹ Str Si³ C⁸**), facili italianismi, attestati al v. 26 (*cor* in **Bd C¹⁰ L118 L^o LT NA³ Ox⁴ Ox⁵ Pal² VI, b⁴, z**; *cuor* in **AD² AD⁴ B⁴ Ca Hv L122 L137 L15 LS² Mr Naz⁶ Naz⁷ Naz⁸ NS² Pg² R143 R40 R823 Si¹ Si⁷ U², Wls quor, Pr³ tuor, b¹-C¹⁰ Ox⁵ Si³, b²-VI, t, z'**).
- * Molto diffusa già in francese è la resa della palatale sonora con il digramma *gi*⁶⁸, soprattutto nel pronome di prima persona *je* (*gie* al v. 9 in **AD⁴ B⁴ Ca Lo Mr Naz⁷ Naz⁸ Pg² Pr³ Si⁷ U² z**, v. 19 in **AD⁴ B¹ B⁴ Ca L^o LT Mr Naz⁶ Naz⁷ Ox⁴ Pg² Pr² Pr³ Si⁷ z**, v. 30 in **AD⁴ B⁴ Ca Naz⁷ Pg² Si¹ Si⁷ cie**, v. 37 in **Ca L^o Mr Naz⁷ Pg² Pr³ Si⁷ z**, **LT Ox⁴** dove genera il fraintendimento *gianson*, **AD⁴** dove diviene *je m'en > gemen*)⁶⁹.
- * Si può intravedere la resa della sibilante intervocalica con il grafo *x*, almeno in fonosintassi al v. 16 in **Mc⁶ R117** (*dovrix auoir*).
- * Si osservi, infine, al v. 9, la grafia *pax* (mss. **AD⁴ B⁴ Ca L118 L137 LS² Mr Naz³ Naz⁸ NS² Pg² Pr³ R143 R40 Si⁷ Str Wls, r, z', t, b¹-Ox⁵ Si³ T⁵, b², b³, b⁴-R108**) che, se non è errata interpretazione latineggiante, testimonia della resa con *x* della sibilante che abbiamo già notata *infra*⁷⁰.

Tutti questi tratti, soprattutto quando reperiti in testimoni toscani, rafforzano l'idea che a monte della tradizione vi sia stata una divulgazione settentrionale e che sia Ω^1 sia Ω^2 fossero d'area franco-veneta. Anche al di fuori dei versi francesi si ritrovano tratti settentrionali nella *varia lectio*:

- * Scempiamento delle geminate: *tocha* (v. 13) in **AD⁴ B¹ L^o Mc⁶ McZ Mg⁷ NA² VI**, *sciocchi* (v. 17) in **McZ Ox⁵**, *inganator* (v. 6) in **Ko L15 LS² L^o** (*inganador*), *dona* (v. 27) in **McZ**, *alegra* (v. 35) in **Bd Ko McZ**, *ochy: stochi* (vv. 15: 17) in **AD⁴ C¹⁰ Mc⁶ Mg⁷ NA² Pal⁶ R117 T⁵ VI Lo**, *ochi* (v. 15) in **NS¹**, *stochi* (v. 17) in **Si³**, *ghiaccio* (v. 27) in **Si³**, *hagio* (v. 21) in **Ko**, *chaspetando* (v. 12) in **Ko**, *mato* (v. 15) in **L^o**, *fiorete* (v. 13) in **L^o**, *giacio: facio* (vv. 27: 31) in **L^o**;
- * Intense per ipercorrettismo: *collui* (v. 12) in **Pal²**, *querellam* (v. 24) in **Ko Ox³**;
- * Resa dell'affricata: *piaxe* (v. 17) in **B¹**; *feçi: greçi* (vv. 2: 4) in **McZ**, *piaxe* (v. 17) in **McZ**, *ghiazzo: fazzo* (vv. 27: 31) in **Pal²**, *ghiaço : faço* (vv. 27: 30) in **McZ**, *faça* (v. 35) **McZ Ko**, *sacça* (v. 35) **B¹**;
- * Sibilante intervocalica resa col grafo *x*: *mixerum* **Mc⁶ Naz² R117**; *doloroxa* **McZ**.

Lo scempiamento non è certo un tratto decisivo, benché appaiano abbastanza significative le forme *ochi*, *stochi*, *ghiaccio* e *facio*; più interessanti le affricate e la rappresentazione grafica della sibilante sonora con *x*. Tali tratti non stupiscono in codici di area settentrionale, ma sono forse da prendere in considerazione in quelli di mano toscana. Si può osservare che essi affiorano sia in α (**Pal², AD⁴, C¹⁰**) sia in β (**LS², Naz² Ox⁵ Si³** di *b¹*, **Mg⁷ VI, Ox³** di *b²*, **Bd** di *b³*); benché siano deboli indizi, unitamente ai molti tratti di varianza attestati nel dominio oitanico individuati nella trascrizione dei versi in francese, potrebbero suffragare il sospetto che anche la tradizione Ω^2 abbia conosciuto una prima fase di diffusione settentrionale.

Anche il tratto *arà* 'avrà', con riduzione *-vr- > -r-* (v. 44, in tutti i manoscritti, eccetto **B¹ B⁴ Ca Ko Mr NA³ Naz⁷ Pg² Pr³ R340 Si¹ Si⁷ U² VI**), che sulle prime potrebbe far pensare al toscano occidentale⁷¹, è però congruente all'area veneta, e più precisamente al veronese medievale⁷².

5. Conclusioni

⁶⁸ Ovviamente la grafia è attestata anche in franco-italiano, cfr. WUNDERLI, *Interferenze* cit., p. 134.

⁶⁹ In alcuni codici il pronome viene provenzalizzato in *eu*.

⁷⁰ Si rammenta che la *x-* per *s-* iniziale è propria della *scripta* lorenese; cfr. GONTIER DE SOIGNIES, *Il canzoniere*, ed. critica a cura di L. FORMISANO, Milano-Napoli, 1980, p. 171.

⁷¹ Pistoia, Prato, Lucca, volterrano, sangimignanese, colligiano, cfr. A. CASTELLANI, *Grammatica storica della lingua italiana*, 1. *Introduzione*, Bologna, 2000, pp. 304-305 e 350.

⁷² BERTOLETTI, *Testi veronesi* cit., p. 104, forse con esito analogico.

I versi oitanici della canzone trilingue si mostrano, nel complesso, corretti, benché non del tutto scevri da qualche ibridismo. Non mancano, in filigrana, addentellati con la tradizione trovierica; non che si possa parlare con sicurezza di fonti dirette, come accade quasi sempre in Dante dove i modelli sono fagocitati e rielaborati in profondità; tuttavia qualche richiamo si può certamente evidenziare. Già Chiamenti poneva l'accento sui tasselli in comune tra la strofe oitanica del discordo di Raimbaut de Vaqueiras e la prima strofe della canzone trilingue⁷³; mi è ora possibile avanzare qualche riscontro con i trovieri. Oltre alla già notata *Une chanson ancor vueil* (L. 240.55) di Thibaut de Navarre, trådita dai mss. oitanici **KORSTVX**, passi simili all'*incipit* si reperiscono in Gace Brulé («Ahi amours, grant tort avez de moi / qui me menez a mort, si ne savez pour coi», L. 65.7, vv. 9-10 inizio del ritornello, ms. **M**), in Pierre de Moulins («Ahi, Amours, de vostre faus samblant / deceveour, dont tout le mout chasti», L. 207.3, vv. 10-11, inizio della strofe II, conservato in **ACKMNOPRTXa**), in Chastelain de Couci («Aï, faus cuers, qui tant convoit», L. 38.3, v. 25, inizio della strofe II, ms. **ACOa**). Tali attestazioni s'intrecciano con l'espressione «faus ris» che ritroviamo, come nota Lucia Lazzerini, in un *jeu parti* forse di Thibaut de Champagne *Sire ne me celez mie* (L. 97.1, v. 60 «n'en porterois c'un faus ris») tramandato dai canzonieri **AKM'OTVXab**; ma, aggiungerei, anche in Adam de la Halle («en resgars et en faus ris», L. 2.30, v. 60, mss. **PRTW**)⁷⁴. Proseguendo, si potrebbe citare il v. 38 «qui nulle fois pense a amors lessier» di *A la douçour de la bele saison* (L. 65.2, di Gace Brulé, conservato nei mss. **CKLMOPVX**) per il v. 25 «a penser d'autre, que de li amour lessoit»; e forse il v. 9 «cele qui n'a de moi cure» di *Qui plus (bien) aime, plus endure* (L. 240.46, del Re di Navarra, conservato nei canzonieri **CKM' NORTVX**) per il v. 9 «je l'esper [t]ant, et pas de moi ne cure». Infine l'espressione «amoureuse loi», da mettere in relazione col v. 16 «vous ne dovries avoir perdu la loi», è piuttosto attestata tra i trovieri; in particolare andrà qui citato un attacco di Adam de la Halle, «Puis que je suis de l'amoureuse loi / buen doi Amours en chantant essauchier» (L. 2.32, mss. **CIOPQRTUVWa**). Dietro i versi della canzone trilingue riemerge, in filigrana, la domestichezza di Dante con la tradizione provenzale. Si consideri, ad esempio, l'aggettivo «integra», riferito alla dama e alla sua «faccia allegra»; Contini chiosa: «*Integra*, nei riguardi del marito». Pur essendo possibile tale lettura, vedrei qui più l'azione dei modelli provenzali: Rigaut de Berbezilh «una domna ab entieira beutat» (BdT 421,10 v. 14) e Giraut de Borneil «ves lo vostr'entier vejaire» (BdT 242.67 v. 47), dunque nel senso di 'perfetto', 'armonioso'. Da questo punto di vista già Chiamenti ricordava *Inf.* VII 122-126 «(...) l'aere dolce che dal sol s'allegra, / (...) / ché dir nol posson con parola integra»⁷⁵; a sua volta tale intreccio richiama alla mente Peire d'Alvernhe e il suo «vers entiers», contrapposto ai «motz romputz» (in *Sobre-l vieill trobar* e in *Bel m'es qu'eu fass'*, tråditi rispettivamente dai mss. **EV** e **Czm**), che Dante aveva ben in mente durante la composizione del *De Vulgari Eloquentia* e della prima Cantica del Poema, come ho già mostrato altrove⁷⁶. Il cerchio si chiude con l'*Inferno* notando la stretta vicinanza con diversi passi (XIV 60: «non ne potrebbe aver vendetta allegra»⁷⁷ ma anche e soprattutto la «selva selvaggia e aspra e forte» assai vicina all'«aspresse» della dama, che è anche «fors» 'dura', 'tenace')⁷⁸. La conoscenza dei trovieri presuppone, dunque, la lettura di un canzoniere della famiglia **KNVX**, dove si ha una successione Thibaut – Gace Brulé – Chastelain de Couci, e in cui poteva verificarsi

⁷³ CHIAMENTI, *Attorno alla canzone* cit., pp. 194-195.

⁷⁴ Si registrano anche un passo di Jehan d'Auxerre «Car por un soul faus ris / li fols musairs qui prie / est si sospirs (...)», L. 135.1 vv. 45 ss. (mss. **CIKNOPUX**), e uno anonimo «par un faus ris vos porait rescordeir», L. 265.1551, v. 50 (ms. **I**).

⁷⁵ CHIAMENTI, *Ai faus ris* cit., p. 207 nota 33.

⁷⁶ R. VIEL, *La consecuzione De vulgari eloquentia – Commedia: Dante e il retroterra trobadorico*, in «Critica del testo» XII/2-3 (2009), pp. 217-240; ID., *La voce di Pluto*, in «Linguistica e letteratura» XL/1-2 (2015), *L'antica fiamma. Incroci di metodi e intertestualità per Roberto Mercuri*, a cura di A. MONTEFUSCO e R. ZANNI, pp. 95-105.

⁷⁷ BRUGNOLO, *La canzone* cit., p. 158.

⁷⁸ Rinforza questa conclusione l'osservazione di LAZZERINI, *Osservazioni testuali* cit., p. 142, che individua l'unica occorrenza provenzale di «fals ris» proprio in Peire «Ar an ses cor e-ls fals ris» (*Al dessebrar del país*, BdT 323.3, v. 41, trådito da **C E**).

l'errata attribuzione di *Ire d'amor que en mon cor repaire* al Re di Navarra, come nota Formisano⁷⁹; tale conclusione sembra avvalorata anche dai riscontri adottati qui sopra, quasi sempre tramandati da **K**⁸⁰. La conoscenza di Peire d'Alvernhe è un altro indizio del fatto che il Poeta dovette avere sotto gli occhi un canzoniere trobadorico veneto perduto, una silloge come **z** o **m**, ricca di componimenti dell'alverniate, dato che è difficile abbia potuto conoscere manoscritti d'area transalpina come **C** o **E**. Tutto riconduce, dunque, ai tempi dell'esilio e alla lavorazione del grande trattato di retorica ed eloquenza volgare.

È dunque plausibile ritenere che Dante abbia composto la canzone trilingue quando era ormai bandito da Firenze; ma quando e dove? Occorre innanzi tutto chiedersi quale potesse essere il *milieu* culturale più adatto a una composizione siffatta, rinsaldando il legame, determinate, tra opera e pubblico. La canzone, è già stato visto, prevede la sussistenza dell'esperienza delle petrose, sia che ne faccia parte sincronicamente, sia che la sussuma posteriormente. A ben vedere, come già intuiva Chiamenti, in *Ai faux ris* la *retrogradatio* non è applicata più alla successione delle parole-rima, come avviene nelle sestine, bensì alla quella delle tre lingue; questo aspetto sembra essere uno sviluppo della tecnica già sperimentata in *Al poco giorno* e in *Amor, tu vedi ben*. L'applicazione della *retrogradatio* non più al sistema rimico rende possibile il ricupero della struttura strofica della canzone, teorizzata nel *De Vulgari Eloquentia*, dove Dante prevede la separazione indispensabile tra fronte e sirma, espressa col concetto di modulazione musicale: il *diesis*⁸¹. La tecnica del discordo plurilingue conduce, essa pure, a contatti con ambienti che già da decenni avevano dimestichezza con tale genere; come non pensare, dunque, a Raimbaut de Vaqueiras? Seguendo questa traccia, Chiamenti è portato a collocare la composizione della canzone durante il soggiorno di Dante presso Moroello Malaspina, dove il Poeta avrebbe «potuto compulsare (...) un qualche antico manoscritto contenente i due discordi di Raimbaut, che era stato prima di lui ospitato presso quella medesima corte cispadana»⁸². Questo farebbe certo sistema con l'interpretazione del v. 42, ove quella «gravis (...) spina» sarebbe traduzione di *mala spina, senhal*, se non d'una dama, più correttamente della casata ospitante, cui già accennava Cino da Pistoia nella tenzone con Dante («punto m'ha 'l cor, Marchese, mala spina», *Cercando di trovar*, v. 3)⁸³. Sicché *Ai faux ris* sarebbe da collocare tra l'ottobre del 1306 e l'autunno del 1308.

Rimane ancora irrisolto però il collegamento col pubblico; perché Dante avrebbe dovuto ricuperare una tradizione plurilingue sepolta da decenni alla corte dei Malaspina? Inoltre, per qual ragione i discordi di Raimbaut avrebbero dovuto suggerire l'uso di francese e latino, accanto al fiorentino? Esiste un'area, tra fine Duecento e la prima metà del secolo successivo, che del plurilinguismo faceva un *humus* vitale, e di cui il codice barberiniano **B**¹ di Nicolò de' Rossi è tangibile, oltre che precoce, testimonianza. Circolazione di materia oitanica, antica tradizione franco-veneta, luminescenze di pre-umanesimo: si tratta dell'area padana, e della sua vitalità letteraria. I ternari trilingui di Matteo Correggiaio, nato sullo scorcio del XIII secolo a Padova o a Bologna, recentemente editi, mostrano una vicinanza impressionante con la trilingue dantesca, tanto da essere stati ad essa accostati come prodotti epigonici, seguiti dal sonetto trilingue *Prechiaro frate mio* del veronese Gidino da Sommacampagna (che scrive anche un sirventese trilingue incatenato *Poy che la excelsa Camilla regina*) indirizzato a Francesco di Vannozzo, che risponde per le rime (e per le

⁷⁹ L. FORMISANO, *Le rime provenzali e francesi*, in DANTE ALIGHIERI, *De Vulgari Eloquentia*, a cura di E. Fenzi con la collaborazione di L. FORMISANO e F. MONTUORI, NED, Roma, 2012, pp. 267-338, p. 332.

⁸⁰ Si potrebbe prendere in considerazione anche **C**, canzoniere d'area lorenese; tra quest'area e l'Italia settentrionale e i mss. lì esemplati (**H**, **Z**^a) sembrano esserci rapporti e scambi di materiale: per ciò si veda S. RESCONI, *Tracce, ricontestualizzazioni, canali di trasmissione peculiari: percorsi tra le liriche oitaniche trascritte al di fuori dei canzonieri francesi*, in «Critica del testo» XVIII/3 (2015), pp. 169-198, p. 195.

⁸¹ CHIAMENTI, *Ai faux ris* cit., pp. 11-15.

⁸² *Ibid.*, p. 7.

⁸³ *Ibid.*, p. 5; ma già prima di lui Zingarelli, Crescini: cfr. CONTINI, *Rime* cit., p. 242. Ma la «spina» è simbolo della puntura amorosa in legioni di componimenti precedenti e coevi.

lingue) in *Se 'l tuo novo sonetto ben intendo*⁸⁴. In tutti questi casi le tre lingue sono sempre francese, latino e volgare (non più fiorentino, naturalmente). Il *milieu* dal quale questi letterati (tutti in varia misura dantisti) provengono è quello della Marca, che già aveva visto sulla fine del Duecento incrociarsi i destini della lirica siciliana con nuovi apporti diretti dei provenzali che avevano operato *in loco*, ancor poco tempo addietro, e probabilmente con apporti schiettamente oitanici. Il quadro è ben delineato da Brugnolo; basti qui citare, oltre ai più antichi reperti anonimi⁸⁵, figure quali Aldobrandino de' Mezzabati, citato e lodato nel *De Vulgari Eloquentia*, Antonio da Tempo, Giovanni Quirini, e via dicendo. In particolare, assume grande importanza la prodigiosa canzone in franco-veneto di Auliver⁸⁶. Come ritenere che Dante non abbia avvertito l'importanza, di fronte a una tradizione così protesa al mistilinguismo e così permeata di cultura oitanica, di comporre un'opera adatta a questo pubblico? L'esistenza di *Ai faux ris* si giustifica pienamente in questo *milieu*, che il poeta fiorentino frequentò a più riprese durante il suo peregrinare, e senz'altro tra 1303 e il 1306⁸⁷. Altro indizio che depone a favore di questa conclusione è l'evidente consonanza tra l'attacco della canzone e l'*incipit* della perduta epistola *Popule meus, quid feci tibi?* tramandatoci dal Bruni. Senza contare della possibilità di recuperare la lezione *hera* 'dama' di B¹, così prossima alla rilettura attenta dei classici latini e all'ambiente pre-umanistico veronese.

Sicché Dante si sarebbe in tal modo inserito in una tradizione preesistente, componendo una canzone per quel pubblico, in cui evidenti sono i retaggi delle acquisizioni teoriche espresse nel *De Vulgari*, giusta la datazione del trattato al 1304-1305. Successivamente attorno alla canzone trilingue e alla fama di Dante, nella cerchia di Nicolò de' Rossi, di Giovanni Quirini, e di altri insigni letterati della Marca, si sarà quindi sviluppato e potenziato quel filone trilingue di cui s'è detto, e che è significativamente fotografato dal codice Barberiniano (dove, appunto, la trilingue dantesca è adiacente alla canzone di Auliver). Manca, di tutto ciò, una vera prova positiva, dimodoché rimane impossibile dare alla canzone una datazione certa; sono persuaso, però, che di tutte le ipotesi in campo questa appaia la più economica.

RICCARDO VIEL
Università di Bari

⁸⁴ R. FREZZA, *I ternari trilingui di Matteo Correggiaio. Nuova edizione e commento*, in *La cultura volgare padovana nell'età del Petrarca*, Atti del Convegno, Monselice-Padova, 7-8 maggio 2004, Padova, 2006, pp. 301-342. Già Brugnolo richiamava questi componimenti, specificando come tali esercizi di mistilinguismo siano propri di aree marginali, potremmo dire di lingue in contatto, presenti anche in area anglonormanna, già dal tardo XIII secolo, per giungere ai *Proverbia trifaria* nel XIV (BRUGNOLO, *Sulla canzone* cit., pp. 122-123). Si veda anche TAVANI, *Il mistilinguismo* cit., pp. 98-99.

⁸⁵ F. BRUGNOLO, *Un'inedita ballata duecentesca tra le pieghe del Saibante-Hamilton 390*; ID., *Due canzoncine di donna altoitaliane dell'inizio del trecento*; ID., *Il lamento di un prigioniero di Cangrande e altre rime inedite dagli archivi trevisani*; ora tutti in: ID., *Meandri. Studi sulla lirica veneta e italiana settentrionale nel Due-Trecento*, Roma-Padova, 2010.

⁸⁶ F. BRUGNOLO, *Altre note su Auliver e su Nicolò de' Rossi*, in ID., *Meandri* cit., cap. IX.

⁸⁷ Si veda anche, per i soggiorni veronesi, G. INDIZIO, *Le tappe venete dell'esilio di Dante*, in «Miscellanea Marciana», XIX (2004), pp. 35-64.

Postfazione: edizione interpretativa del testo conservato in B¹ ed edizioni della canzone in sinossi⁸⁸.

<p>1 Aï faus ris, por coi trahi m'avéz, 2 occule mi? Et quid tibi feci,⁸⁹ 3 che fatta m'hai sí despiciata fraode? 4 Jam exaudissent mea verba greci! 5 E, selonch l'autres dames, vos savéz 6 [ch']inganador non è degno de laode.⁹⁰ 7 Sas ben[e] com[e] gaode⁹¹ 8 miserum cor eius qui prestolatur⁹² 9 et expe(i)re qui pas de lui non cure.⁹³ 10 Ai Deu, come maleure⁹⁴ 11 atque fortuna ruinosa datur 12 a colui che 'spettando 'l tempo perde, 13 e mai non tocha del fioretto il verde!⁹⁵</p> <p>14 Conqueror, cor suave, de te primo, 15 ché per un matto guardamento d'ochi 16 non doüss[i]ez avoir perdu la loi.⁹⁶ 17 Ma[l] el me piaxe che li dardi e i stochi⁹⁷ 18 semper insurgant contra te de limo, 19 donch ben morai sens fa[i]l[le], con gie (e)stoi.⁹⁸ 20 Ce me desplait por moi, 21 che son punito et aggio colpa nulla; 22 nec dixit hera: «malum est de isto»; 23 donde querelam sisto. 24 Ch'ela sa ben che se mio cor se crulla 25 a pensier autre che de lei amor soit, 26 le faus cuer grant pene ne port[e]roit.</p> <p>27-39 <i>mancano</i></p> <p>40 Çançon, or poez aler por tote li monde,⁹⁹ 41 nanque locutus sum in lingua trina 42 ut gravis mea spina 43 se sacça per lo mondo, e ciaschun la senta: (+1) 44 forse n'avrà pietà chi me tormenta.</p>	<p>Ah, falso riso, perché mi avete tradito, occhio mio? E cosa ti feci, ché m'hai fatto un inganno così spietato? Persino i Greci ascolterebbero le mie suppliche! E, come le altre dame, voi sapete che chi inganna non è degno di lode. Sai bene come gode il misero cuore di chi attende e aspetta chi non si cura di lui. Ah Dio, come sventura e sorte rovinosa tocca a colui che perde tempo aspettando, e non tocca mai il fiore della primavera!</p> <p>Mi dolgo, dolce cuore, anzitutto per te, perché per un folle sguardo degli occhi non avreste dovuto perdere la misura. Poco mi piace che i dardi e gli stocchi sempre sorgano di sottocchi contro di te. perciò davvero morirò senza colpa, come sono. Questo mi spiace per me, che sono punito e non ho alcuna colpa; né la Signora disse: «da costui vien danno»; pertanto cesso le lamentele. Infatti ella sa bene che se il mio cuore si volge a pensar altro che sia amore per lei, il falso cuore ne porterà gran pena.</p> <p>Canzone, ora puoi andare per tutto il mondo, giacché ho parlato in tre lingue affinché la mia grave spina si sappia per il mondo, e ognuno la senta: forse ne avrà pietà chi mi tormenta.</p>
--	--

⁸⁸ Criteri editoriali per l'edizione di B¹: distinguo *u* da *v*, svolgo *y* in *i* e aggiungo *h* alle voci del vr. *avere*.

⁸⁹ *et*] *et*<*t*>

⁹⁰ *ch'inganador*] *inganador*

⁹¹ *Sai bene come gaode*] *Sas ben con gaode*

⁹² *qui*] *quid*

⁹³ *et expe(i)re qui*] *elexpetez*

⁹⁴ *come*] *com in*

⁹⁵ *fioretto*] *fiorito*

⁹⁶ *doüssiez*] *douesiez*

⁹⁷ *Mal el*] *Ma el*

⁹⁸ *faille*] *fal*; *gie (e)stoi*] *gie i stoi*

⁹⁹ *Çançon*] *Czançon*

Testo Crescini-Barbi-Contini

1 Aï faus ris, pour quoi traï avés
 2 oculos meos? Et quid tibi feci,
 3 che fatta m'hai cosí spietata fraude?
 4 Iam audivissent verba mea Greci.
 5 E selonch autres dames vous savés
 6 che 'ngannator non è degno di laude.
 7 Tu sai ben come gaude
 8 miserum eius cor qui prestolatur:
 9 je li sper anc, e pas de moi non cure.
 10 Ai Dieus, quante malure
 11 atque fortuna ruinosa datur
 12 a colui che, aspettando, il tempo perde,
 13 né già mai tocca di fioretto il verde.

14 Conqueror, cor suave, de te primo,
 15 ché per un matto guardamento d'occhi
 16 vous non dovrís avoir perdu la loi;
 17 ma e' mi piace che li dardí e i stocchi
 18 sempre insurgant contra me de limo,
 19 dount je seroi mort, pour foi que je croi.
 20 Fort me desplait pour moi,
 21 ch'i' son punito ed aggio colpa nulla;
 22 nec dicit ipsa: «malum est de isto»;
 23 unde querelam sisto.
 24 Ella sa ben che, se 'l mio cor si scrulla
 25 a penser d'autre, que d'amour lesset,
 26 le faux cuers grant painë an porteret.

27 Ben avrà questa donna cor di ghiaccio
 28 e tant d'aspresse que, ma foi, est fors,
 29 nisi pietatem habuerit servo.
 30 Bien set Amours, se je non ai socors,
 31 che per lei dolorosa morte faccio
 32 neque plus vitam, sperando, conservo.
 33 Ve omni meo nervo,
 34 s'elle non fet que pour soun sen vrai
 35 io vegna a riveder sua faccia allegra.
 36 Ahi Dio, quant'è integra.
 37 Mes je m'en dout, si gran dolor en ai:
 38 amorem versus me non tantum curat
 39 quantum spes in me de ipsa durat.

40 Cianson, povés aler pour tout le monde,
 41 namque locutus sum in lingua trina,
 42 ut gravis mea spina
 43 si saccia per lo mondo. Ogn'uomo senta:
 44 forse pietà n'avrà chi mi tormenta.

Testo De Robertis-Lazzerini ¹⁰⁰

Aï faus ris, pour quoi traï avés [m'avez]
 oculos meos? et quid tibi feci, [ocule meus?]
 che fatta m'hai sì dispietata fraude?
 Iam audivissent verba mea Greci! [Iamque audissent]
 Se ounques autres, dame, et vous savés [dames]
 che 'ngannator non è degno di laude.
 Tu sai ben come gaude
 miserum eius cor qui prestolatur:
 je l'esper [t]ant, et pas de moi ne cure. [en li esperant qui p. d. lui]
 Ai Dieus, quante malure [quantes]
 atque fortuna ruinosa datur
 a colui ch'aspettando il tempo perde,
 né già mai tocca di fioretto il verde.

Conqueror, cor suave, de te primo,
 che per un matto guardamento d'occhi
 vous ne dovríés avoir perdu la loi;
 ma e' mi piace che li dardí e stocchi [mal mi p.] [dard'e li]
 semper insurgant contra me de limo, [de himo]
 dont je serai mort, par foi que je croi. [com je c.]
 Fort me desplait pour moi,
 ch'io son punito ed aggio colpa nulla,
 nec dicit ipsa: «Malum est de isto»:
 unde querelam sisto.
 Ella sa ben che se 'l mio cor si crulla
 a penser d'autre, que de li amour lessoit,
 li faus cuers grant painë an porteroit. [e le faus] [en p.]

Ben avrà questa donna cuor di ghiaccio
 et tant d'aspresse que, par ma foi, est fors,
 nisi pietatem habuerit servo.
 Bien set Amours, se je n'en ai secors,
 che per lei dolorosa morte faccio
 neque plus vitam sperando conservo.
 Ve omni meo nervo,
 s'elle ne fet que par soun sen vrai
 ch'io vengna a veder sua faccia allegra.
 Ahi Dio, quant'è integra!
 Mes je m'en doute, si gran dolor en ai:
 amorem versus me non tantum curat
 quantum spes in me de ipsa durat.

Chanson, or puez aler par tout le monde,
 namque locutus sum in lingua trina
 ut gravis mea spina
 si saccia per lo mondo. Ogn'uomo il senta:
 forse n'avrà pietà chi mi tormenta.

¹⁰⁰ Reintegro pochi segni diacritici e accenti nell'edizione De Robertis: v. 1 *traï* (Ed. minor), *avés*; v. 5 *savés*, v. 16 *dovriés*, v. 26 *painë*, v. 36 *Ahi*.