



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA



Università degli Studi di Padova

Université Grenoble Alpes

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

UFR de Langues étrangères

Corso di Laurea Magistrale in  
Filologia Moderna  
Francesistica – Italianistica  
Percorso binazionale – Doppio titolo

Master Langues, Littératures et in Civilisations  
Étrangères et Régionales.  
Études italiennes – Études Françaises  
Double diplôme international

Studi per l'edizione digitale del quaderno manoscritto  
*Anonimi abbozzi rinascimentali,  
drammi pastorali e capitoli bucolici in terza rima*

*Gaia Russo*

Relatore:

Directrice:

*Prof. Franco Tomasi*

*M.me Elena Pierazzo*

Matricola:

N° étudiant:

1127803

10502812

Anno accademico 2018 – 2019



*A mia Nonna, Maestra di Vita*



# Indice

---

<i>Indice</i>	5
<i>Introduzione generale</i>	11

---

## **Parte Prima: Metodologie e problematiche delle Digital Humanities** 19

<i>Introduzione</i>	19
---------------------	----

### **Capitolo 1**

I Componenti tecnici per la “modellizzazione” e la “presentazione”:XSL, TEI e i “fogli di stile	21
-------------------------------------------------------------------------------------------------	----

1.1 I caratteri alfanumerici del web	21
--------------------------------------	----

1.2 Il sistema di <i>markup</i> e il metalinguaggio XML	23
---------------------------------------------------------	----

1.3 Il vocabolario della TEI	24
------------------------------	----

1.4 La presentazione del file di codifica: XSLT	25
-------------------------------------------------	----

1.5 I concetti di ipertesto e cyberspazio	27
-------------------------------------------	----

1.6 Gli utenti delle edizioni digitali	28
----------------------------------------	----

### **Capitolo 2**

Le questioni irrisolte: gli “svantaggi” delle edizioni digitali	31
-----------------------------------------------------------------	----

2.1 Il limite sensoriale	31
--------------------------	----

2.2 L’obsolescenza del supporto digitale	32
------------------------------------------	----

2.2.1 La problematica	32
-----------------------	----

2.2.2 Le soluzioni	33
--------------------	----

2.2.3 Le istituzioni	35
----------------------	----

### **Capitolo 3**

I vantaggi delle edizioni digitali	37
------------------------------------	----

3.1 I cinque punti a favore di Maria Buzzoni	37
----------------------------------------------	----

3.2 Il testo fluido e l’edizione nel tempo	41
--------------------------------------------	----

3.3 La cultura del testo unico e il testo come ipotesi di lavoro	42
------------------------------------------------------------------	----

### **Capitolo 4**

Cenni di Antropologia cognitiva	45
---------------------------------	----

4.1 L’architettura cognitiva	45
------------------------------	----

4.2	Le teorie di Lev Vygotskyi e Aleksandr Romanovič Lurija	46
4.3	Van Hulle e le “Exntended Mind Hypothesis”	46
4.4	Lo “sviluppo ontogenetico” e il linguaggio	48
4.5	Il “pensatore” digitale	50
<b>Capitolo 5</b>		
	Il futuro delle edizioni digitali e digitalizzate	<b>53</b>

---

**Parte Seconda: *Studio dei dati, ipotesi e coordinate*** **57**

*Introduzione e presentazione del Manoscritto degli Abbozzi* 57

**Capitolo 1**

La presentazione del Manoscritto: Gli studi codicologici, paleografici e sul metro **61**

1.1 L’esame codicologico: problematiche e soluzioni 61

1.1.1 Le tecniche di ricerca 61

1.1.2 Il supporto cartaceo degli *Abbozzi* 62

1.1.3 Il tipo di fascicolazione 65

1.1.4 La prima questione critica: la mutilazione e il deterioramento della carta 67

1.1.5 La seconda questione critica: la situazione dell’inchiostro 68

1.2 L’esame delle caratteristiche paleografiche: problematiche e soluzioni 73

1.2.1 Le tecniche di ricerca 81

1.2.2 Annotazioni e riflessioni sulla grafia 82

1.2.3 La presenza/assenza di segni paragrafematici e i fenomeni d’enfatizzazione 82

1.2.4 Il processo creativo 85

1.2.4.1 *La riscrittura d’autore* 85

1.2.4.2 *Gli errori e le cancellature* 87

1.2.4.3 *Le mani d’autore* 91

1.3 La struttura compositiva: le rime e il metro 94

1.3.1 Le rime degli *Abbozzi* 94

1.3.1.1 *Le rime perfette e facili* 94

1.3.1.2 *Le rime imperfette* 95

1.3.2 La Questione metrica 97

**Capitolo 2**

La forma del Manoscritto: il dialetto, lo stile e i registri linguistici **101**

*Introduzione* 101

2.1 La lingua del Manoscritto 101

2.1.1	Le tecniche di ricerca	101
2.1.2	Le caratteristiche grafiche e i segni paragrafematici	103
	2.1.2.1 <i>La scriptio continua</i>	103
	2.1.2.2 <i>I segni grafici: punti, accenti e apostrofi</i>	103
	2.1.2.3 <i>Gli aspetti grafico-formali: segni diacritici, digrammi e trigrammi</i>	104
	2.1.2.4 <i>I nessi latini: -pt-, -ct-, -ti- e gli ultimi aspetti grafici</i>	106
2.1.3	Gli aspetti fonetici peculiari del consonantismo	107
	2.1.3.1 <i>La degeminazione consonantica</i>	107
	2.1.3.2 <i>Il passaggio dalla &lt;z&gt; alla &lt;s&gt; e viceversa</i>	108
	2.1.3.3 <i>La rappresentazione del suono affricato: /ʃ/</i>	109
	2.1.3.4 <i>Gli altri aspetti di difformità consonantica</i>	110
2.1.4	I tratti del fiorentino argenteo e il dittongamento	111
2.1.5	Gli aspetti fonetici peculiari del vocalismo	114
	2.1.5.1 <i>La conservazione di /e/ in luogo della /i/ fiorentina</i>	115
	2.1.5.2 <i>Assimilazione e dissimilazione vocalica</i>	115
	2.1.5.3 <i>Il passaggio di -ar- a -er</i>	116
2.1.6	Le caratteristiche morfologiche	117
	2.1.6.1 <i>Gli articoli determinativi</i>	117
	2.1.6.2 <i>Il pronome dativo: ge</i>	118
	2.1.6.3 <i>I pronomi personali e gli aggettivi possessivi</i>	118
	2.1.6.4 <i>Le altre variazioni vocaliche</i>	120
	2.1.6.5 <i>Le lacune grammaticali e l'uscita in -e dei nomi plurali</i>	121
	2.1.6.6 <i>La sintassi del testo</i>	122
	2.1.6.7 <i>Costrutti sintattici</i>	126
2.2	Lo stile del Manoscritto	127
2.2.1	Le tecniche di ricerca	127
2.2.2	Il lessico letterario e il registro alto	128
	2.2.2.1 <i>Le parole della letteratura di Dante: la Divina Commedia</i>	129
	2.2.2.2 <i>Il lessico petrarchesco: le Rime e i Trionfi</i>	130
	2.2.2.3 <i>Il lessico quattrocentesco: Sannazzaro e Poliziano</i>	133
	2.2.2.4 <i>I riferimenti alla poesia Cinquecentesca e Seicentesca</i>	134
2.2.3	Il lessico latino e latineggiante	136
	2.2.3.1 <i>I nessi latini e l'h etimologica</i>	136
	2.2.3.2 <i>Il lessico foneticamente influenzato dal latino</i>	137
	2.2.3.3 <i>I latinismi e l'organizzazione sintattica</i>	137
2.2.4	Il lessico dialettale e il registro basso	137
	2.2.4.1 <i>Le espressioni popolareggianti e il lessico quotidiano</i>	138
	2.2.4.2 <i>Le espressioni proverbiali</i>	140

2.3 Le figure Retoriche	140
2.3.1 L'antitesi	141
2.3.2 La similitudine e la metafora	141
2.3.3 L'iperbole	141
<i>Riflessioni finali di capitolo</i>	142
<b>Capitolo 3</b>	
Il contenuto del Manoscritto: I temi, i personaggi e i modelli di genere	<b>145</b>
<i>Introduzione</i>	145
3.1 Breve storia della Pastorale	146
3.1.1 Le tecniche di ricerca	146
3.1.2 I primi modelli e le Tre Corone	147
3.1.3 La prima generazione di Bucolici: il Quattrocento e i tre poli culturali	149
3.1.3.1 <i>Il polo Toscano-Senese</i>	149
3.1.3.2 <i>Il polo Napoletano</i>	154
3.1.3.3 <i>Il polo Veneto</i>	155
3.1.4 La seconda generazione di bucolici: il Cinquecento	156
3.1.4.1 <i>Le Accademie e l'esperienza di Folengo e Ruzzante</i>	156
3.1.4.2 <i>Siena e Venezia</i>	156
3.1.5 La parodia, Tasso e la fortuna del genere nel Seicento	157
3.2 I Temi e i Personaggi degli <i>Abbozzi</i>	157
3.2.1 Le tecniche di ricerca	159
3.2.2 Dramma pastorale I: <i>L'amore di Deifero</i>	160
3.2.3 Capitolo bucolico I: <i>Il Carro trionfale e il Pomo della Bellezza</i>	163
3.2.4 Capitolo bucolico II: <i>Il dolce canto di Filomena e la Fuga della Ninfa</i>	164
3.2.5 Capitolo bucolico III: <i>La discesa nei campi Elisi</i>	166
3.2.6 Dramma pastorale II: <i>La resurrezione di Silarco</i>	167
3.2.7 Dramma bucolico IV: <i>Il mondo naturale dell'Arcadia</i>	168
<i>Riflessioni finali di capitolo</i>	169
<b>Capitolo 4</b>	
Il testo commentato del quaderno: <i>Anonimi abbozzi rinascimentali, drammi pastorali e capitoli in terza rima</i>	<b>173</b>
Note editoriali	173
<hr/>	
<b>Parte Terza: Studi per l'edizione digitale del manoscritto</b>	<b>221</b>
<i>Introduzione</i>	221

<b>Capitolo 1</b>	
Gli strumenti digitali	<b>223</b>
1.1 Image manipulation Program : GIMP	223
1.2 Oxygen	228
<b>Capitolo 2</b>	
Le fasi di codifica	<b>231</b>
2.1 Obiettivi dell'edizione digitale	231
2.2 Il <i>corpus</i> della TEI e la personalizzazione dello Schema: TEIRoma	232
2.2.1 I Metadati	233
2.2.2 Il <text> della codifica	235
2.2.2.1 <i>La struttura del manoscritto</i>	235
2.2.2.2 <i>I diversi blocchi testuali</i>	235
2.2.2.3 <i>La descrizione del testo poetico, riscritture e la lettera del primo componimento</i>	236
2.2.2.4 <i>La descrizione dei drammi pastorali</i>	237
2.2.2.5 <i>La caratterizzazione delle abbreviazioni e lo scioglimento del titulus</i>	238
2.2.2.6 <i>I meccanismi di enfattizzazione, cancellature, aggiunte e sostituzioni</i>	239
2.2.2.7 <i>Le diverse mani d'autore</i>	240
2.2.2.8 <i>Le regolarizzazioni, la normalizzazione e la punteggiatura</i>	240
2.2.2.9 <i>Gli errori d'iper correzione e le letture incerte</i>	241
2.2.2.10 <i>Le note editoriali</i>	241
2.2.2.11 <i>Le caratteristiche linguistiche e i riferimenti alla letteratura</i>	242
2.3 Tabella riassuntiva degli elementi	242
2.4 I limiti del lavoro di codifica	246
<b>Capitolo 3</b>	
La Presentazione del file XML	<b>247</b>
3.1 La visualizzazione in <i>Juxta</i>	247
3.2 XSLT e i "fogli di stile"	248
<b>Conclusioni finali</b>	<b>251</b>
<b>Appendice</b>	
<i>Le immagini del manoscritto con a fronte il testo in versione semi-diplomatica</i>	<b>253</b>
<b>Bibliografia e Sitografia</b>	<b>273</b>



# Introduzione generale

Nel 1980 Tim Berner-Lee presenta il suo progetto al più grande laboratorio al mondo di fisica delle particelle: il CERN di Ginevra<sup>1</sup>. L'idea del giovane informatico britannico, che nel memo del 1989 prende il modesto nome di *Information Management, A Proposal*, non è altro che l'atto di nascita di una rivoluzione digitale: a partire da quel momento nasce il World Wide Web. Riflettere brevemente sui motivi e le contingenze che hanno permesso la nascita del suddetto colosso potrebbe rivelarsi estremamente interessante per introdurre il nostro elaborato di tesi, in riferimento agli effetti dello stesso, che potremmo genericamente definire come: "incalcolabili". Non è, infatti, un caso che proprio nel citato prestigioso laboratorio di Ginevra veda la luce il progetto del famoso informatico, più precisamente, quello di connettere e di rendere usufruibili le informazioni su una piattaforma comune. Attori del cambiamento erano fisici quantistici, matematici e teorici delle particelle, i quali, avevano bisogno di scambiare informazioni in maniera rapida sulla ricerca scientifica: si trattava, quindi, di razionalizzare le risorse e organizzare le informazioni in modo da renderle facilmente accessibili agli studiosi. Ed è in questo senso che il CERN avrebbe rappresentato non un posto neutro ma semplicemente l'unico luogo fisico e ideale che fosse pronto e sentisse il «bisogno di *integrazione* di tutta quella *ricchezza informativi*»<sup>2</sup>. Tale desiderio rendeva, di conseguenza, necessario uno strumento di condivisione, che agli albori della nuova metà del XX secolo non poteva che sembrare ancora del tutto "fantastico".

La nostra personale ricerca ha preso il via da queste due storiche date giacché il crescente mondo delle edizioni digitali, argomento centrale del nostro progetto di tesi, è imprescindibilmente legato e dipendente dal terreno fertile prodotto dall'architettura informatica del Web. Inoltre, sembrava interessante indugiare sulle contingenze sociali favorevoli allo sviluppo di quello che abbiamo definito "mondo digitale". Nel guardare la situazione odierna: «gli umanisti, con poche eccezioni, non sembrano più essere al

---

<sup>1</sup> Teresa Numerico, Domenico Fiormonte, Francesca Tomasi, *L'umanista digitale*, Bologna, Il Mulino, 2010, p. 104.

<sup>2</sup> *Ibidem*, mio l'uso del corsivo.

centro dei processi di diffusione di cultura, né come gestori, né come produttori, né come formatori»<sup>3</sup> e sembra incredibile che una comunità scientifica, 38 anni fa, si sia resa promotrice della creazione e coordinazione di nuovi metodi per la ricerca.

Nella direzione di partecipare a una coscienza attiva, contestualizzando i limiti cronologici e le basi culturali della *Digital Humanities*, ci si propone attraverso lo studio per un'edizione digitale di un manoscritto, di riflettere su come alcuni contemporanei strumenti informatici possano, in qualche modo, essere una vera e propria opportunità di riscatto proprio per la crisi degli *studia humanitatis*. Tale riflessione parte dalla codifica di un quaderno manoscritto contenente degli abbozzi di componimenti poetici conservato alla Biblioteca universitaria di Grenoble Alpes, che abbiamo arbitrariamente intitolato: *Anonimi abbozzi rinascimentali, drammi pastorali e capitoli in terza rima*<sup>4</sup> e del quale non si aveva alcuno studio pregresso, salvo una brevissima e sommaria trascrizione della prima carta.

Il mio lavoro rientra per la suddetta descrizione nell'ambito della *codifica dei testi*, vale a dire, quella disciplina che integra in sé una moltitudine di conoscenze teorico-culturali e competenze tecniche grazie alle quali è possibile memorizzare un documento di vario genere, (nel nostro caso un testo poetico), su un supporto digitale, al fine di conservarlo o permettere delle operazioni automatizzate su di esso. Nel corso della trattazione cercheremo, innanzitutto, di sintetizzare, per quanto possibile, le criticità generali, teoriche e tecniche, legate alla disciplina della codifica dei testi e della filologia informatica in generale e, successivamente, di analizzare da vicino sia il progetto di trascrizione del nostro documento letterario, attraverso i vari passaggi pratici, che un iniziale presentazione dell'intero lavoro digitale.

Accanto all'illustrazione delle metodologie digitali, ci siamo proposti di trovare le risposte ai "classici" interrogativi di critica testuale, al fine di suggerire una sua possibile catalogazione: *Chi è l'autore? In quale varietà e linguistica scrive? A quale genere appartiene?* E, soprattutto, *qual è il testo?* Queste sono solo alcune delle numerose domande a cui abbiamo cercato di dare una risposta chiedendoci, di volta in volta, se, per questo compito, erano state sufficienti le spie recuperate nel manoscritto.

---

<sup>3</sup> Ivi, *Introduzione*, p. 8.

<sup>4</sup> Sul perché di questo titolo si ritornerà con maggiori dettagli nella *Parte Seconda* del *IV Capitolo*.

Prima di continuare, è necessario chiarire a cosa si fa riferimento con il termine “edizione digitale”, perno disciplinare su cui si basa il nostro lavoro, e, come vedremo adeguatamente dopo, oggetto di aspre critiche ancora oggi. Dal punto di vista pratico, banalmente, operare secondo la filologia digitale passa attraverso la creazione di edizioni digitali. Per riuscire a sintetizzarne i concetti alla base non si può ignorare la definizione e spiegazione di Patrick Shale nel suo influente saggio *What is a Scholarly Digital Edition*, a sua volta contenuto nel fondamentale libro “Digital Scholarly Editing Theories and Practices”<sup>5</sup>.

Il cofondatore dell’*Institute for Documentology and Scholarly Editing* (IDE), infatti, scrive: «a scholarly edition is the critical representation of historic documents»<sup>6</sup>. Scomponendo l’utile definizione, come fa lo stesso autore, nelle sue minime parti di significato e, al contempo traducendo l’interpretazioni delle stesse<sup>7</sup>, possiamo dire che:

- Il termine “*representation*” si riferisce all’attività di ricodifica di un documento o di un lavoro astratto e la sua trasformazione nello stesso o in un altro tipo di *media*. Questo è di solito fatto, sul livello visivo, dalla riproduzione dell’immagine, oppure, sul livello testuale più astratto, mediante la trascrizione e le rappresentazioni, le quali cercano di catturare gli oggetti nella loro interezza e che, a loro volta, possono essere ulteriormente trasformate in pubblicazioni.
- Con il termine “*critical*”, si vuole mettere in risalto la componente critica, appunto, necessaria per spiegare tutti i processi, che siano di natura storica, materiale, visiva, tramite un programma scientifico. Mentre la trascrizione è una rappresentazione, la definizione delle regole e la loro applicazione fanno di questo processo, un processo critico riflessivo. Esempi di questo, sono le valutazioni e le decisioni sulla punteggiatura, l’ortografia, le correzioni e le emendazioni, che sono dei compiti tipici della critica testuale e sono talvolta considerati la forma più alta della filologia.

---

<sup>5</sup> Patrick Shale, *What is a Scholarly Digital Edition?* p.19-39, in «Digital Scholarly Editing: Theories and Practices», Matthew James Driscoll e Elena Pierazzo, Cambridge: Open Book Publishers, 2016, doi:10.11647/OBP.0095.

<sup>6</sup> Ivi, p. 23.

<sup>7</sup> L’interpretazione qui di seguito viene adattata e riassunta, solo formalmente, per i nostri scopi di studio.

- Proseguendo, la parola “*documents*”, esprime l’oggetto di partenza materiale delle edizioni, infatti, la maggior parte di queste si concentrano sui testi o addirittura su intere opere. Si preferisce usare il termine “documenti” poiché non tutte le edizioni hanno opere o testi come obiettivo primario, alcuni materiali, o semplicemente, non hanno contenuto testuale, oppure, il contenuto testuale non è fondamentale per l’edizione, ma non è il nostro caso.
- Per concludere, con la voce “*historic*”, non si intende che le edizioni vengano create solo per le discipline storiche, ma che sono le basi per ulteriori ricerche e per testi affidabili e autorevoli che possono essere utilizzati per l’insegnamento. Esse esplorano le circostanze inesplorate di documenti, testi e loro trasmissione e possono correggere gli errori introdotti dalle condizioni di produzione, copia e pubblicazione. Esse cioè spiegano ciò che non è evidente al lettore odierno.

A questo punto, sperando che con questo breve compendio sia stata chiarita la fondamentale questione terminologica, illustriamo, di seguito, a grandi linee, per facilitarne la lettura, il contenuto dell’elaborato di tesi e la divisione dell’intero materiale nelle sue varie parti.

Il seguente progetto è stato frazionato in tre macro-sezioni, le quali risultano essere molto diverse tra loro per argomento, trattazione e strumenti di ricerca adottati; esattamente, nello svolgimento della tesi si passerà dai primi ragionamenti teorici generali, *Parte Prima*, all’analisi del testo del manoscritto e del contesto storico nel quale vi si inserisce, *Parte Seconda*, e, solo alla fine, allo studio circoscritto per un’edizione digitale vera e propria, *Parte Terza*. Suddetto schema tripartito, che serve a raccontare l’evoluzione del lavoro svolto, è stato necessario, da un lato, a presentare in maniera chiara e distinta le diverse fasi, anche, cronologiche, del progetto e, dall’altro, per dimostrare la gerarchia disciplinare tra queste ultime, o meglio, per chiarire che senza le premesse conoscitive riassunte nella prima parte e i processi critici effettuati e riportati nella seconda lo sviluppo dell’edizione digitale proposto nella terza, sarebbe stato, senza alcun dubbio, impossibile. In definitiva, possiamo notare che le prime due sezioni teoriche sono state preparatorie alla fase pratica sviluppata nella terza e che il

cammino di lettura del manoscritto e le analisi delle informazioni ricavate hanno certamente influenzato il progetto di codifica digitale che, sebbene in origine aveva una struttura basilare prestabilita, si è adeguato, di volta in volta, alle nuove scoperte e alle proprie valutazioni e rivalutazioni critico-filologiche.

Scendendo nel dettaglio, la *Parte Prima* è stata chiamata *Metodologie e problematiche delle Digital Humanities* e si compone di cinque capitoli dai titoli evocativi: *Componenti tecnici per la Modellizzazione*; *Questioni irrisolte: la Conservazione dei Data*; *Vantaggi della Scholarly Editing*; *Cenni di Antropologia Cognitiva*; *Il futuro delle edizioni digitali e digitalizzate*. In questa prima sezione si cercherà di presentare sinteticamente i concetti, la storia e, soprattutto gli strumenti della filologia digitale, al fine di permettere la piena comprensione delle sezioni successive, inoltre, ci si propone di dare alcune delle motivazioni che giudica il “*doing things digitally*”<sup>8</sup>, come un terreno prolifico a un radicale cambiamento antropologico-cognitivo, valido per l’intera comunità scientifica e per lettori in generale. Nella *Parte Seconda* chiamata *Studio dei dati, ipotesi e coordinate* si approfondirà il manoscritto in tutte le varie componenti: nel primo capitolo si affronteranno le importantissime questioni critiche codicologiche e paleografiche e, inoltre, quelle relative al metro usato dello scrivente; nel secondo capitolo i problemi stilistici e i significativi aspetti linguistico-formali; successivamente, nel terzo capitolo, si daranno delle importanti informazioni sui temi e i personaggi dei diversi componimenti, al fine di inquadrarli in un contesto di genere letterario più ampio; nel quarto, finalmente, si proporrà una versione regolarizzata del testo commentata, per una sua puntuale lettura. Da ultimo, nella *Parte Terza* intitolata *Studi per un’edizione digitale del manoscritto degli Anonimi abbozzi rinascimentali, drammi pastorali e capitoli bucolici in terza rima*, tramite il dispiegamento delle varie fasi dell’elaborazione e degli elementi caratterizzanti la nostra personale codifica digitale, si cercherà di valorizzare la funzionalità delle stesse. Nelle conclusioni, invece, si darà un parere critico sul complesso di metodologie riannodandosi ai ragionamenti teorici e le questioni problematiche trattate nella *Parte Prima*, e ci si orienterà, anticipiamo, verso l’idea che l’edizione digitale non sia una semplice riproposta grafica di quella tradizionale.

---

<sup>8</sup> Matthew James Driscoll e Elena Pierazzo, *Introduction: Old Wine in New Bottles?* p. 11, in «Digital Scholarly Editing: Theories and Practices», Matthew James Driscoll e Elena Pierazzo, Cambridge: Open Book Publishers, 2016, doi:10.11647/OBP.0095.

Per completezza, si avverte, infine, che in *Appendice* verrà riportata una versione editoriale semi-diplomatica del testo manoscritto, per diverse ragioni e usi, che verranno illustrati, man mano, durante l'esposizione della tesi.

Passando oltre, teniamo ad anticipare in questa sede, che durante il nostro studio sono state molte e varie le difficoltà di ricerca, tra le più importanti: l'assenza quasi totale di informazioni pregresse o di studi filologici sul manoscritto, poi, la fase di lettura della grafia dello stesso e della situazione precaria del supporto, che come vedremo bene nel primo Capitolo della *Parte Seconda* ha posto non pochi impedimenti, rallentando l'analisi e originando altrettante questioni filologiche, alcune ancora irrisolte. Infine, la complicazione più significativa è stata la scelta degli elementi dell'edizione digitale, che sono serviti per riprodurre la medesima scrittura e che osserveremo approfonditamente nella *Parte Terza*.

Per queste precise difficoltà e, in generale, per le diverse fasi di sviluppo della tesi esposte poco fa, è stata necessaria una bibliografia adeguata, o sarebbe meglio dire, per la diversità degli argomenti trattati, delle bibliografie adeguate, le quali verranno esplicitate, per ragioni espositive, di volta in volta e, naturalmente, riportate nell'insieme nelle pagine finali dell'elaborato (*Bibliografia e Sitografia*). Ciò nonostante, in questa occasione, vogliamo concisamente esprimere la nostra grande riconoscenza a una piccola parte di questo elenco di pubblicazioni e ad alcuni strumenti specifici, anche digitali, che sono stati più che fondamentali, non solo per le importantissime informazioni, teoriche e pratiche, contenute, ma anche e soprattutto, a ricordarci la direzione e il senso della nostra ricerca. Ci riferiamo qui al contributo *Digital Scholarly Editing: Theories and Practices* di Driscoll e Pierazzo, indispensabile per l'elaborazione della prima parte, ai portali di ricerche di occorrenze, tra i quali *Gattoweb* e alla *Grammatica storica* di Rohlfs, strumenti utilissimi per la seconda parte, e, infine al *software Oxygen*, imprescindibile per la terza, i quali vedremo tutti più adeguatamente nelle varie sezioni.

Per concludere la nostra *Introduzione generale* sembra lecito citare, ancora una volta, Patrick Shale: «the simple word edition, especially in the English language, can mean any kind of publication. Yet, *scholarly edition* refers to something else that may lead to a publication but is framed by very *specific activities* and is guided by a

particular set of *theoretical assumptions and methodologies* »<sup>9</sup>. Leggendo queste parole, apprendiamo che la distanza sostanziale con la semplice parola “edizione” e che circoscrive la stessa idea di fare un’edizione digitale, risiede proprio nei concetti di *specific activities e theoretical assumption and methodologies*. Dovremmo, pertanto, iniziare la nostra ricerca proprio da qui, vale a dire, dall’osservazione e spiegazione di queste significative nozioni.

---

<sup>9</sup> Sahle, *Op. cit.*, p. 37. Mio l’uso del corsivo.



# PARTE PRIMA

## Metodologie e problematiche delle *Digital Humanities*

### *Introduzione*

Come avvertito nell'*Introduzione generale*, ci si propone in questa sede di esporre sinteticamente le conoscenze preliminari acquisite in materia di metodologia filologica digitale, imprescindibili per affrontare il compito di comporre e presentare l'edizione del testo degli *Abbozzi*<sup>10</sup>. In prima istanza, si illustreranno qui i “fondamenti”, anche storici, di una qualsiasi edizione digitale, al fine di rendere più concreto e limpido lo svolgimento del proprio progetto; parallelamente, si cercherà, attraverso le parole di autorevoli studiosi e le relative riflessioni personali, di affrontare criticamente le problematiche tutt'oggi parzialmente irrisolte. Infine, si desidera individuare, dimostrare e riconoscere gli innegabili meriti della suddetta metodologia, mettendola in relazione e a volte in contrapposizione, con l'edizione tradizionale, cartacea. Quest'ultimo aspetto, vale a dire, il confronto, è sembrato cruciale per giustificare la scelta accordata a questo tipo di edizione e per ribadire l'ormai essenziale contributo alla disciplina umanistica del performante sistema digitale.

Prima di affrontare le questioni più spinose dobbiamo tuttavia fare un importante preambolo, o meglio domanda, sul senso stesso di fare un'edizione digitale. Come, infatti, hanno osservato correttamente Elena Pierazzo e Matthew Driscoll, nella loro *Introduzione* all'indispensabile raccolta di saggi già citata *Digital Scholarly Editing: Theories and Practices*, la domanda che ogni studioso della materia si dovrebbe porre è la seguente: «what digital scholarly editing actually is: is it a new discipline or a new methodology? Are we simply putting ‘old wine in new bottles’, or are we doing something which has never been done—indeed, never been doable—before?»<sup>11</sup>. Detto in altri termini, più generici, dobbiamo chiederci preliminarmente se le edizioni digitali siano semplicemente delle nuove norme formali da seguire, oppure, un complesso di

---

<sup>10</sup> La forma abbreviata fa riferimento al testo del manoscritto oggetto del nostro studio.

<sup>11</sup> Driscoll, Pierazzo, *Op. cit.*, p. 3.

fondamenti teorici e filosofici su cui stiamo costruendo un inedito mondo di conoscenze. Dare una risposta definitiva, adesso non è semplice, ed è evidente che la domanda preventiva che si nasconde un giudizio negativo sul fare un'edizione digitale è se quest'ultima sia o non sia veramente "utile" e, di conseguenza, se avvalersene implichi o no l'adozione di una vera e propria strategia filologica "innovativa". In particolare, dal punto di vista pratico, ci si chiede in quale modo questa ricerca riesca, concretamente, a facilitare la risoluzione delle questioni testuali, che siano storiche, linguistiche, filologiche, in senso stretto. In definitiva, se la si vuole considerare unicamente come una nuova piattaforma, il prodotto finale non sarebbe altro che la trasposizione in un nuovo *medium* delle tecniche utilizzate in precedenza, ma se così fosse, per quanto il suo apporto resterebbe comunque notevole, la disciplina filologica si ritroverebbe a subire il nuovo *medium* digitale in maniera totalmente passiva, obbligata a mutare di forma dal *turnover* ricorrente e dalla pressione tecnologica, come è già avvenuto in quasi ogni altro tipo di esperienza quotidiana.

Se debbano o no, le edizioni digitali essere considerate come latrici di un nuovo modo di fare critica testuale se ne discute da tempo a livello teorico, intanto che, dal punto di vista pratico, crescono d'importanza e di numero ogni anno che passa. Nel concreto, infatti, riprendendo le parole dello studioso Hans Walter Gabler possiamo dire che: «The 'scholarly edition' *lives in our present time*, and will in the future live more uncompromisingly yet, in the digital medium. In consequence, the systemic triplet on which it relies, the hop, step and jump of textual criticism, editing and edition, needs in important respects to be reconceived. It needs to be *re-comprehended* in terms of the medium»<sup>12</sup>. Si concorda, infine, con Gabler, quando sostiene che l'edizione critica tradizionale ha bisogno nel vivo di una radicale rivalutazione in termini di *medium*; dacché, sebbene parte della critica sia ancora scettica a riguardo, tutta la comunità scientifica non può ignorare che è in atto un vero e proprio adeguamento al sistema digitale, nel quale vivono, anche le edizioni dei testi.

---

<sup>12</sup> Hans Walter Gabler, *Foreword* p. XIII, in «Digital Scholarly Editing: Theories and Practices», Matthew James Driscoll e Elena Pierazzo, Cambridge: Open Book Publishers, 2016, doi:10.11647/OBP.0095. Mio l'uso del corsivo.

# Capitolo 1

## I componenti tecnici per la “modellizzazione” e la “presentazione”: XSL, TEI e i “fogli di stile”

### 1.1 I caratteri alfanumerici del web

Nessuna edizione digitale può prendere forma prima che un codice possa riformulare il cosiddetto oggetto testuale nella sua dimensione immateriale e virtuale e, quindi, nella sua riproduzione o “rappresentazione” informatica. Dal momento che il nuovo formato della rappresentazione dovrà essere contemporaneamente e ugualmente “comprensibile”, da un lato, allo scrivente, la mente umana e, dall’altro lato, alla “mente” del nuovo *medium*, che sia questo un PC, Tablet, Smartphone o altri supporti, l’originaria fonte testuale composta da segni linguistici non può che passare attraverso una serie di codici alfanumerici. Di fatto, il linguaggio informatico, nasce, in fondo, proprio dall’esigenza di comunicare un’informazione che sia “leggibile” e “comprensibile” sia da una persona che da una macchina. Sebbene l’interfaccia di un qualsiasi supporto digitale con la quale quotidianamente interagiamo sembri occultare una disciplina ostica e inavvicinabile per i non addetti ai lavori, il professore di etnografia digitale, Michael Wesch ci dimostra, in un video di quattro minuti e trentatré secondi chiamato *The Machin is Us/ing Us (Final Version)*<sup>13</sup>, che, osservando la “*view source*”, codice sorgente, vale a dire, un’ insieme di codici e istruzione sulle quali si formano le pagine web, si può notare che è la macchina stessa a essere fatta di testo, in altre parole, anch’essa è stata *scritta*. Come puntualizzano anche gli studiosi Teresa Numerico, Domenico Fiormonte e Francesca Tomasi nel loro saggio *L’Umanista Digitale*: «a prescindere dalla sua crescente multimedialità, il *web* poggia le fondamenta della sua evoluzione, del suo funzionamento, della sua espansione su una serie di *caratteri alfanumerici* che *modellano* pagine, relazioni e senso»<sup>14</sup>. Nella parte finale del video, inoltre, il professore ci invita significativamente, come ha fatto il già citato Walter Glaber, a riflettere sull’effettivo ‘ripensamento’ in atto, usando i seguenti

---

<sup>13</sup> Visibile al link: [https://www.youtube.com/watch?v=NLIgopyXT\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=NLIgopyXT_g).

<sup>14</sup> Numerico, Fiormonte, Tomasi, *Op. cit.*, p. 104. Mio l’uso del corsivo.

termini: «we'll need to *rethink* a few things: copyright, authorship, identity, aethics, aesthetics, rhetorics, governance, privacy, commerce, love, family, ourselves»<sup>15</sup>, inglobando, in questo modo, nel discorso di cambiamento, anche gli aspetti non propriamente culturali come quelli sociali e personali.

Scopriamo, allora, quali sono questi “caratteri alfanumerici” propri dell’edizioni digitali e, in generale, quali gli strumenti utili e il modo in cui essi “modellino” le pagine multimediali. Per averne una prima idea schematica di questi codici elementari, riprendiamo, traducendola e riadattandola alle nostre esigenze argomentative, l’utile lista presentata da Elena Pierazzo nel paragrafo: *The Source-and-the-Output Model: Paradigmatic Editions*<sup>16</sup>, la quale ci permette di presentare *ex abrupto* i termini tecnici. Per la creazione di un’edizione digitale abbiamo necessariamente bisogno di:

1. Uno o più file, che contengano il testo trascritto e, al momento, l’attuale *markup* XML-TEI rappresenta la migliore pratica di codifica del testo nelle discipline umanistiche, la quale abbiamo usato, per questa ragione, anche per la nostra edizione.
2. Un insieme di *script*, un pezzo di codice/software, in grado di leggere il file di origine e trasformarlo in una particolare “presentazione” del testo. Questi *script* rendono evidenti il rapporto tra il testo codificato e le funzionalità che abbiamo applicato e così compone le viste specifiche. Questi *script* saranno tipicamente XSLT o XQuery se il file di origine è XML, come nel nostro caso.
3. Uno o più “*prodotti*” (output), ognuno dei quali rappresenterà una delle “presentazioni”. Ciò può includere una resa diplomatica, semidiplomatica, fac-simile, e/o altre, nel caso in cui i redattori abbiano deciso che questo è uno degli scopi dell’edizione.
4. Uno o più file di stile per perfezionare la visualizzazione dell’edizione. Per l’*output* in HTML, questo ruolo sarà compilato da una combinazione di CSS e JavaScript.

---

<sup>15</sup> Mio l’uso del corsivo.

<sup>16</sup> Elena Pierazzo, *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods*, 2014, <hal01182162>, pp. 32-33.

## 1.2 Il sistema di *markup* e il metalinguaggio XML

La pratica di codifica va sotto il nome di *modelling*, o in italiano “modellizzare” e possiamo descriverla, brevemente, con i preziosi termini di McCarty, il quale asserisce che: «by “modelling” I mean *the heuristic process of constructing and manipulating models*; a ‘model’ I take to be either a representation of something for purposes of study, or a design for realizing something new»<sup>17</sup>. Detto in altri termini: il “*processo euristico di modellizzazione*” è, quindi, estremamente importante, poiché, non solo adempie alla funzione fondamentale di “riformulare” il testo fonte per adeguarlo al nuovo *medium*, ma assume anche un valore *epistemologico*<sup>18</sup>, in quanto permette una riflessione sull’oggetto stesso della codifica attraverso il fondamentale sistema di *markup*.

A questo punto è d’obbligo domandarsi cosa sia il *markup*, chiedersi per quali motivi sia così indispensabile e, soprattutto, spiegarne le importantissime funzioni. Un’interessante descrizione, sebbene ancora troppo vaga e astratta, che coglie la logica autodescrittiva che soggiace al processo di marcatura, è offerta dal già citato saggio *L’Umanista Digitale*, per il quale il *markup* «è un processo *autodescrittivo*, una descrizione della struttura, che permette di esplicitarne i caratteri altrimenti impliciti»<sup>19</sup>. Più concretamente, o meglio, dal punto di vista del lavoro svolto dall’umanista-filologo, la codifica consiste nell’analizzare il testo scegliendo degli elementi significativi, presi da un vocabolario pertinente, con cui caratterizzare funzionalmente ogni sua parte. In particolare, si deve considerare che è in questo primo passo di modellizzazione che lo studioso è coinvolto nelle scelte di editing più importanti: durante tale fase, per esempio, si valutano gli elementi del testo da destinare alla trascrizione, si decide l’impostazione della struttura generale del contenuto e dei suoi blocchi testuali-narrativi e si riflette su altri numerosissimi dati preliminari, che prima abbiamo definito “critici”. Dovrà, insomma, compiere, in questa prima fase una riflessione su tutti gli elementi utili per il riconoscimento di quella porzione di oggetto testuale, valida sia in sede di studio che per la sua futura visualizzazione, come si spiegherà meglio nella *Parte Terza*.

---

<sup>17</sup> McCarty Willard, *Humanities Computing*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005, p.24. Mio l’uso del corsivo.

<sup>18</sup> Pierazzo, *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods*, pp. 44-45.

<sup>19</sup> Numerico, Fiormonte, Tomasi, *Op. cit.*, p. 132. Mio l’uso del corsivo.

Questa importante fase di modellizzazione avviene attraverso il linguaggio XML, sigla che sta per *eXtensible Markup Language*; si tratta di un sottoinsieme semplificato del SGML, *Generalized Markup Language*, che fu il primo standard inventato per la codifica dei testi attraverso il sistema di *markup*, appunto, creato nel 1986 da Charles Goldfarb. È suggestivo ricordare qui che un coautore dell'XML fu proprio un filologo germanico laureatosi a Stanford, Michael Sperberg-McQueen, resosi significativamente protagonista del cambiamento culturale nel proprio settore disciplinare. L'XML può essere definito meglio come un metalinguaggio, vale a dire un linguaggio che specifica le norme sintattiche per effettuare il *markup* di un documento ma non fornisce alcun criterio per la scelta e la denominazione degli elementi utili a descrivere tutti i possibili fenomeni testuali, ed è la vera base dell'*attività interpretativa* volta alla rappresentazione dei molteplici livelli di testo<sup>20</sup>. Come osserveremo meglio con la presentazione del nostro progetto digitale, la sintassi dei linguaggi di *markup* costruisce una rappresentazione della struttura logica del documento preso in esame, che corrisponde a *un albero* [gerarchicamente] *ordinato di oggetti di contenuto*<sup>21</sup> e questa teoria o principio di base è chiamata OHCO (**O**rdered **H**ierarchy of **C**ontenent **O**bjects) ed è stata presentata da un gruppo di studiosi americani.

### 1.3 Il vocabolario della TEI

Se l'XML resta “solo” un metalinguaggio per le norme sintattiche, esistono molti *schemi*, o meglio, esistono vari *vocabolari di marcatura* per l'XML, grammatiche che si usano per regolare i nomi dei vari elementi e le gerarchie che intercorrono fra questi stessi. Il vocabolario più usato per fare le edizioni digitali è lo schema della TEI, *Text Encoding Initiative*, che è un linguaggio controllato di elementi e attributi che sono necessari per la trascrizione e la descrizione degli oggetti del testo. Al contrario di altri tipi di vocabolari informatici, il linguaggio della TEI è stato sviluppato e continua a svilupparsi, prettamente per essere utile in ambito umanistico, rendendosi sempre più specializzato. Significativo è il suo anno di nascita, ossia, il 1987, che come sappiamo è anteriore allo stesso sviluppo del web, quando in seguito a una conferenza organizzata da tre associazioni: ACH, *Association for Computers and the Humanities*, ACL, *Association for Computational Linguistics* e ALLC, *Association for Literary and*

---

<sup>20</sup> Ivi, p. 132.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

Linguistic Computing, si cercò di risolvere le problematiche sulla scelta e l'adozione di linee guida ufficiali e standard, al fine di evitare la proliferazione di versioni diverse di sistemi di codifica, che andassero in contraddizione o che si sovrapponevano. Nacquero così le prime *Guidelines TEI P1, Proposal 1*, che vennero pubblicate nel 1990 e, infine, nel 1999 fu creato il consorzio TEI con l'obiettivo di sviluppare lo stesso progetto ma anche di preservarlo, dal momento che, proprio la salvaguardia degli schemi della TEI, come la conservazione di tutti i dati digitali esistenti, è uno dei maggiori "punti deboli" della "filosofia" digitale.

Ritornando alle caratteristiche della TEI, dobbiamo evidenziare che una delle ragioni per cui il modello è particolarmente efficace è che consente la codifica e la trascrizione di varie alternative per lo stesso segmento di testo, per esempio, la codifica di forme abbreviate con quelle espanse o di passaggi errati e le loro correzioni, oppure permette di enfatizzare in modo diverso, con gli opportuni marcatori, parti di sintagmi che si trovino sotto o sopra la normale linea di testo. Si potrebbero qui fare moltissimi esempi delle potenzialità della trascrizione ma preferiamo vederli nella pratica quando entreremo nel merito nella terza parte del mio progetto digitale; per il momento, basti mettere in luce la sua innovativa proprietà di avere più livelli di informazione sul testo codificati in una stessa "banca dati".

#### 1.4 La presentazione del file di codifica: XSLT

Proseguendo nell'analisi, possiamo dire che una volta che il documento contenente il testo codificato in XML è "ben formato", quindi non presenta irregolarità nella sua struttura sintattica ed è "valido", correttamente standardizzato alle direttive della TEI, lo si può rappresentare in diversi formati con l'applicazione dei diversi set di regole e attraverso programmi che ne permettono la visualizzazione, come, per esempio JUXTA. In base al testo da cui si è partiti, alla funzione che avrà l'edizione e agli studi da fare sullo stesso si può scegliere di rendere espliciti solo alcuni degli elementi e di lasciarne da parte degli altri che in quel momento non risultano interessanti o semplicemente poco indicativi. Facendo degli esempi concreti, durante un particolare studio critico del processo di creazione autoriale si può preferire la visualizzazione delle sole correzioni, oppure, nel corso dell'esame di un manoscritto trecentesco si potrebbe privilegiare il colpo d'occhio solo del testo non regolarizzato; tutto questo processo avviene, semplicemente, attraverso la selezione e/o la 'deselezione' degli elementi

precedentemente stilati e marcati, nella codifica del file XML iniziale. Con l'opportuno vaglio siamo, quindi, in grado di rappresentare il testo nella sua versione diplomatica o ultradiplomatica o, ancora, come un semplice testo di lettura, inoltre, per quanto riguarda le edizioni critiche di un testo tradito in più versioni, possiamo decidere di inquadrare tutte le possibili varianti e formulare un apparato critico di queste con un semplice 'click'. Ovviamente, le presentazioni di un singolo testo codificato in multipli livelli sono relativamente infinite poiché sono generate in modo dinamico su richiesta dagli utenti e vanno a formare il fulcro, teorico e pratico, di ciò che è stata definita come un'edizione "paradigmatica", dove la variazione paradigmatica è al centro della struttura teorica sia dell'edizione che della sua pubblicazione<sup>22</sup>.

Una volta che sarà giunta a compimento l'edizione in tutte le sue componenti l'utente è in grado di fare esperienza del testo mediante un'interfaccia sullo schermo del proprio supporto digitale. Tutte le istruzioni procedurali di un documento XML, come quelle relative alla sua visualizzazione, possono essere espresse in un documento distinto denominato "*Foglio di Stile XSL*". Come nota lo studioso Francesco Tissoni, nel suo saggio intitolato *Lineamenti di editoria multimediale*: «i vantaggi [...] sono notevoli: in primo luogo, il medesimo documento collegato a differenti fogli di stile XSL, può essere sottoposto a diversi trattamenti, al fine di ottenere differenti formattazioni (ad.es. un documento XML può essere trasformato in PFD o HTML), oppure al fine di estrarne informazione di volta in volta differenti»<sup>23</sup>. Si desume da queste parole, quanto sia importante anche il *design* e la grafica dell'interfaccia che è considerata ormai una parte essenziale del lavoro redazionale, in quanto, rappresenta il prodotto finale del processo di creazione editoriale ed è il veicolo fondamentale per la consegna del discorso scientifico, latore di significato.

Non esiste ancora un formato di visualizzazione standard, uguale per tutti gli studi scientifici sul testo, difatti le edizioni digitali sebbene abbiano una filosofia comune appaiono ancora molto eterogenee nel loro insieme. Spesso, infatti, ci si ritrova di fronte a differenti visualizzazioni del testo o a un diverso funzionamento delle strutture di ricerca e di navigazione, ma, nella maggior parte dei casi, una peculiarità comune c'è:

---

<sup>22</sup> Elena Pierazzo, *Modelling Digital Scholarly Editing: From Plato to Heraclitus*, pag. 51-52 in «Digital Scholarly Editing: Theories and Practices», Matthew James Driscoll e Elena Pierazzo, Cambridge: Open Book Publishers, 2016, doi:10.11647/OBP.0095.

<sup>23</sup> Francesco Tissoni, *Lineamenti di editoria multimediale*, Milano, Edizioni Unicopli, 2009, p. 93.

l'interfaccia sullo schermo del supporto apparirà agli utenti come una “pagina” di ipertesto.

## 1.5 I concetti di ipertesto e cyberspazio

Ma cos'è un ipertesto? Una delle possibili definizioni di ipertesto è stata fatta da Landow, uno dei maggiori teorici dell'ipertestualità, che lo descrive brevemente come: «un testo composto da blocchi di testo [...] e da *collegamenti* elettronici fra questi blocchi»<sup>24</sup>. Fu, invece, Ted Nelson a inventare il termine di “ipertestualità” e anche in questo caso, il momento storico e personale è fortemente paradigmatico, infatti, l'idea prese forma quando, in procinto di scrivere la tesi in sociologia e filosofia, si rese conto di aver bisogno di un sistema che gli permettesse di connettere i diversi autori e i diversi materiali attraverso dei “*collegamenti*”, appunto, per organizzarla in una sua personale rete di informazioni. Nacque da questa necessità nel 1960 il progetto *Xanadu*, il primo sistema autoriale ipertestuale della storia<sup>25</sup>. Da allora il discorso sui collegamenti ha avuto un peso sempre maggiore e ha composto e sviluppato tre diverse modelli di struttura ipertestuale: *assiale*, *gerarchica* e *a rete*<sup>26</sup>, tutte queste forme di sistema hanno un punto in comune, vale a dire i *link*, i quali segnano una delle differenze più concrete tra le edizioni stampate e quelle digitali. Infatti, mentre nel caso delle prime i collegamenti e i riferimenti extratestuali e intertestuali restano sempre piuttosto impliciti oppure vengono relegati a note o appendici o, a ogni modo, sono spesso difficilmente integrabili nella struttura bidimensionale della pagina, nelle seconde, questi stessi, tramite i *link*, riescono a oltrepassare le barriere tra il testo e tutto il contesto storico, linguistico, semantico e di ogni altro genere. Usando le parole a riguardo del più volte citato Patrick Shale, il *link* «open up new and manifold paths of reception and *blur the boundaries* between an edition and its context»<sup>27</sup>.

Tramite il concetto di *cyberspace*, ossia, uno spazio versatile e flessibile virtualmente illimitato e la descrizione dell'operatività dei *link*, si può iniziare a intravedere come e quanto la creazione di un'edizione digitale possa essere veramente rivoluzionaria e ciò anche dal punto di vista della percezione cognitiva dell'oggetto. In

---

<sup>24</sup> George Landow, *Hypertext 2.0 The convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1997. Mio il corsivo.

<sup>25</sup> Numerico, Fiorimonte, Tomasi, *Op. cit.*, p. 56.

<sup>26</sup> Tissoni, *Op. cit.*, p. 93.

<sup>27</sup> Sahle, *Op. cit.*, p. 37. Mio l'uso del corsivo.

altri termini, i *link* ipertestuali attraverso la segnalazione di contenuto “*altro*” costruiscono dei percorsi di emissione-ricezione potenzialmente infiniti e indipendenti tra loro e si può dire che «il *link* infatti non fornisce semplicemente l’accesso a un contenuto, ma configura un’azione e ha dunque rilevanza pragmatica»<sup>28</sup>. Pertanto, nel caso di un’edizione digitale non solo abbiamo un testo da leggere ma possiamo operare delle scelte di lettura sul testo stesso, creando una propria costruzione dell’informazione, un nostro proprio modo di acquisire i dati. La particolare azione di *selezionare cliccando* risponde alla nostra necessità psicologica di accedere a un contenuto e viene descritta, con preoccupazione, da Anna Mangen, la quale sostiene che: «*the urge to click can easily become too tempting to resist, if we are cognitively or perceptually stimulated with possibilities that seem more exciting than what we are presently focused on. Knowledge sites have a wealth of potentials that can risk disrupting our phenomenological preoccupation with them, thereby limiting the possibility of hermeneutical reflection*»<sup>29</sup>. Insomma, la nostra “*urgenza di cliccare*”, aprendo via via a nuovi spazi di informazione diversi, secondo la studiosa metterebbe addirittura in pericolo o limiterebbe la nostra “*riflessione ermeneutica*” sul testo, distraendoci dal nostro obiettivo primario.

## 1.6 Gli utenti delle edizioni digitali

Resta infine da chiedersi, dato che nel luogo virtuale del cyberspazio che abbiamo definito le informazioni sembrano disponibili e accessibili a tutto il mondo degli utenti, se anche nel caso dell’edizione digitale si risponda a questa caratteristica “comunitaria”, o meglio, se la circolazione del sapere, naturalmente messa in moto dal *medium* sia, in definitiva, a beneficio non solo degli esperti in materia. A chi sono rivolte le edizioni digitali? Sono edizioni prettamente specialistiche oppure sono fruibili anche dal “grande pubblico”?

Gli specialisti in questo caso non sono tutti concordi, dal momento che sembra evidente che le edizioni digitali dovrebbero, nel caso si voglia interagire con i due tipi di lettori, specialisti e non, ottemperare a due compiti comunicativi distinti e separati. Un

---

<sup>28</sup> Numerico, Fiorimonte, Tomasi, *Op. cit.*, p. 90

<sup>29</sup> Krista Stinne Greve Rasmussen, *Reading or Using a Digital Edition? Reader Roles in Scholarly Editions*, p. 131, in «Digital Scholarly Editing: Theories and Practices», Matthew James Driscoll e Elena Pierazzo, Cambridge: Open Book Publishers, 2016, doi:10.11647/OBP.0095.

libro che contenga un'edizione critica di un testo, essendo altamente specialistico, nella maggior parte dei casi non verrà comprato da una persona non addetta ai lavori, tuttavia, nel poliedrico mondo dell'edizione digitale non è difficile pensare che uno stesso oggetto possa soddisfare diverse esigenze e rispondere all'interesse di individui con diversi livelli di competenza critico-filologica o scientifica in generale.

Per cercare di avere già una stima dei possibili avventori esistono alcuni dati incoraggianti provenienti dall'archivio *Walt Whitman*: 30.000 visitatori al mese provenienti da ogni continente abitato e in tutti i target di età, ciò dimostra che spesso le persone utilizzano effettivamente le edizioni scientifiche sul *web* e trovano interessante l'impegno con una *scholarly community*<sup>30</sup>, comunità scientifica. L'idea che le *Scholarly Editions* non siano solo un lavoro per i pochi addetti, ma possano "allargare il proprio pubblico" agli *amateurs* non sembra un dovere o una necessità, in poche parole, ma una grande opportunità per il nuovo metodo filologico che finora risultava inconcepibile. Infatti, la priorità di un'edizione digitale non dovrebbe essere e non è la circolazione allargata delle informazioni riguardanti i testi, ma questa ne è una interessante conseguenza e la libera circolazione di informazione culturale, potrebbe, infine, risultare a vantaggio anche della "popolarità" delle discipline umanistiche. In definitiva, nella pratica, il punto fondamentale di questa discussione risiede nella riflessione critica preliminare del compositore di una qualsiasi edizione digitale, vale a dire, quella relativa alla sua futura *audience*, giacché, in un caso l'edizione sarà "letta" da un appassionato e in un altro l'edizione sarà "usata" da uno specialista, come sottolinea, anche, la studiosa Krista Stinne Greve Rasmussen nel suo saggio dal titolo evocativo *Reading or Using a Digital Edition?* la quale riferendosi ai possibili impieghi delle "editions" risponde così alla nostra domanda: «do we read digital scholarly editions, or use them? The answer is obvious: *we do both*»<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> *Ibidem*. Opera citata: Price, Kenneth, *Why the Whitman Archive Isn't (Really) Using Social Editing*, Presentazione alla conferenza dal titolo: *Social, Digital Scholarly Editing*, University of Saskatchewan, Saskatoon, 2013.

<sup>31</sup> Ivi, p. 133. Mio il corsivo.



# Capitolo 2

## Le questioni irrisolte: gli “svantaggi” delle edizioni digitali

### 2.1 Il limite sensoriale

Il disorientamento nel cyberspazio è solo una delle molte preoccupazioni riguardanti il mondo delle edizioni digitali. Sono, infatti, diverse e complesse le problematiche a riguardo, tante ancora irrisolte, che riguardano differenti ambiti e aspetti della nuova metodologia. In questo capitolo si cercherà di riassumere e analizzare brevemente due di queste, che possiamo definire come i “punti deboli” più significativi, che fanno dell’edizione digitale un’ipotesi di ricerca ancora non unanimemente condivisa dalla critica; faremo ciò mettendo la teoria e la pratica dell’edizione digitale a confronto con quella tradizionale.

Possiamo iniziare dall’elemento più esterno, facendo un paragone tra alcune delle peculiarità tra i supporti usati dai due tipi diversi d’edizione di un testo. Nel caso di un’edizione più comune il libro costituisce un’entità fisica oggettiva, ed è semplice considerare che quest’ultimo sia presente nelle nostre vite indipendentemente dalla nostra osservazione; al contrario, nel caso delle edizioni digitali, il supporto virtuale ne costituisce il vincolo e il limite materiale. Detto in altri termini, l’edizione sulla pagina web resta confinata nei contorni del più volte citato cyberspazio, a cui si può accedere ogni volta che si vuole, ma sempre sotto comando. Il fatto che non esista un vero e proprio oggetto tangibile dà luogo a diversi problemi, uno di questi è, appunto, la perdita d’orientamento, o meglio, la possibile confusione tra i vari referenti, tra il referente materiale e la sua rappresentazione digitale. Nella pratica, quando ci si trova a lavorare con il *fac-simile* di una pagina di un testo qualunque nella sua forma digitalizzata, come per esempio nel nostro caso la fotocopione di un manoscritto, dobbiamo sempre ricordare di avere a che fare con il surrogato di quell’oggetto. Oltretutto, si deve tenere presente che ogni trasformazione digitale di un’immagine implica, da una parte, un’alterazione prodotta dall’adattamento del formato e, dall’altra,

una perdita significativa di riferimenti sensoriali: odore, peso, consistenza etc., elementi che devono restare, comunque, essenziali per la ricostruzione filologica.

La questione viene trattata anche nella monografia di Elena Pierazzo: *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods* nel quale vengono citati gli studiosi che per primi sollevarono il suddetto problema. È il caso di Tanselle che sottolineava la diversità e i passaggi che intercorrono tra il *fac-simile* e il supporto originale, usando questi termini: «There is no way that reproductions – regardless of what technology is developed in the future – can ever be the equal of originals as documentary evidence, for there is no way of getting around the fact that they are one step (at least) removed from those originals'»<sup>32</sup>. Oppure, più avanti nel testo, l'esempio di Elaine Treharne la quale insiste sull'idea del «multi-sensual embodied experience»<sup>33</sup> come unico modo di afferrare il libro nella sua entità non frammentaria.

Sebbene la questione dell'importanza del *multi-sensual embodied experience* del supporto materiale sia abbastanza discussa non è di così difficile risoluzione, di fatto, può essere riassunta in una forte raccomandazione a non farsi ingannare dall'apparenza dell'immagine digitale e, perciò, ogni volta che facciamo esperienza delle riproduzioni dei supporti cartacei, pergamenei o di qualsivoglia altro materiale dobbiamo essere vigili e attenti a non sovrapporre l'immagine digitalizzata alla reale pagina fisica di un testo.

## 2.2 L'obsolescenza del supporto digitale

### 2.2.1 La problematica

Non si può dire lo stesso di un'altra questione: l'obsolescenza del supporto digitale e il problema della conservazione dei dati. Ogni tipo di *medium*, anche non digitale, è sottoposto a un progressivo livello di degrado dei supporti, come i CDs, DVDs, i Floppy Disc e ogni altro tipo di memoria, al quale si deve aggiungere anche la problematica legata all'obsolescenza delle tecnologie che di anno in anno si arricchiscono di aggiornamenti, subiscono trasformazioni a livello strutturale, migliorano la loro operabilità. Si tratta di una tematica che riguarda, quindi, sia

---

<sup>32</sup> Pierazzo, *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods*, p. 104. Opera citata: Tanselle, Thomas, *Reproductions and Scholarship*, Studies in Bibliography, 1989.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 105. Opera citata: Treharne, Elaine, *Fleshing out the TEXT: the Transcendent Manuscript in the Digital Age*, 2013.

l'*hardware*<sup>34</sup>, (parte fisica del computer, o di un sistema di calcolo che rende possibile l'esecuzione), che il *software*, (istruzioni e programmi), e come sottolinea più precisamente la riflessione del già citato saggio *L'umanista Digitale*: «siamo di fronte a una costante evoluzione non solo delle tecnologie fisiche per lo *storage* (immagazzinamento o archiviazione dei file su un certo *medium*), ma anche delle piattaforme di riversamento dei materiali e degli applicativi utili per produrre e interpretare, cioè leggere, quei materiali»<sup>35</sup>.

Ma come porre un rimedio alla progressiva obsolescenza tecnologica, se per sua stessa natura la tecnologia non ammette l'idea di avere limiti e di conservare una stabilità? Concretamente abbiamo prodotto e con ogni probabilità produrremo sempre in maggior misura degli oggetti digitali di ogni tipo, genere e formato ma non sappiamo ancora come preservarli per il futuro e questo fenomeno è conosciuto come '*data deluge*'<sup>36</sup>, vale a dire, il gravoso problema di conservare questa moltitudine infinita di *data* che ci "piovono" dallo schermo. Proprio per questo e prendendo in prestito, ancora una volta, le parole a riguardo di Elena Pierazzo è già in atto ed è auspicabile in futuro una volontà di interventi multipli come: «*new professions, new strategies, reliable data formats and standards, good practices, all of these are being deployed across the planet in order to try to tackle the problem of longevity and the preservation of digital assets*»<sup>37</sup>. Il mondo digitale, insomma, sta investendo su sè stesso, anche con la creazione di nuovi professionisti e professioni, che possano dar vita, si spera, a nuove strategie.

### 2.2.2 Le soluzioni

Ma quali sono quindi le soluzioni ipotetiche e le "buone pratiche" già in uso? Sono definitive o migliorabili? Vediamo qui di seguito le risoluzioni prendendo e adattando per i nostri scopi l'utile lista presente nel contributo sul tema dell'*Umanista Digitale*, con il quale indubbiamente si concorda:

---

<sup>34</sup> In inglese il vocabolo significa letteralmente "ferramenta" (da *hard* "duro" e *ware* "manufatto", "componente") e si contrappone al *software*, vale a dire, la parte logica (*soft* "morbido", "leggero").

<sup>35</sup> Numerico, Fiorimonte, Tomasi, *Op. cit.*, 2010, p. 23.

<sup>36</sup> Pierazzo, *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods*, p. 185. Mio il corsivo.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 183.

- Il *Mantenimento*, consiste nella conservazione sia dell'*hardware* che del *software* ormai obsoleti, che siano in grado di leggere un determinato oggetto digitale ed è la soluzione logisticamente più semplice nell'immediato, ma risolve la questione solo a breve termine. Per fare un esempio, è come se si volesse fare la manutenzione *ad libitum* del lettore VHS, per leggere in futuro le vecchie videocassette, oltretutto, richiederebbe costi elevati per la manutenzione di ogni tipo di supporto creato finora, per non pensare a tutti i tipi di supporti che nel tempo si andrebbero ad aggiungere.
- Il *Refreshing*, presuppone la copia dei dati da un *medium* all'altro, per esempio è il metodo che è stato utilizzato per passare i dati dal CD al DvD. Questo metodo fa fronte solo all'obsolescenza dell'*hardware*, quindi neanche questa soluzione può essere considerata definitiva.
- L'*Utilizzo formati Standard*, in questo caso si tratta da un lato di passare gli oggetti digitali dal loro formato originario a uno standard e dall'altro proporre uno standard da seguire per tutti gli oggetti digitali futuri e come sottolinea anche lo studioso Roberto Rosselli Del Turco, nel suo saggio dal titolo emblematico *The Battle We Forgot to Fight: Should We Make a Case for Digital Editions?* : «if the editor makes use of standard-based data formats (such as TIFF, JPEG for digitised images, (X) HTML or XML for texts etc.), he or she can be reasonably confident that the core of the edition will still be readable and usable for a very long time»<sup>38</sup>. Ma questa buona pratica, non deve farci trascurare che anche gli standard sono soggetti a cambiamenti, aggiornamenti e adeguamenti negli anni.

Fortunatamente esistono altre due soluzioni che, al contrario delle prime due, propongono delle soluzioni a lungo termine e sono:

---

<sup>38</sup> Roberto Rosselli Del Turco, *The Battle We Forgot to Fight: Should We Make a Case for Digital Editions?*

p.234, in «Digital Scholarly Editing: Theories and Practices», Cambridge: Open Book Publishers, 2016, doi:10.11647/OBP.0095.

- La *Migrazione*, per la quale si trasferiscono gli oggetti digitali su una nuova piattaforma prima che la precedente diventi obsoleta, quindi, oltre che la copia e l'adattamento del *medium* di conservazione, si aggiunge una ricodifica degli oggetti digitali affinché siano compatibili con il nuovo *hardware* e il nuovo *software*.

Oppure:

- L'*Emulazione*: che consiste nell'emulare, appunto, sistemi obsoleti su nuovi sistemi, quindi, vengono preservati gli oggetti digitali e il *software*, con l'ambiente tecnologico entro il quale è stato prodotto. In qualsiasi sistema operativo più moderno, si richiama l'oggetto assieme al *software* necessario per leggerlo e all'emulatore della nativa piattaforma *hardware*, in questo modo, vengono conservate tutte le informazioni riguardo l'oggetto e il sistema di riferimento.

Ancora non è chiaro quale sarà il modello o i modelli che verranno maggiormente adottati e seguiti in futuro, noi come studenti possiamo dare il nostro piccolissimo contributo cercando di restare più vicini agli standard accreditati più diffusi, per esempio attraverso l'adozione del vocabolario della TEI, oppure cercando di utilizzare programmi di scrittura condivisi dalla maggior parte dell'ambiente scientifico, al fine di non creare un'ulteriore dispersione.

### 2.2.3 Le Istituzioni

Ma se queste erano delle ipotesi di intervento sui dati, metadati e sui supporti, resta da chiedersi: *chi* nella pratica si occuperà di queste informazioni e quali istituzioni potrebbero intervenire a riguardo. Le istituzioni che si occupano della conservazione dei dati, possono essere divise in tre macro-gruppi<sup>39</sup>, che riprendiamo, traducendoli e riadattandoli alla nostra esposizione, dalla lista redatta all'interno del *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods*:

- *Ad hoc institutions*: sono le istituzioni create e nate proprio per sopperire alla mancanza di iniziative da parte delle istituzioni già esistenti e che quindi assolvono la funzione delle biblioteche e degli archivi. Degli

---

<sup>39</sup> Pierazzo, *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods*, p. 194.

esempi esistenti sono le istituzioni di AHDS e TextGrid, queste iniziative non solo costituiscono un porto sicuro per i dati digitali già creati, ma informano gli studiosi sulle migliori pratiche da adottare.

- *Producers*: sono le istituzioni che hanno sviluppato le risorse e si rendono responsabili della loro manutenzione. L'orientamento verso le migliori prassi da seguire non è formalmente fornito, ma l'adozione è implicita nella modalità di finanziamento, detto in altri termini: non viene concesso alcun finanziamento nel caso in cui i progetti non forniscano strategie di conservazione convincenti. Questo, per fare un esempio, è il modello postAHDS, produttore digitale nel Regno Unito.
- *Libraries*: le tradizionali biblioteche, che storicamente hanno conservato gran parte del nostro patrimonio culturale e a cui sarebbero affidati anche i compiti di conservazione e di mantenimento del patrimonio virtuale.

È evidente, a questo punto, che al contrario delle edizioni cartacee c'è bisogno di un maggiore investimento di mezzi, strutture e professionalità per la conservazione dei *data*, che a oggi non sono ancora sufficienti, anche perché i limiti cronologici di usura delle edizioni digitali risultano minori rispetto a quelle a stampa. In definitiva, la costituzione rapida di Biblioteche digitali e '*repositories*' pare indispensabile e necessaria per assicurare un futuro concreto e lineare nel tempo alle edizioni digitali e sopperire in questo modo al più grande svantaggio di quest'ultime.

# Capitolo 3

## I vantaggi delle Edizioni Digitali

### 3.1 I cinque punti a favore di Maria Buzzoni

Come abbiamo visto nei paragrafi precedenti ci sono ancora ingenti grattacapi senza soluzione e certamente ci si aspetta che ne appaiano di nuovi in futuro, man mano che si procederà nella direzione della costituzione di materiale digitale. Malgrado questi preoccupanti “punti a sfavore”, se così possiamo definirli, non si possono certo minimizzare una serie significativa di vantaggi che possiamo vedere, come prima, sempre in relazione alla più consueta edizione a stampa.

Per cercare di illustrarli nella maniera più opportuna, sintetica ma efficace, si prenderà, spiegandolo e commentandolo, un catalogo di prerogative positive redatto dalla studiosa Marina Buzzoni, nel suo saggio *A Protocol for Scholarly Digital Editions? The Italian Point of View*<sup>40</sup>, con la quale si conviene anche per la distinzione dei diversi meriti in cinque principali punti, il primo dei quali è:

1. «The possibility to present and manage quantities of data that are not normally publishable in a paper book»<sup>41</sup>

È innegabile che uno dei maggiori vantaggi offerti dal mezzo digitale, sin dai suoi primordi, sia quello di poter presentare e maneggiare una ‘quantità di dati’, umanamente non immagazzinabili complessivamente e, soprattutto, materialmente non rappresentabili in un’edizione a stampa. La possibilità di accumulare e distribuire, una quantità potenzialmente illimitata di “data” risulta particolarmente utile anche per alcune fasi del lavoro filologico alla base di alcuni tipi d’edizione, come per esempio il compito meccanico di collazionare più testi. Come giustamente hanno notato gli editori dell’autorevole testo *Digital Scholarly Editing*, questo è un vantaggio che si rivela di grande utilità non solo in ambito

---

<sup>40</sup> Marina Buzzoni, *A Protocol for Scholarly Digital Editions? The Italian Point of View*, p. 62, in «Digital Scholarly Editing: Theories and Practices», Cambridge: Open Book Publishers, 2016, doi:10.11647/OBP.0095.

<sup>41</sup> Mio l’uso del corsivo.

umanistico poiché i «computers have been used since their inception to try to relieve what Peter Shillingsburg has called the ‘idiot work’ of textual editing»<sup>42</sup>. Per svolgere un “*idiot work*”, infatti, in ogni settore disciplinare, la macchina risulta non solo incalcolabilmente più veloce ma anche migliore dell’uomo, dato che non è soggetta agli errori involontari dovuti alla ripetitività o alla prolissità del processo di lavoro.

A maggior ragione, nel caso in cui i testi da confrontare siano di molto superiori alle due unità il computer è forse l’unico mezzo in grado di operare questa funzione così articolata, permettendo, da una parte, di abbreviare e semplificare il lavoro preliminare di ricerca di lezioni e dall’altra parte di rendere graficamente più eloquente il medesimo.

Come secondo punto a favore delle risorse digitali, Maria Buzzoni segnala l’importanza di poter relazionare tra loro proprio questa moltitudine eterogena di dati:

2. «The *relationability* of the data provided, i.e. the possibility of making connections between data and processing them at a speed, precision and complexity otherwise unattainable»<sup>43</sup>

La possibilità di fare connessioni è una mansione che come abbiamo visto in precedenza coinvolge da vicino il ruolo dei *link*, o *hyperlink*, e di ogni sorta di “richiamo” o referenza a qualsiasi oggetto che si discosti, anche di poco, dal contesto particolare del testo. Certamente questa capacità-vantaggio risulta, con evidenza, impraticabile in un’edizione cartacea se non si ammette la possibilità di “allegare” al testo appendici, note, commenti o addirittura altri libri o fonti. In sostanza, un testo inserito in un libro riesce a “connettersi” ad altri argomenti a patto che questi siano oggetti *esterni* all’edizione del testo vera e propria.

Il Terzo punto di forza non è da sottovalutare, poiché riguarda, probabilmente, una delle rivoluzioni più proficue per la stessa idea di comunità scientifica:

---

<sup>42</sup> Driscoll, Pierazzo, *Op. cit.*, p.7.

<sup>43</sup> Mio l’uso del corsivo.

3. «Their *interoperability*, i.e. broadly speaking, the ability to share information in computing environments and—in principle—between different computer systems, thus enhancing the possibility of interaction within the *scientific community* in time and extension which a traditional book does not allow for»<sup>44</sup>

Questo punto mette, infatti, in evidenza l'importanza dell'interazione sociale che si trova dietro ogni lavoro editoriale collettivo, o meglio, la possibilità in ambito scientifico di scambiare informazioni, che, come abbiamo visto nell'*Introduzione generale*, è stata la spinta iniziale per la creazione del *network* e può essere considerata anche come una delle più importanti conquiste per le edizioni digitali. La condivisione e la valutazione in tempo reale dei dati scientifici crea una rete di connessione antropica, anche detta “*comunità*”, appunto, che accelera notevolmente i tempi di studio e le conseguenti riflessioni filologiche sui testi, inoltre, l'azzeramento del tempo di attesa della stampa, velocizza e diffonde ogni tipo di dialogo collettivo su un tema specifico. Si è soliti parlare in questo caso di “*social editing*”, poiché con questo termine si comprende il “*network*” virtuoso in cui ogni utente esperto è potenzialmente un coautore dell'edizione, in più, come osserva giustamente il più volte menzionato Patrick Shale: «a printed edition can be read. A digital edition is more like a *workplace or a laboratory* where the user is invited to work with the texts and documents more actively »<sup>45</sup>. Detto in altri termini, siamo invitati come utenti esperti a interagire con il testo in maniera più “attiva”, sapendo che quello sullo schermo è spesso generato in tempo reale dallo stato corrente dei dati e rappresenta lo stato attuale delle conoscenze editoriali in un progetto fornite da diversi coautori. In questo modo l'edizione come pubblicazione è un processo, un “laboratorio”, piuttosto che un prodotto, che cresce incrementalmente non solo prima del suo rilascio finale, ma anche durante la sua disponibilità al pubblico; così, l'edizione è vista come un'impresa aperta, in teoria, non si chiude mai e non raggiunge mai uno stato finale<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> Mio l'uso del corsivo.

<sup>45</sup> Shale, *Op. cit.*, p.29. Mio il corsivo.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

Continuando a seguire la preziosa lista di Maria Buzzoni arriviamo al quarto punto che indica come uno dei maggiori vantaggi delle edizioni digitali:

4. «Their *multimediality* and *multimodality*, which allow for the organisation of data into hierarchically structured hypertexts, as well as the inclusion of non-textual data in the edition (e.g. audio and video files)»<sup>47</sup>

La possibilità di interagire con diversi piani multimediali e, possiamo dire, multisensoriali, come files audio e video, può favorire l'analisi più veloce e completa del documento. Per dare degli esempi, tramite dei video, è possibile esplicitare e semplificare attraverso l'immagine contenuti molto complessi o di difficile rappresentazione, come il supporto di un manoscritto, lo *stemma codicum* di una tradizione molto strutturata o, anche, la semplice illustrazione delle miniature. Oppure, tramite la creazione e integrazione di file audio possono essere comunicate informazioni fonetiche di lemmi specifici, e ciò è impossibile in un'edizione tradizionale se non con l'aiuto di un supporto esterno, come può essere il *CDRom*; infine, si può immaginare, persino, di far leggere il manoscritto in diverse lingue o di creare delle visualizzazioni 3D dello stesso. Ovviamente, lo sfruttamento di queste potenzialità deve avere una giustificazione scientifica e un preciso obiettivo di ricerca.

Infine, l'ultimo punto a favore della creazione di un'edizione digitale è:

5. «And, last but not least, *user interaction*»<sup>48</sup>

Della possibilità di interagire con questo tipo di edizione da parte degli utenti e del "lettore" esperto ne abbiamo parlato lungamente in precedenza, pertanto, non ci dilungheremo sull'argomento.

---

<sup>47</sup> Mio l'uso del corsivo.

<sup>48</sup> Buzzoni, *Op. cit.*, p.60. Mio l'uso del corsivo.

### 3.2 Il testo fluido e l'edizione nel tempo

Tuttavia, le cinque importanti differenze con le edizioni a stampa elencate dalla professoressa di Filologia Germanica e Storia della lingua dell'Università Ca' Foscari, non sono gli unici punti di forza dell'edizione digitale rintracciate dall'autrice, infatti, sono fatte seguire, poco dopo nello stesso testo, da un'altra importantissima qualità, forse la più importante in relazione al compito della disciplina filologica, vale a dire, la possibilità di dare forma a un *testo fluido*<sup>49</sup>:

A major advantage of a digital edition is its potential to provide a model capable of embodying the *edition-in-time* ('edizione-nel-tempo') as a result of *text-in-time* ('testo nel-tempo') postulated by Gianfranco Contini.[...] In this perspective, Contini's view of *edition-in-time* represents an antidote to Bédier's radical scepticism towards any kind of reconstruction<sup>50</sup>

Attraverso l'edizione digitale siamo finalmente in grado di dar forma alla cosiddetta "edizione nel tempo", finora non realizzabile, tramite la codifica di diversi testi che insieme costituiscono lo sviluppo del testo nelle sue varianti, cioè la rappresentazione grafica dell'evoluzione cronologica, poetica e ideologica di un testo.

Più precisamente, da secoli il ruolo della filologia sembra essere quello di interpretare e indagare il testo per giungere alla cosiddetta e desiderata *ultima volontà dell'autore*, unica e imm modificabile e, com'è noto, fiumi di parole sono state spesi per argomentare le scelte delle varianti nell'ambito della filologia autoriale e per risalire all'unico testo ritenuto degno di essere edito. Con ogni evidenza designare un unico testo-modello non è affatto semplice dato che molteplici sono le questioni critiche a esso collegate che ne rendono arduo il lavoro di riduzione a un *unicum* ma, in alcuni casi, questo risulta persino impossibile. Per portare degli esempi, può accadere che ci siano diverse ma equipollenti versioni autoriali dello stesso testo, oppure, che siano presenti correzioni d'autore giudicate meno poetiche da parte della critica, quindi scartate, o ancora, il caso più emblematico, si può essere alle prese con una pluralità di manoscritti che tradiscono lo stesso testo con la maggior parte delle lezioni discordi.

---

<sup>49</sup> Pierazzo, *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods*, p. 198.

<sup>50</sup> Buzzoni, *Op. cit.*, p. 62. Mio il corsivo.

Infine, potremmo ritrovarci con un'immensa quantità di versioni manoscritte concernenti lo stesso testo di cui nessuna autografa, si pensi in questo caso alla *Commedia* di Dante.

### 3.3 La cultura del testo unico e il testo come “ipotesi di lavoro”

Oltre alle problematiche teoriche, a obbligare la selezione di un unico testo c'era e c'è ancora, sicuramente, la motivazione pratica legata ai costi di stampa e alla relativa economia di spazio della pagina del libro. Lo spazio limitato della carta non può accogliere tutti i dati come lezioni, varianti, e correzioni, e tutti i collegamenti, quali, note, commenti, e riferimenti, che sono, come abbiamo visto, rappresentabili solo in un *cyberspace* illimitato. In passato in mancanza del *medium* digitale gli umanisti non potevano immaginare di slegarsi dalla cosiddetta '*one-text culture*', o cultura del testo unico, e la loro formazione intellettuale e le esigenze materiali li portavano alla scelta obbligata di un singolo testo. La cultura del testo unico è il risultato di diversi fattori, sociali, economici e culturali, i quali ben chiarisce Maria Buzzoni nel già citato saggio: «the necessity of trusting texts for worship and legality, the necessity of simplifying the access to texts for people with different levels of literacy and education, the commercial viability of the delivery of texts as printed books, the scholarly engagement with textual transmission and modern readership»<sup>51</sup>.

Tuttavia, il testo finale riportato dall'edizione a stampa, che è il risultato di queste forze convergenti è soltanto *uno* dei vari passaggi, stadi cronologici e stati artistici del testo e, per di più, non è detto che sia il migliore dal punto di vista letterario. Chiarita la peculiarità del testo unico, il suo opposto, il *testo fluido*, ossia, un testo che abbia in sé tutte le forme, tutti i passaggi, tutte le varianti, tutte le correzioni, insomma, tutti i *cambiamenti* possibili, sembra delineare una vera e propria svolta culturale nel mondo delle edizioni critiche. In sintesi, riprendendo per l'ultima volta le parole di Marina Buzzoni, «generations of scholars have been formed in the belief that any edition is only *a working hypothesis* and that the original can only ever be approximated but never attained»<sup>52</sup>, o detto in altri termini, attraverso il nuovo strumento digitale si potrebbe finalmente concretizzare la storica idea di progetto editoriale visto come *un'ipotesi di lavoro*.

---

<sup>51</sup> *Ibidem*, mio il corsivo.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 48.

Ciò nonostante, noi come studiosi e anche come lettori siamo realmente pronti ad accogliere la prospettiva di non avere più tra le mani un testo critico tradizionale? La svolta culturale che ci attende sembra davvero aprire le porte a nuovi e importanti interrogativi e connessi timori che andremo a trattare nel prossimo capitolo, dove scopriremo fino a che punto il nuovo strumento digitale, in genere, possa *cambiare* il nostro mondo, le nostre impostazioni ideologiche e persino la nostra *forma mentis*.



# Capitolo 4

## Cenni di Antropologia Cognitiva

### 4.1 L'architettura cognitiva

L'idea di potere materializzare digitalmente il suddetto *testo fluido*, non più limitato dalla pagina a stampa, apre molteplici opportunità di studio e di ricerca, non solo sui processi legati all'analisi, composizione e alla fruizione del testo ma anche sulla percezione psichica di quest'ultimo. Difatti, in generale, ogni volta che compiamo un'azione di qualsivoglia tipo i nostri processi cognitivi immagazzinano e trattengono le informazioni connesse alla stessa in una complessa rete mentale che, tra le altre cose, ci guida nell'astrazione di quel determinato oggetto. Detto in termini più concreti: ogni oggetto esistente è percepito dai nostri sensi e semplificato in un'idea più generica al fine di poter essere memorizzato o semplicemente pensato dall'uomo.

La base psichica che soggiace a questo processo va sotto il nome di “*architettura cognitiva*” e Rudolph Shaffer, professore emerito presso il dipartimento di Psicologia dell'Università di Strathclyde, ne regala una pertinente definizione, sostenendo che questa comprende: «le caratteristiche strutturali innate del cervello che costituiscono le basi indispensabili per l'elaborazione delle informazioni da parte dell'essere umano»<sup>53</sup>. In sostanza, l'architettura cognitiva è il nostro personale *hardware* dei processi cognitivi o l'impalcatura necessaria. Ovviamente, venendo alla nostra materia, ciò avviene anche nel caso in cui la mente venga sollecitata da un'esperienza compresa in un contesto digitale, ma in che modo il nostro intelletto interagisce con quest'ultima? L'esperienza multimediale e ipertestuale ha effetti sui processi cognitivi oppure semplicemente gli soggiace? Per rispondere all'interessante interrogativo dobbiamo addentrarci ancora un po' nei meccanismi logico-cognitivi che appartengono all'essere umano.

Ancora poche certezze esistono riguardo questi meccanismi interni alla mente e questo riguardo ogni settore attinente, infatti, centinaia di studi medici vengono fatti per comprendere i costituenti fisico-chimico del tessuto celebrale, e, dall'altra parte, continuamente assistiamo a smentite e riformulazioni di teorie psicologiche sui processi

---

<sup>53</sup> Rudolph Shaffer, *I concetti fondamentali della psicologia dello sviluppo*, p.111, Raffaello Cortina Editore, Milano, titolo originale: *Key Concept in Developmental Psychology*, 2008.

di memorizzazione. Oltre a ciò, si potrebbero citare innumerevoli altre questioni irrisolte connesse alla disciplina della Psicologia dello Sviluppo, ma alcuni dati certi ci sono e possono essere estremamente utili alla nostra indagine.

#### 4.2 Le teorie di Lev Vygotskiy e Aleksandr Romanovič Lurija

Agli inizi del '900 gli psicologi Lev Vygotskiy e Aleksandr Romanovič Lurija fanno, infatti, una scoperta eccezionale. Per effettuare i loro studi, decidono di mettersi in contatto con gli abitanti delle steppe remote e isolate dell'Uzbekistan e del Kirghizistan<sup>54</sup> dato che gli indigeni di queste zone, non essendo mai stati alfabetizzati, fornivano un terreno fecondissimo per gli studi sulla comunicazione, sul linguaggio e sugli schemi di percezione-cognizione. Alla fine di annose ricerche i dati vengono raccolti nel resoconto del viaggio scritto da Lurija, il quale arriva alla fondamentale rivelazione che: «i processi di astrazione e generalizzazione non sono invariati rispetto a ciascuna fase dello sviluppo socioeconomico e culturale» ma sono essi stessi «prodotti dell'ambiente culturale»<sup>55</sup>. Questa scoperta rivoluzionaria del ruolo della cultura nello sviluppo della mente costruirà le basi della disciplina chiamata Psicologia Culturale sviluppata da Jeronime Bruner, psicologo del '900, il quale rimarcherà spesso il debito con le riflessioni dello studioso sovietico, ammettendo che il maggiore merito di Vygotskij: «fu di aver riconosciuto che il potere intellettuale dell'individuo dipendeva dalla capacità di appropriarsi della cultura e della storia dell'uomo come strumenti della mente»<sup>56</sup>. Sintetizzando nei minimi termini la loro idea, i due giunsero alla conclusione sostanziale che: la cultura forma la mente degli individui, essa è intrinseca all'individuo e non qualcosa che “si sovrappone” alla natura umana<sup>57</sup>.

#### 4.3 Van Hulle e le “*Extended Mind hypothesis*”

Per avvicinarci ai nostri giorni e al nostro caso specifico non si può non citare il professore Van Hulle, che si è interrogato lungamente sul tema delle capacità cognitive dell'uomo riprendendo le cosiddette: *Extended Mind hypothesis*, le quali furono formulate per la prima volta da due filosofi anglosassoni Andy Clark e David

---

<sup>54</sup> Prendo queste informazioni storiche da Numerico, Fiorimonte, Tomasi, *Op. cit.*, p.71.

<sup>55</sup> Aleksandr Romanovič Lurija, *Cultural Differences in Thinking*, Cambridge, Harvard University Press, accessibile alla URL: <http://www.marxists.org/archive/luria/works/1979/mind/ch04.htm>.

<sup>56</sup> Jeronime Bruner, *Celebrale la divergenza: Piaget e Vygotskij*, 1998, in Liverta Sempio, *Vygotskij, Piaget, Bruner. Concezioni dello sviluppo*.

<sup>57</sup> Luigia Camaioni, Paola Di Blasio, *Psicologia dello sviluppo*, Bologna, Il Mulino, 2007, p.107.

Chalmers<sup>58</sup> alla fine degli anni Novanta del XX secolo. Il primo era un docente di Logica e Metafisica a Edimburgo, il secondo, invece, di Filosofia della Mente presso l'Australian National University e l'Università di New York, i due nel loro celebre articolo *The Extended Mind* del 1998, rifacendosi alla teoria enattivista, per la quale la cognizione è intrinsecamente legata all'interazione ambientale, descrivono in maniera dinamica le istanze dei processi cognitivi quotidiani che si instaurano fra la mente e gli oggetti che la circondano. Molti dei nostri processi non riguardano solo la struttura nervosa ma possono essere estesi e distribuiti su dispositivi esterni<sup>59</sup>. Dunque, il professore, Dirk Van Hulle, recuperando le suddette teorie, suggerisce che:

That external features in the environment can become partly constitutive of the mind. In other words, the mind is not limited to something inside the skull, but is regarded as being '*extended*'. Varieties of this *post-Cartesian approach*, which is being applied to cognitive narratology, are referred to as 'enactivism' and 'radical enactivism'. The latter paradigm suggests that the mind is not just '*extended*' but also '*extensive*'<sup>60</sup>.

Ancora una volta, quindi viene avvalorata l'idea che la mente possa essere non solo *estesa* ma anche *estensibile* rispetto al mondo con il quale si trova a dialogare, nel nostro caso quello digitale. Stessa ipotesi viene avanzata dai professori David D. Hutto (University of Hertfordshire) e Erik Myin (Universiteit Antwerpen), i quali suggeriscono che: «the mind is constituted in an even-handed way by both the brain and the environment; the brain's contributions are not prioritised over those of the environment. They abbreviate their hypothesis as REC for Radical Enactive (or Embodied) Cognition». Per semplificare e riassumere, possiamo dire che la cognizione e la conoscenza nascono attraverso un'interazione dinamica tra un organismo agente e il suo ambiente.

---

<sup>58</sup> Andy Clark e David J. Chalmers, *The Extended Mind*, in D.J. Chalmers, *Philosophy of Mind. Classical and contemporary readings*, Oxford University Press, New York, 2002.

<sup>59</sup> Riprendo le informazioni dal portale web polinice: <http://polinice.org/2014/02/19/andy-clark-e-david-chalmers-il-modello-della-mente-estesa/>

<sup>60</sup> Dirk Van Hulle, *Exogenetic Digital Editing and Enactive Cognition*, p.107, in « in «Digital Scholarly Editing: Theories and Practices», Matthew James Driscoll e Elena Pierazzo, Cambridge: Open Book Publishers, 2016, doi:10.11647/OBP.0095.

#### 4.4 Lo “sviluppo ontogenetico” e il linguaggio

A questo punto ci chiediamo: quanto e quale peso abbia la cultura digitale nei processi cognitivi? Si sente dire spesso che “la natura dell’uomo è la cultura”<sup>61</sup> e questo poiché le azioni sociali, gli artefatti e ogni altro prodotto fisico o intellettuale dell’uomo sono espressione di questa e possono essere compresi e riconosciuti come tali dalla mente in base a codici convenzionali che è la cultura stessa a fornire.<sup>62</sup> Come avvertono le professoressse di Psicologia dello Sviluppo: Luigia Camaioni (Università di Roma, *La Sapienza*) e Paola Di Blasio (*Università Cattolica* di Milano) «il significato non è, in fondo, che il prodotto di questo percorso a doppia direzione»<sup>63</sup> e cioè, dall’oggetto al soggetto e dal soggetto all’oggetto, dalla struttura cognitiva della mente al mondo e viceversa. Inoltre, seguendo le parole del loro manuale di *Psicologia dello Sviluppo*, sembra importante ai nostri fini soffermarci sull’espressione di “sviluppo ontogenetico”. Questo fenomeno consisterebbe: «nell’appropriarsi dei significati della cultura da parte dell’individuo e può essere descritto come un processo di interiorizzazione di attività che hanno favorito lo sviluppo della vita sociale e la mediazione tra le persone. La principale di queste attività è il linguaggio».<sup>64</sup>

Ma parlare di cultura nel caso delle edizioni digitali non è, in fondo, lo stesso che parlare di comunicazione e di linguaggio? A questo proposito, sembrano pertinenti le osservazioni di Antonio Marazzi, nel suo saggio intitolato *Lo sguardo antropologico, processi educativi e multiculturalismo*, che riportiamo di seguito:

Il carattere dinamico della cultura, che si mantiene viva attraverso la continua interazione e gli scambi tra i suoi membri trova la sua espressione centrale nella *comunicazione*. Essa non va intesa come veicolo passivo di contenuti, come semplice trasferimento di messaggi – e nemmeno, per usare la terminologia della linguistica, soltanto come un apparato di significanti per veicolare dei significati – bensì come la sede di *un’elaborazione attiva di cultura*, che a ogni passaggio si rinnova e riceve nuova forza<sup>65</sup>.

---

<sup>61</sup> Antonio Marazzi, *Lo sguardo antropologico, processi educativi e multiculturalismo*, Roma, Carocci editore, 2015, p. 55.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> Camaioni, Di Blasio, *Op. cit.*, p. 105.

<sup>65</sup> Marazzi, *Op. cit.*, p. 17.

Dato i presupposti forniti si può, dunque, affermare che analisi della cultura e analisi dei processi cognitivi sono dunque piani imprescindibili<sup>66</sup> e questo si riflette anche per quanto riguarda lo *sviluppo ontogenetico* come risultato della percezione e l'influenza degli oggetti digitali, intesi nella loro globalità di esperienza culturale e comunicativa. Il nostro compito in futuro, come osservano giustamente i già citati curatori dell'*Umanista Digitale*, sarà quindi di: «cercare di comprendere come gli oggetti digitali creino nuovi spazi ricettivo-percettivi, mostrandoci cose “nuove” mentre ne vanno sparire “altre”»<sup>67</sup>.

Facendo un passo indietro, per portare degli esempi meno teorici e astratti, possiamo vedere le altre rivoluzioni tecnologiche del passato nello stesso settore scientifico. È, quindi, immediata l'istituzione di un parallelismo con la circolazione dei libri a stampa che portò ad affermare nella società quei caratteri che inizialmente la scrittura deteneva solo in modo potenziale. I caratteri a cui si fa riferimento sono quelli descritti dal già citato Antonio Marrazzi nel suo interessantissimo saggio, vale a dire quelli degli *effetti interni* anche detti “cognitivi”<sup>68</sup> come il pensiero individualista, che ha prodotto, com'è noto, effetti storicamente molto rilevanti e tutt'oggi visibili nella mentalità occidentale. Un' interessante valutazione degli effetti della nascita della stampa viene esposta nel medesimo saggio; si tratta della citazione delle parole del famoso studioso e religioso statunitense Walter Ong, che nel 1970 scrisse che:

Lo sviluppo della scrittura e della stampa produsse [...] la scomparsa delle società feudali e l'ascesa dell'individualismo'. Sarebbe andato perduto, cioè, il senso comunitario matrice della comunicazione orale, diretta, dialogica. Il distacco fisico e l'allontanamento anche temporale tra autore-emittente e il ricevente-lettore del messaggio avrebbero creato il 'pensatore isolato, l'uomo con il libro in mano e indebolirono la rete di lealtà personali favorite dalle culture orali come matrici di comunicazione e come principi di unità sociale' (ivi.p.161)<sup>69</sup>

Possiamo a questo punto instaurare un'analogia più reale tra gli effetti che ebbero le nuove tecnologie del XVI secolo e le edizioni digitali, considerando la cosiddetta

---

<sup>66</sup> Numerico, Fiorimonte, Tomasi, *Op. cit.*, p. 73.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> Marazzi, *Op. cit.* p.112. Il libro citato è *Il suono e i segni*, Mondadori, Milano.

<sup>69</sup> Ivi, p.113-114, in cui viene citata l'opera di Walter Ong, *La presenza della parola*.

teoria “enactiva” della cognizione esposta di sopra. Non sembra difficile immaginare, infatti, un’influenza significativa della nuova proposta scientifica sulle nostre stesse idee.

#### 4.5 Il “pensatore” digitale

Dato ciò per vero, esistono importanti e diversi quesiti, a cui dovremmo, un giorno, dare una risposta: a quale tipo di *pensatore* stiamo dando vita? Quale modello stiamo involontariamente forgiando attraverso l’adozione della nuova tecnologia? In che modo l’uso prolungato del *medium* digitale influenzerà le nostre coscienze e le nostre profonde strutture cognitive? Quali sono gli oggetti che gradualmente andranno a “*sparire*” e quali, al contrario, le nuove prospettive del ricevente nella comunicazione? In sintesi: in quale modo l’uomo, si ritroverà a ragionare tra qualche decennio? Purtroppo, le precedenti numerose domande resteranno per ora, e forse ancora per molto, irrisolte, dacché, come dichiara Antonio Marrazzi: «la rapidità con cui si stanno affermando [le nuove tecnologie] e l’ampiezza della loro estensione impediscono di compierne un’analisi sistematica»<sup>70</sup>.

D’altra parte, un’effettiva e relevantissima modifica delle nostre attuali abitudini di lettura è già verificabile, perché affiora da uno studio condotto da CIBER *Research Group dell’University College* di Londra, che ha monitorato per sette anni le tracce digitali lasciate da studenti e docenti di tutto il mondo e dai risultati della ricerca emerge che il *vedere* ha soppiantato il *leggere*<sup>71</sup>. La cosa sorprendente è che ciò valga anche per persone con un alto standard di cultura, come quelle prese in oggetto dall’ esperimento, e una delle ragioni del cambiamento potrebbe essere stato il ruolo dominante assunto dai motori di ricerca e, in particolare di *Google*, che hanno abituato l’utente a ottenere una massa enorme di dati con grande rapidità<sup>72</sup>. Questo dato, ci dà una piccolissima ma importante percezione di come e quanto le nostre *architetture cognitive* si stiano già plasmando rispetto al nuovo mezzo di cultura.

---

<sup>70</sup> *Ibidem*, p.116.

<sup>71</sup> Traggio queste notizie dal libro di Tissoni, *Op. cit.*, il quale a sua volta cita l’intervento del prof. David Nicholas del 25 agosto 2009 al convegno dell’IFLA nell’ambito della sessione dedicata alle Biblioteche Digitali.

<sup>72</sup> Francesco Tissoni, *Is Google killing generale knowledge?* In «More intelligent life», Summer 2009, *Lineamenti di editoria multimediale*, Edizioni Unicopli, Milano, 2009.

In conclusione, è parso lecito dedicare un paragrafo a tale argomento di cruciale importanza. Prima di tutto per puntualizzare il ruolo delle edizioni digitali sulla nostra struttura cognitiva e, di conseguenza, per ribadire, una volta in più e con maggiore e nuova consapevolezza, che operare attraverso le edizioni digitali non è solo fare quello che si è sempre fatto con l'edizioni a stampa ma in un altro formato ma contribuire in piccolo a *cambiare* il nostro modo di esercitare le nostre idee, le nostre abitudini culturali e il nostro modo di interagire con il mondo.



# Capitolo 5

## Il futuro delle edizioni digitali e digitalizzate

Prima di passare alla *Parte Seconda* nella quale si entrerà nel merito del personale oggetto della codifica, ci sembrava opportuno, infine, tirare le somme del primo. Ci soffermeremo su un'ultima rilevante considerazione, teorica e pratica, ossia sulla differenza che intercorre tra un'edizione digitale e una digitalizzata. Questo distinguo non è una semplice delimitazione di campo o una definizione fine a sé stessa ma ha in sé delle importanti implicazioni concettuali e può essere, quindi, determinante sulla scelta di realizzare, o no, un'edizione digitale. Per circoscriverla nel modo giusto, riportiamo di seguito le parole chiarificatrici del più volte citato professore Patrick Shale:

A digitised edition is not a digital edition. As long as the contents and functionalities of a typographically born and typographically envisioned edition do not really change with the conversion to digital data, we should not call these derivate editions 'digital'. It is the *conceptual framework* that makes the thing—not the method of storage of the information either on paper or as bits and bytes. We can make this more productive in a more definitional manner by stating that: A digital edition cannot be given in print without significant loss of content and functionality<sup>73</sup>.

Risulta chiaro da queste parole che l'edizione digitale non può essere data in stampa senza una perdita significativa di *contenuti e funzionalità*. Ciò dimostra da una parte la differenza, sostanziale ed esplicita, che intercorre tra un'edizione tradizionale e una digitale e, dall'altra, implica che la seconda possa essere, quindi, una reale risorsa per gli studi umanistici in quanto effettiva portatrice di informazioni nuove attraverso il moderno *modus operandi*. Detto in altri termini e riprendendo quelli iniziali, se l'edizione fosse semplicemente la versione in un nuovo *medium* dello stesso contenuto e

---

<sup>73</sup> Shale, *Op. cit.*, p.27. Mio il corsivo.

avesse le stesse funzionalità, non avrebbe senso di esistere, riducendosi a una mera e semplice *digitised edition*. In questo caso, avrebbe il compito di trasmettere il testo, e/o le altre informazioni lineari, spostandosi su una piattaforma più accessibile all'utente. L'edizione digitalizzata, allora, risolverebbe solo dei problemi di natura pratico-logicistica: l'economia di spazio e di costi e la diffusione dell'edizione a stampa, tramite l'introduzione di file in PFD del testo, o di foto dei manoscritti in formato jpeg, volte alle *riproduzioni* digitale degli originali. Al contrario, a cambiare è il già citato: "*conceptual framework*".

Per riassumere i diversi concetti esposti in questo capitolo possiamo, in conclusione, dire che nel nostro caso fare un'edizione digitale significherebbe codificare il testo poetico del manoscritto con l'aiuto di un linguaggio informatico altamente specializzato, andando a comporre un'oggetto multimediale e ipertestuale che consenta ai lettori di acquisire e/o incrementare informazioni sullo stesso. Questo verrà, quindi, considerato come un testo fluido e sarà guidato da un innovativo paradigma concettuale, filosofico e culturale che sta cambiando i nostri stessi schemi cognitivi.

In conclusione, malgrado il metodo e il mezzo digitale sia saturo di un grande potenziale per le sue innumerevoli applicazioni pratiche e implicazioni teoriche, il futuro delle edizioni digitali resta parzialmente imprevedibile. Uno dei casi più emblematici di questa "imprevedibilità" è quello della *SmartPen*, la quale viene illustrata dal già citato etnografo digitale Michael Wesch<sup>74</sup> come una penna che scrive e registra la nostra voce, ma anche *legge* la nostra scrittura, collegando il segno grafico alla nostra pronuncia orale mentre lo si traccia. Come commenta lo stesso Wesch si tratta di uno strumento del quale al momento riusciamo a malapena a intravedere i possibili usi e come la *SmartPen* aprirà un nuovo mondo di conoscenze e realizzazioni ancora imperscrutabili, così il lavoro e la ricerca sulle edizioni digitali potrebbero costituire le basi per degli impieghi a cui ancora non abbiamo pensato poiché troppo lontani dalle nostre abitudini e '*Answering the unaskable*'<sup>75</sup>. In questo *slogan* risiede l'idea più rivoluzionaria e il maggior pregio delle edizioni digitali: chiedere ciò che prima non era possibile chiedere, dare risposte a domande complesse che prima non

---

<sup>74</sup> Prendo le notizie relative alla *SmartPen*, dal libro di Numerico, Fiormonte, Tomasi, *Op. cit.*, p.81.

<sup>75</sup> Driscoll, Pierazzo, *Op. cit.*, p.4.

eravamo in grado di soddisfare e, soprattutto, porre domande sul testo che in precedenza non potevamo elaborare per la mancanza di un supporto tecnico così sofisticato.

E ora, con lo svolgimento della *Parte Prima* speriamo di aver espresso le principali riflessioni critiche sul dibattito digitale e di averne fornito i doverosi requisiti storici, teorici, tecnici e metodologici, utili e indispensabili per poter approcciare il nostro caso specifico, ossia, l'edizione digitale del testo anonimo degli *Anonimi abbozzi rinascimentali, drammi pastorali e capitoli bucolici in terza rima*.



# PARTE SECONDA

## Studio dei dati, ipotesi e coordinate

### *Introduzione e presentazione del Manoscritto degli Abbozzi*

Il sapere codicologico e quello paleografico sono ritenuti, da sempre, parametri indispensabili alla ricerca filologica su ogni manoscritto, specialmente su quelli medievali e umanistico-rinascimentali, dal momento che, com'è noto, se ne possono trarre notevoli benefici in merito all'individuazione di una panoramica spazio-temporale. Per questo motivo, il punto di partenza nel nostro studio non poteva che essere l'osservazione di quelle caratteristiche. L'oggetto in esame, che abbiamo chiamato convenzionalmente *Anonimi abbozzi rinascimentali, drammi pastorali e capitoli bucolici in terza rima*<sup>76</sup>, è un manoscritto conservato oggi alla Biblioteca Universitaria Grenoble Alpes, che sarà presente in formato digitale sul Blog del progetto: *Fontegaia*<sup>77</sup> e proveniente da un antiquario bolognese: Paolo Rambaldi. Questo codice, quindi, nel presente capitolo, verrà indagato svincolato dalla sua funzione di progetto di comunicazione e messaggio linguistico, ed esaminato principalmente in relazione alla sua forma materiale, come un "semplice" *medium* di supporto alla scrittura; solo in un secondo momento, si inizierà a familiarizzare con il testo vero e proprio, inteso come l'insieme delle lezioni presenti e dei rapporti tra queste, attraverso lo studio della versificazione e delle importantissime parole rima.

È bene premettere, a questo punto, come il cosiddetto esame paleografico e, nello specifico la lettura accurata della grafia, si sia rilevata un'operazione iniziale molto problematica e ardua, tale, soprattutto, per la condizione attuale del supporto cartaceo, in molti punti deteriorato, oltre che, naturalmente, invecchiato. Lo stato precario in cui versa il libro e le numerose lacune visibili, che illustreremo in specifico tra poco, sono state, probabilmente, causate dai numerosi anni trascorsi dalla originaria vergatura al suo ritrovamento recente e dall'ambiente sfavorevole, inteso come spazio fisico e sociale in cui pensiamo possa essersi mosso materialmente il libro. In ragione di

---

<sup>76</sup> Si spiegherà lungamente il perché dell'adozione del suddetto titolo nel *Capitolo IV*.

<sup>77</sup> Fonte Gaia, *La bibliothèque numérique des études italiennes*, consultabile al sito : <http://www.fontegaia.eu>

numerose cause, pertanto, avvertiamo che il nostro codice non è stato in grado di preservare nella sua interezza la natura e lo stato originale della carta dei fogli e ciò, non ha permesso di mantenere la chiarezza autentica dell'inchiostro *in primis* e, quindi, della grafia.

Occorre fare un'ulteriore premessa, rivolta, in questo caso, a spiegare degli essenziali aspetti terminologici che condizionano sensibilmente la percezione del dato iniziale della ricerca, sperando che questa possa essere utile per il futuro sviluppo argomentativo della tesi. Ci sembra, infatti, necessario chiarire cosa si intende con l'uso delle specifiche voci impiegate finora per descrivere il nostro oggetto d'esame, per comprenderlo e vederlo nella sua veste di referente; esattamente, ci preme sottolineare che con il termine "codice" si è presa come riferimento la descrizione pertinente della studiosa Marilena Maniaci, ossia: «un libro formato da fogli piegati in due (bifogli) e riuniti in uno o più fascicoli, cuciti mediante un filo lunga la linea di piegatura»<sup>78</sup>. Come si legge nella definizione esposta l'elemento della legatura non viene compreso, al contrario, questa stessa dicitura implica la solidarietà dei fascicoli tramite la cucitura, per cui una successione di fascicoli facenti parte di un medesimo insieme, ma solidali solo provvisoriamente o virtualmente, non potrebbe ancora essere definito come un *codice*<sup>79</sup>. Detto questo, tale termine, sebbene non faccia alcun riferimento al tipo di scrittura, appare certamente come una voce più specifica e, solo in questo senso migliore, rispetto agli altri due termini di cui ci siamo serviti fino a questo momento, quali, "manoscritto", con il quale si indica più genericamente qualunque testo scritto a mano e "libro", inteso, come un «aggregato portatile di elementi, ciascuno dei quali presenta almeno una superficie piana, su cui può essere scritto un testo in maniera durevole»<sup>80</sup>.

Date queste premesse e malgrado la maggiore pertinenza del primo termine, il richiamo fatto nella sua definizione alla cucitura e all'organicità, o anche unicità strutturale, complica e non poco, la determinazione concettuale del nostro supporto. Infatti, sebbene si è giunti durante il nostro studio, probabilmente, al riconoscimento di

---

<sup>78</sup> Definizione dal libro scritto da Maniaci Marilena, *Terminologia del libro manoscritto, Studi sulla conoscenza, la conservazione e il restauro del materiale librario*, Milano, Addenda 3, 1998.

<sup>79</sup> Informazione dal saggio di Marilena Maniaci, *Archeologia del manoscritto, Metodi, problemi, bibliografia recente, con contributi di Carlo Federici e di Ezio Ornato*, Viella, 2002, Città di Castello, p.72.

<sup>80</sup> *Ibidem*.

una foratura delle diverse carte e benché la definizione di *codice* possa essere applicata, come abbiamo appena letto, anche a uno scritto formato da un solo fascicolo, resistono, purtroppo, ancora molti dubbi insoluti sulla solidarietà tra le varie carte, le quali potrebbero non essere mai state effettivamente riunite in un unico manufatto.

Per questi motivi, in definitiva, si userà il termine *codice*, con parsimonia e ricordando sempre siffatte premesse e si preferirà piuttosto usare durante le nostre analisi il termine meno marcato di *manoscritto*, come viene inteso dal paleografo Armando Petrucci, ossia come un *complesso di materiale scrittoria*<sup>81</sup>. Questa definizione sembra sufficientemente ampia per accogliere in sé il nostro oggetto d'esame e risulta appropriata a descrivere, senza insidie, il "nostro" insieme di fogli quasi integralmente ricoperto di scrittura vergata a mano.

Al fine di offrire delle debite coordinate diacroniche, diatopiche e di altro genere utili alla lettura delle riflessioni filologiche seguenti, anticipiamo qui alcune delle conclusioni finali fondamentali, che cercheremo di sviluppare con le opportune argomentazioni, distintamente, nei seguenti capitoli del progetto. A seguito degli studi condotti possiamo descrivere il siffatto manoscritto come un quaderno cartaceo di abbozzi di seconda o terza stesura, contenente dei capitoli in terza rima, redatto con una scrittura mercantesca, *currenti calamo*, da una persona di origini settentrionali, forse veneziane, che scrive, quasi certamente, nella prima metà del '500, per uso non professionale. Come si può facilmente intuire, per giungere a queste poche, ma non generiche informazioni, l'esperienza di ricerca è stata, ciononostante, molto impegnativa dal momento che si è dovuta rivolgere, sincronicamente in plurime, sebbene spesso intersecate, direzioni: da una parte, proprio lo studio codicologico e paleografico, dall'altra parte, l'esame filologico del testo nella sua veste linguistica, stilistica, storico-culturale, e, infine, un piccolo approccio al testo dal punto di vista narrativo e dei temi trattati. In più, si è cercato, con molta modestia, di rispondere ad altri piccoli nodi interrogativi filologici, di varia sorta, aperti in via di analisi, che con ordine, cercheremo ora di ricostruire, ma che, anticipiamo, in alcuni casi, non sono stati pienamente sciolti.

---

<sup>81</sup> Armando Petrucci, *Premessa alla prima edizione*, in «La descrizione del manoscritto, storia, problemi, modelli, Seconda edizione corretta e aggiornata», Carrocci editore, Roma, 2001, p. 11.

Infine, un'ultima premessa metodologica: il compito ultimo del primo capitolo non è, soltanto, quello di descrivere oggettivamente le apparenze del manoscritto ma anche quello di ricercare una spiegazione della dinamica soggiacente alle suddette manifestazioni esteriori; allo scopo di trovare dei punti fermi utili alla classificazione del suddetto, non dimenticando mai che, come afferma la docente di codicologia Maria Luisa Agati a proposito del lavoro codicologico, la libertà riscontrata negli studi dell'operato degli artigiani e dei copisti riducono «sino al punto di renderla illusoria, le potenzialità di una ricerca tesa a rivelare delle costanti, ovvero tendenze organizzative a livello generale»<sup>82</sup>.

Avviamo il nostro studio, allora, dalla conoscenza e soprattutto dalla riflessione codicologica sul manoscritto, che ha avuto il ruolo dell'ago per la bussola, vale a dire, ha fornito l'orientamento e soprattutto il punto cardinale Nord per tutte le valutazioni successive e per i consequenziali risultati compendati in breve spazio poco fa.

---

<sup>82</sup> Maria Luisa Agati, *Il libro Manoscritto, introduzione alla codicologia*, L'Erma di Bretschneider, Roma, 2004, p. 31.

# Capitolo 1

## La presentazione del Manoscritto: Gli studi codicologici, paleografici e sul metro

### 1.1 L'esame codicologico: problematiche e soluzioni

#### 1.1.1 Le tecniche di ricerca

Dati gli opportuni chiarimenti terminologici, le necessarie informazioni e le guide riguardanti il contenuto del capitolo<sup>83</sup> possiamo illustrare il nostro manoscritto, ed entrando nel merito, possiamo affermare che il lavoro di decodifica non è stato affatto semplice per due motivi principali: da un lato l'usura e le lacerazioni del manoscritto che ne hanno compromesso la qualità della lettura e dall'altra la scrittura, intesa come la grafia dell'autore, che spesso non risultava chiara.

Tutte le fasi della ricerca hanno, di conseguenza, presupposto degli accorgimenti preparatori per riuscire a “estrarre” dal supporto cartaceo un *textus* quanto più attendibile possibile. A questo scopo sono stati fondamentali dei programmi come GIMP (*GNU Image Manipulation Program*), un software libero multiplatforma, necessario per l'elaborazione digitale delle nostre immagini, fornite dalla fotoreproduzione digitale del manoscritto, fatta dall'archivio di *Fontegaia* e di cui parleremo per affinità argomentativa nella *Parte Terza*, insieme ad altri strumenti di lavoro che rientrano nel dominio digitale.

Al contrario, in questo capitolo ci soffermeremo sull'adozione degli accorgimenti e ragionamenti filologici tradizionali, che tuttavia nella loro prassi vanno a sottolineare, indirettamente, la collaborazione e l'intreccio tra la nuova e la vecchia metodologia. Ci serviremo, inoltre, per argomentare e arrivare alle nostre conclusioni, di esempi concreti (*Figure*) delle immagini del manoscritto, al fine di rendere per quanto si possa più “materiale” la spiegazione delle problematiche legate al codice in sé.

---

<sup>83</sup> Per questo capitolo si sono effettuate delle ricerche catalografiche avanzate sui portali: <https://manus.iccu.sbn.it/opac> e <http://www.internetculturale.it/it/1038/biblioteca-digitale-italiana> per cercare d'individuare termini codicologici e paleografici di confronto con il nostro oggetto d'esame.

### 1.1.2 Il supporto cartaceo degli *Abbozzi*

Partendo, allora, da alcuni dati oggettivi, incominciamo dagli aspetti più esterni e cioè la situazione materiale del supporto e la struttura interna della fascicolazione. Dalla nostra esperienza, sappiamo, che il manoscritto delle *Abbozzi* è composto da nove carte o fogli, ovvero diciotto pagine, tutte circa della stessa dimensione, ossia, di trecento millimetri di altezza per centoundici millimetri di lunghezza. Leggendo queste misure millimetriche notiamo che il secondo parametro viene quasi a coincidere con la terza parte del primo (3:1). È facile constatare, anche dall'osservazione della fotoriproduzione della carta *l r.* nella *Figura 1*<sup>84</sup> che questo tipo di formato, inteso come l'area determinata della superficie dell'intera carta, appaia in definitiva stretto e lungo, esteticamente diverso rispetto, ovviamente, alle proporzioni geometriche della pagina moderna più comune, si pensa qui al formato A4 (210x297mm)<sup>85</sup>. Avvertiamo subito, che la numerazione è stata eseguita personalmente partendo dalla prima carta, contenente la collocazione: "Ms 42", apposta dalla Biblioteca Universitaria di Grenoble e proseguendo per continuità di contenuto narrativo e di concordanze di rima fino all'ultima, vale a dire la carta 9 v. Inoltre, è bene precisare che nel computo è stata considerata e numerata anche una carta bianca presente all'interno del codice.

Esaminando la carta in funzione del suo compito di supporto alla scrittura/lettura, possiamo affermare che la gestione dello spazio di questa sembra adeguata alla lettura veloce, quest'ultima, infatti, sebbene appaia lunga, contiene nel complesso un numero di vocaboli abbastanza esiguo, ottenendo così un buon compromesso tra le opposte esigenze di economia dello spazio della carta e leggibilità. Allo stesso modo e in relazione a quanto appena detto, possiamo affermare che, sempre osservando la *Figura 1*, diversamente da altri tipi di manoscritti della stessa epoca, l'impaginazione del testo avviene a piena pagina e non suddiviso in due colonne, o colonnine. Potremmo allora dedurre che la scelta del tipo d'impaginazione sia fatta dallo scrivente per ottemperare alla dimensione piccola della larghezza del supporto, che sarebbe risultata, in caso contrario, a causa dell'addensamento di scrittura al suo interno, forse, troppo

---

<sup>84</sup> Questa considerazione e le altre di natura codicologica possono essere osservate dalla fotoriproduzione di tutte le carte del codice, in *Appendice*.

<sup>85</sup> Si fa questa comparazione solo ed esclusivamente per rendere più esplicita la visione complessiva del documento e non perché questo giudizio sia ritenuto portatore di riflessioni cronologiche, codicologiche o estetiche.

appesantita dall'inserimento di un'altra colonna. Osserviamo a questo punto da vicino la prima carta del manoscritto, che ci fornirà in seguito utili elementi codicologici e paleografici:

Segnatura →

Segno di foratura →

Segno di foratura →

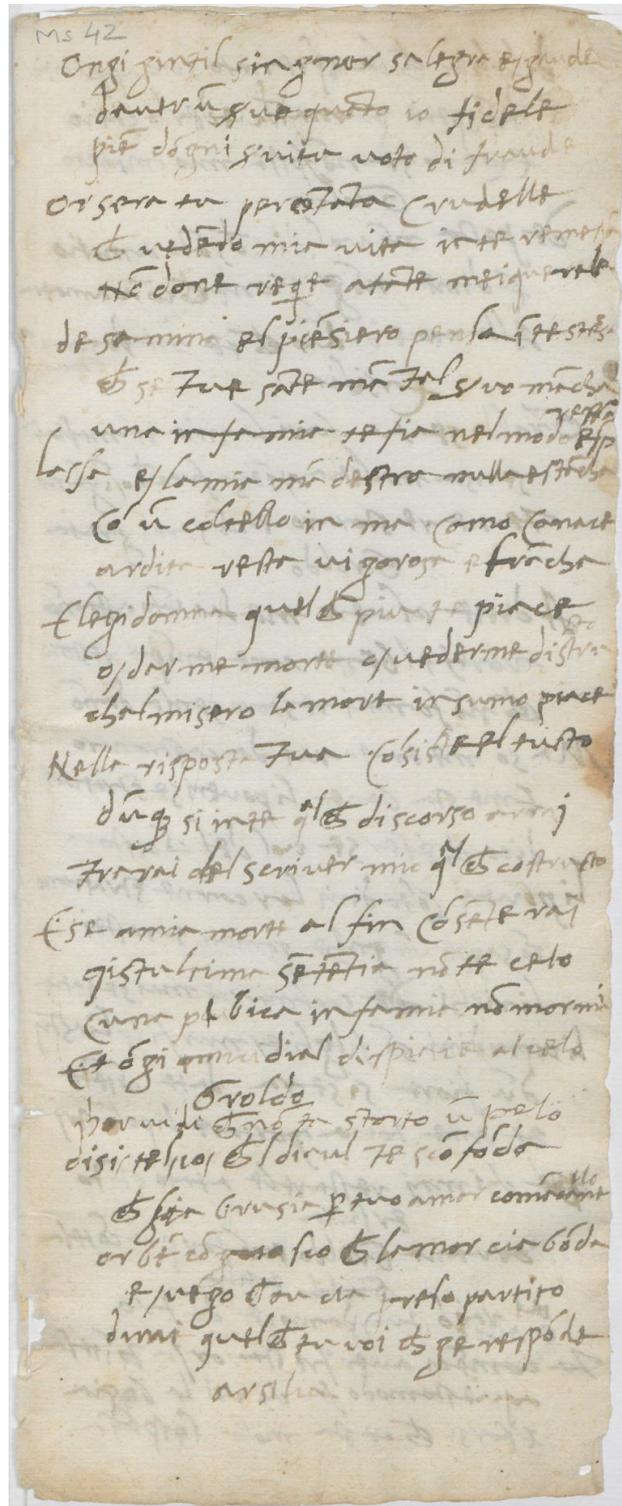


Fig. 1: c. 1 r., intera carta.

Considerando sempre la *Figura 1*, possiamo vedere, pertanto, come la pagina in fotorigrafia sia stata sfruttata economicamente dallo scrivente quasi nella sua totalità, nel senso della larghezza e in quello della lunghezza; infatti, lui o lei<sup>86</sup>, preferisce lasciare poco spazio ai margini sia riguardo quelli superiori e inferiori, i quali sono generalmente più alti, che per quello che compete ai margini laterali. Per questi ultimi due si è osservata dalla lettura e dal confronto delle diverse carte anche una certa sistematicità, vale a dire, il margine destro appare quasi completamente assente in tutte le carte, mentre il secondo, risulta al contrario sempre molto irregolare. In base a ciò e guardando la scrittura possiamo dire che si tratta, in definitiva, di un quadernuccio mercantile, un tipo di fascicolo usato tra XIV e il XVI secolo<sup>87</sup>.

Un'ulteriore prova della funzione del tutto privata del libro, che è quanto mai certa e facilmente constatabile a prima vista, potrebbe essere ricavata dall'osservazione del principio essenziale di regolarità. Quest'ultimo è dato dalla coerenza della lunghezza delle righe e come possiamo osservare sempre nella stessa *Figura 1*, non è affatto conforme alle norme dei manoscritti prestigiosi del XV-XVI secolo, nonostante, anche per le ragioni legate alla metrica, ci si aspetterebbe una proporzionalità maggiore tra le diverse parti trascritte. Tuttavia, dobbiamo ugualmente sottolineare che il rapporto tra bianco della carta e il nero dell'inchiostro nelle pagine risulti, quasi sempre, proporzionale in tutte le parti del manoscritto e convaliderebbe l'ipotesi di una copia maggiormente "pensata". Detto ciò, dobbiamo mettere in conto che l'ultimo aspetto possa non essere significativo, in quanto, forse, scaturisce da una prassi di scrittura regolare connaturata nelle abitudini dell'autore.

Indugiando ancora nelle questioni legate all'impatto visivo è molto interessante notare che la *mise en page*, intesa come successione delle rettrici, o lineazione, all'interno della pagina, enfatizzi l'uso della terzina, cioè, metta in rilievo proprio quell'elemento compositivo strutturale, che accomuna ogni diverso blocco testuale.

---

<sup>86</sup> Non possiamo, infatti, dare per scontato il sesso dello scrivente, tuttavia prima e da qui in poi parleremo, per agevolare la lettura, dell'autore del manoscritto adottando solo il genere grammaticale maschile, data la più alta probabilità, per ragioni statistiche, che si tratti di un uomo.

<sup>87</sup> Per un precedente si può vedere lo studio sul Magl. VII. 1034, (dimensioni 285 mmx 115), un codice composito di poesie antiche, condotto da Anna Maria Bettarini Bruni, intitolato *Studio sul quadernuccio di rime antiche nel Magl. VII. 1034*, in "Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano", 7, 2002, pp. 253-372.

Precisamente, come si vede sempre nella nostra immagine di riferimento, la *Figura 1*, la riga contenente il primo verso di ogni terzina è spostata di circa un centimetro dal margine sinistro rispetto al corpo degli altri due versi, venendo in tal modo a realizzare, visivamente, una gerarchizzazione della scrittura e un isolamento tra le diverse parti del testo. Anche questo elemento, quindi, potrebbe aggiungersi al precedente, come la traccia di una scrittura e di un'impostazione dello spazio della pagina organizzata e ragionata preliminarmente.

### 1.1.3 Il tipo di fascicolazione

Passando a un altro elemento citato poco fa, extratestuale, veniamo allo studio del cosiddetto fascicolo, importante per la nostra indagine che come sostiene Maria Luisa Agati è: «unità base, o elemento costitutivo fondamentale del *codex*. Secondo Bozzolo e Ornato costituisce, con la sua presenza, l'unico criterio (d'ordine materiale s'intende) su cui riposa la definizione del *libro* (nella forma definitiva del *codice*)»<sup>88</sup>.

Sono state trovate nove carte, ed è chiaro, quindi, che tale numero, dispari, faccia sfuggire il codice alla catalogazione “normale”<sup>89</sup> della fascicolazione del manoscritto, come per esempio possono essere le pieghe *in quarto* o *in octavo*. In particolare, esso non appartiene né al tipo quaternione, 4 bifogli, o anche 8 fogli, né al tipo quinione composto da 5 bifogli, ossia 10 fogli, andandosi a collocare proprio nel mezzo delle due tipologie codicologiche. Possiamo ipotizzare, viste le premesse, che un foglio del fascicolo originario sia andato perso e che in principio l'intero fascicolo fosse un quinione, un tipo di fascicolazione «che appare nel manoscritto giuridico italiano dei secoli XII e XIV corredato di glosse a cornice e continua a imperare nel codice umanistico del XV secolo»<sup>90</sup>. Oppure, ma più difficilmente, possiamo congetturare che l'artigiano del fascicolo abbia fissato due unità più piccole, o un tallone<sup>91</sup>, ossia una porzione stretta prolungamento di un mezzo foglio, inserito nella cucitura tramite una brachetta, «una fascetta “artificiale” di rinforzo»<sup>92</sup>, di cui però non si ha traccia. Date queste bizzarre caratteristiche strutturali, in aggiunta all'assenza dell'elemento della

---

<sup>88</sup> Ivi, p. 149.

<sup>89</sup> Le formule tipiche sono state osservate su : Léon Gilissen, *Prolègomènes à la codicologie, recherches sur la construction des cahiers et la mise en page des manuscrit médiévaux*, Story-scientia Gand, 1977.

<sup>90</sup> Agati, *Op. cit.*, p. 175.

<sup>91</sup> Ivi, p. 151.

<sup>92</sup> Ivi, p. 152.

legatura, la cui presenza sarebbe stata nel nostro caso dirimente per molti aspetti, resta, tuttora, irrisolta la questione della catalogazione tramite lo studio della fascicolazione.

Per quanto riguarda il secondo aspetto, ipotizziamo che, in origine, sia esistita una qualche legatura, forse, nella fase iniziale di stesura e ciò in base a un segno “archeologico” abbastanza evidente. Sono stati trovati, infatti, alla stessa altezza su ogni carta, due fori, che per ovvie ragioni, vengono a disporsi, sulla parte sinistra sulle carte *recto* e sulla parte destra sulla carta *verso*. Questi fori, visibili nella *Figura 1*, in particolare, hanno una dimensione irregolare e spesso logora, ma sono visibili e costanti in tutte le carte del manoscritto; dalla loro compresenza possiamo, appunto, dedurre il segno di un’antica legatura, che a oggi è sfortunatamente smarrita e che, con ogni probabilità, avrebbe contribuito a mantenere più integro e compatto il codice.

Proseguendo sempre nell’ordine argomentativo degli aspetti di sostegno esterno, si avverte che non vi è alcuna traccia di fogli di guardia, essendo questo un semplice fascicolo e non un libro finito, ma che, in ogni caso, sarebbe stato, forse, anche questo, un rimedio all’usura massiccia dei fogli. La sua assenza, inoltre, confermerebbe, come abbiamo accennato, l’idea che si tratti di un oggetto scritto personale e privato e non definitivo, probabilmente, intermedio tra una fase di elaborazione iniziale di abbozzo e una redazione finale.

Segnaliamo, infine, che dal punto di vista strutturale, come abbiamo indicato, vi è una pagina bianca, precisamente la carta 7 v., che risulta essere senza alcun tipo di segno grafico, che sia verbale, interpuntivo o funzionale ai compiti di lettura, revisione e scrittura; per questa circostanza si possono fare varie ipotesi riguardanti la sua genesi. La prima è che la pagina potrebbe essere stata intenzionalmente lasciata vuota per indicare la fine di un componimento, a conferma di ciò, dopo questa ne inizia un altro con differenti rime e diverso argomento. Ma questo non accade nelle altre occasioni all’interno del manoscritto, allora, in alternativa, potremmo immaginare che sia bianca per permettere allo scrivente di continuare in futuro lo stesso componimento, che risulta, come tutti gli altri, a eccezione di uno, mutilo della parte finale. Ovviamente, la questione, come le altre dello stesso tipo che vedremo tra poco, non trova ancora una spiegazione convincente, giacché, per ovvie ragioni, nessuna prova valida è stata trovata a favore di una o dell’altra ipotesi, ma serve per delineare e descrivere la sua peculiarità di oggetto non finito.

In conclusione del sotto paragrafo, svolgendo una piccola anticipazione argomentativa del *Capitolo IV*, possiamo dire che il modello materiale frammentario del supporto, rispecchi anche la natura provvisoria del testo, visto questa volta nella sua funzione di lettura; di fatto, alcuni dei componenti interrompono la trama all'improvviso, altri, invece, iniziano *ex abrupto*, altri ancora, non hanno una vera e propria coerenza interna; e, certamente, la sistematicità di questo fenomeno potrebbe da una parte confermare la natura del lavoro ancora *in progress* e, dall'altra, ammettere come ipotesi plausibile lo smarrimento di alcune delle carte originali e, forse, di altri interi fascicoli.

#### 1.1.4 La prima questione critica: la mutilazione e il deterioramento della carta

Quando usiamo i termini deterioramento e lacerazione in riferimento al nostro manoscritto, ci riferiamo, soprattutto, ai fenomeni che interessano delle carte in particolare, vale a dire delle pagine dove mancano delle parti di supporto cospicue. Questi aspetti sono riscontrabili, in ordine di cartulazione, nelle carte 3 r. e 3 v., dove, appunto, manca un frammento nella parte del bordo inferiore, in ordine, destro e specularmente sinistro. Fortunatamente in questo caso l'aspetto precario non ha compromesso la lettura della grafia dello scrivente non incidendo concretamente sulla parte sovrascritta. Al contrario, per le carte 6 r., 6 v. e 7 r., per le quali la parte mancante del bordo inferiore, nell'ordine dato, sinistro, destro e di nuovo sinistro, essendo più estesa in altezza, ha tagliato alcune delle lezioni che si trovano sui bordi della pagina. Per ottemperare alla ricostruzione filologica del testo si è cercato, dal lato sinistro, di ricomporre le parole tramite il contesto logico-grammaticale e dal lato destro, invece, di congetturare le lezioni mancanti utilizzando la preziosa spia delle rime.

Per dare un esempio tangibile della lacerazione del supporto si possono vedere i casi riportati nelle fotocopie delle carte 6 v. e 6 r., (*Fig. 2* e *Fig. 3*), nei quali è facile osservare sia lo stato incerto del manoscritto che il lavoro fatto sulle lezioni originali. Osserviamole da vicino<sup>93</sup> con il relativo testo guida:

---

<sup>93</sup> Il testo a fronte qui e altrove nel capitolo è dato in versione semi-diplomatica, come anche in *Appendice*.

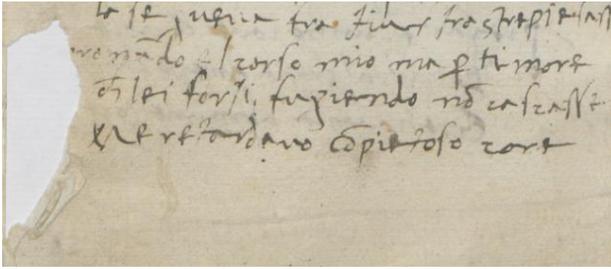


Fig. 2: c. 6 r., parte finale.

[†]rona<n>do el corso mio ma per timore  
che lei forse fugiando no<n> cascasse  
Me retardavo co<n> pietoso core

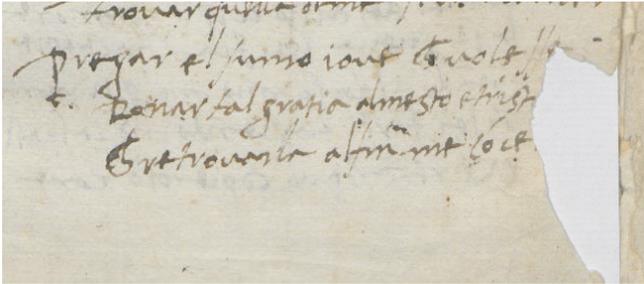


Fig. 3: c. 6 v., parte finale.

Pregar el sumo iove che volesse  
donare tal gratia al mesto e trist[e]  
che retrovarla al fin me conce[desse]

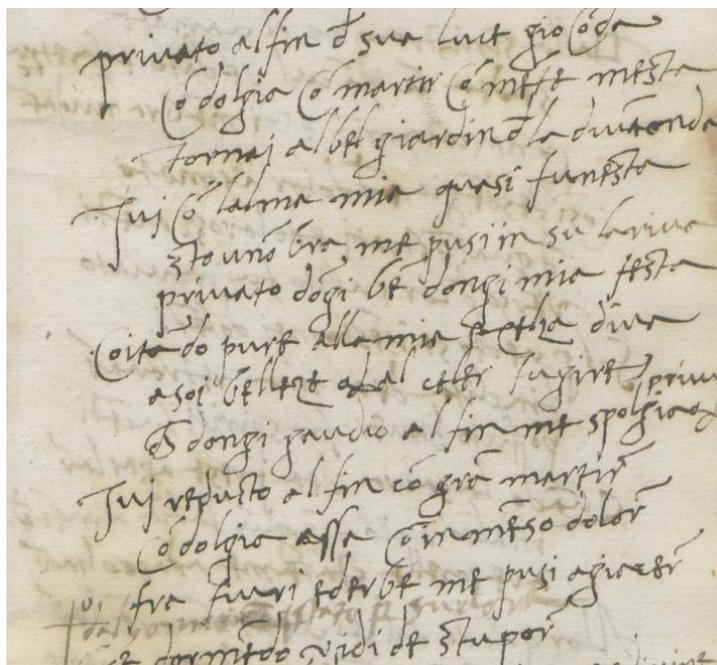
Come abbiamo detto poco fa in maniera sommaria queste occorrenze sono state congetture a partire dal contesto generale; in particolare, per quanto riguarda la lezione situata sulla parte sinistra nella carta 6 r. come si legge nella trascrizione, non si è ancora trovata un'alternativa del tutto convincente, (forse, per il contesto, *spronando*); al contrario, per quanto riguarda la carta 6 v. la pista lasciata dalla parola *volesse* non ha lasciato molti dubbi sulla scelta della parola di fine pagina, che dovrebbe essere, appunto, *concedesse*.

Proseguendo con l'analisi puntuale delle mutilazioni, in ordine di apparizione, si deve annotare brevemente la sdrucitura alla carta speculare alla già citata 7 r., ossia la carta 7 v., che si va a collocare, ovviamente, per simmetria, nella parte in basso a sinistra. A differenza della precedente questa recisione non risulta rilevante ai fini della ricostruzione filologica del testo, trattandosi, come detto poco fa, di una pagina bianca.

#### 1.1.5 La seconda questione critica: la situazione dell'inchiostro

Un fattore che, invece, ha compromesso non poco e a volte irrimediabilmente, la lettura dello scrivente è lo stato dell'inchiostro. Più esattamente, a causa della propria corrosione, in alcune parti del manoscritto più e in altre meno, l'inchiostro della penna si è ricopiato dalla carta *recto* alla carta successiva *verso* e naturalmente questo stesso passaggio è avvenuto anche nella direzione opposta, ossia dal *verso* al *recto*. Questo fenomeno ha fatto sì che molte delle lezioni sembrassero sovrascritte, soprattutto in

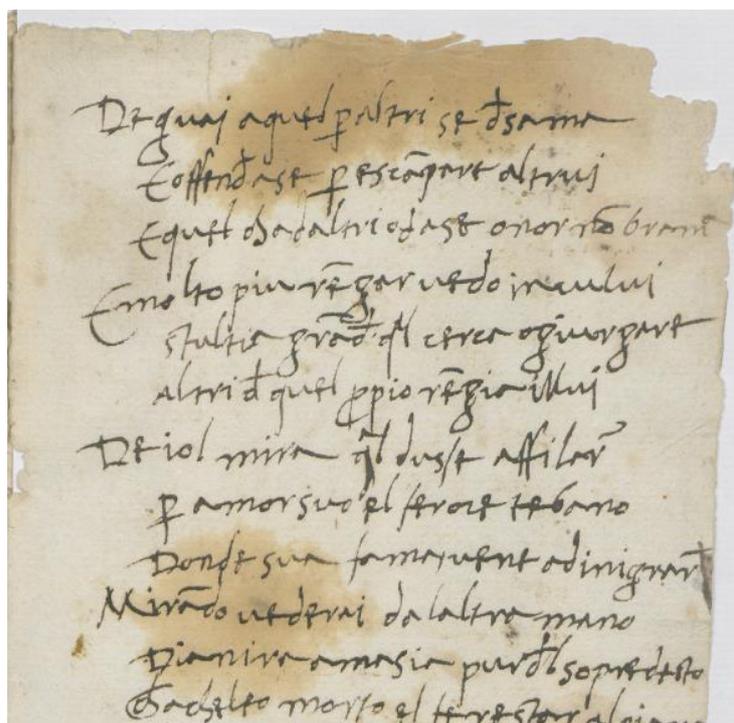
alcune zone del manoscritto e sono risultate ancora più difficili da decifrare, come si vede bene nella carta 3 r., riportata in parte nella seguente *Figura 4*:



**Fig. 4:** c. 3 r., parte centrale.

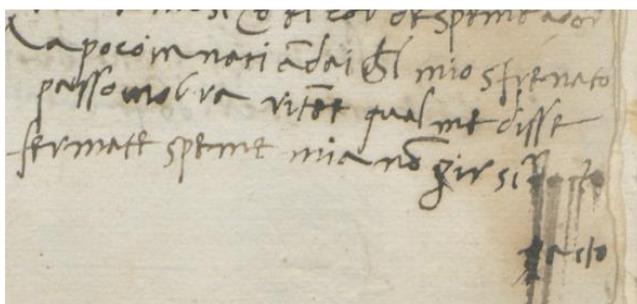
Abbiamo scelto di riportare all'attenzione del lettore proprio la sopraindicata carta 3 r. per illustrare oltre al fenomeno della corrosione, presente in altre analoghe, anche una particolarità, un *unicum*, di natura redazionale; infatti, a ben osservare, si intravede in fondo alla *Figura 4*, nella penultima riga, una scritta sbiadita. Quest'ultima è probabilmente posteriore alla stesura della mano principale dello stesso autore poiché risulta visibilmente di colore più chiaro rispetto all'inchiostro usato per vergare la stessa pagina, di conseguenza, sfortunatamente, non è facile leggerne il contenuto. In più, in maniera curiosa la suddetta riga non gode di alcuna corrispondenza nella carta successiva, 3 v., come ci si aspetterebbe e come avviene in tutte le altre occasioni di sovrascrittura ma anzi, sembra essere stata trascritta nel verso delle altre righe della stessa carta. Per quest'ultimo motivo, quindi, ipotizziamo che la riga sbiadita non sia nata per corrosione della pagina successiva, ma sia un vero e proprio testo aggiunto successivamente.

È, invece, l'umidità e non la corrosione dell'inchiostro, la probabile origine delle numerose macchie di colore marroncino scuro disseminate per tutto il manoscritto, visibili per esempio nella carta 7 r., riportata in parte nella seguente *Figura 5*:



**Fig. 5:** c. 7 r., parte iniziale.

La presenza di umidità negli ambienti di conservazione e di circolazione del manoscritto potrebbe essere stata anche la causa dell'espansione e dell'alterazione dell'inchiostro, che, purtroppo, ha prodotto alcuni dei *loci critici*, delle *crux* testuali, come nel caso riportato della carta 7 v., visibile nella *Figura 6*:



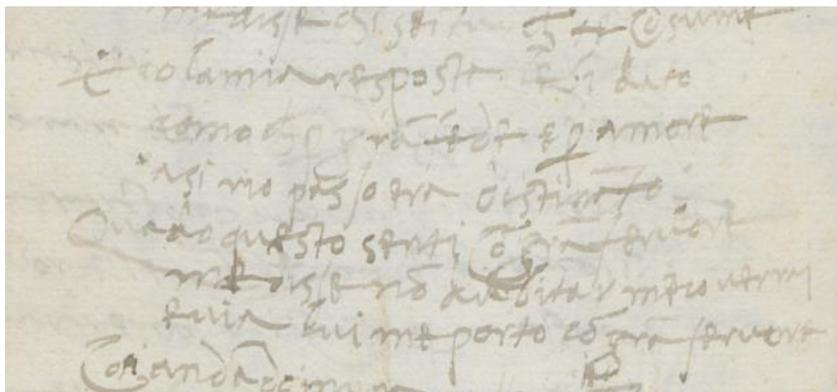
Ma poco innati a<n>dai chel mio sfrenato

passo unobra rite<n>e qual me disse

fermate speme mia no<n> gir si [+]

**Fig. 6:** c. 4 v., parte finale.

Oltre a queste problematiche di corrosione dovute all'ambiente naturale e sociale si deve aggiungere, infine, quella che si è opposta più tenacemente alla lettura e con maggiori “effetti collaterali”. Come in molti scritti antichi, l’inchiostro del nostro quaderno si presenta nelle pagine più corrose di colore marrone e non più nero come sarà dovuto apparire in origine. Questo fenomeno è probabilmente l’effetto della trasformazione chimica di ossidazione subita dai composti ferrici che fanno parte della miscela dello stesso inchiostro e, purtroppo, nelle ultime pagine, in particolare nelle carte 8 r. 8 v., 9 r. e parte del 9 v., tale aspetto sfavorevole alla ricostruzione filologica, si accentua ancora di più e il colore dell’inchiostro appare ancora più chiaro. Di conseguenza la scrittura, già molto compromessa, risulta quasi illeggibile, a causa dell’assenza, quasi totale, del contrasto cromatico tra questo e il colore giallino già molto chiaro della carta, come si vede bene nella Fig. 7:



**Fig. 7:** c. 8 v., parte centrale.

Questa manifestazione cromatica può essere, forse, correlata al fenomeno della fotosensibilizzazione, la quale avrebbe potuto contribuire tramite le ordinarie reazioni fotochimiche a schiarire ancora di più l’inchiostro della carta; in questo caso, però, è difficile stabilire se l’agente naturale abbia agito prima o dopo il tempo di essiccazione della miscela. Tuttavia, seguendo la logica del confronto con le altre parti del manoscritto, se il colore più chiaro fosse stato il risultato soltanto dell’effetto della luce sulle carte sarebbe difficile spiegare la presenza di entrambi i risultati, uno più scuro e l’altro più chiaro, nella stessa carta, cioè la 9 v., che possiamo vedere nella *Figura 13*, più in là nel capitolo. In definitiva, dati questi elementi e le comparazioni interne,

possiamo ipotizzare che le diverse manifestazioni ottenute siano, soprattutto, il prodotto delle diverse miscele usate dallo scrivente durante le differenti fasi di elaborazione del materiale scritto.

Riassumendo, come si percepisce implicitamente dalle immagini riportate finora, la prima impressione che si ha esaminando il supporto è di un codice soggetto al naturale invecchiamento della carta avvenuto durante la conservazione e dove le varie usure, *latu sensu*, sono il risultato delle manipolazioni del quaderno, forse, non sempre troppo accurate avvenuto durante il corso dei secoli. Tutte queste considerazioni che sembrano fino a questo momento fini a sé stesse saranno invece estremamente rilevanti in sede editoriale per la ricostruzione delle diverse mani d'autore e per l'individuazione dei blocchi testuali, che andremo ad approfondire nel prossimo paragrafo e nei prossimi capitoli.

Nel finale di questo paragrafo, invece, si prende breve nota che non si sono ritrovati, come ci si aspettava dalla prime letture, né chiari richiami tra le varie carte né segni che potessero essere riferiti al corretto aggancio sequenziale dei vari fogli; né, infine, segnature che possano far pensare alla presenza di altri fascicoli da ricollegare, sebbene la numerazione delle pagine e delle carte abbia origini molto remote e risulti essere attestata già nel codice antico<sup>94</sup>. Si esclude dalla detta descrizione, per ovvie ragioni, la segnatura della collocazione apposta alla prima carta in alto a sinistra dalla Biblioteca Universitaria di Grenoble ("Ms. 42").

In conclusione, date le particolarità appena analizzate e considerandole nel loro insieme, appare evidente che il codice contenente gli *Anonimi abbozzi rinascimentali, drammi pastorali e capitoli bucolici in terza rima* sia un quaderno molto distante dalle caratteristiche di perfezione artistica grafico-decorativa del bel libro del Rinascimento italiano e si debba invece accostare, in ultimo, alla tradizione dei manoscritti privati della cultura mercantesca.

Allo scopo di giustificare quest'ultima definizione e, soprattutto, l'uso della parola "mercantesca", analizziamo più da vicino la grafia e la scrittura, ed entriamo quindi nella seconda parte del capitolo, dove si tratteranno gli aspetti propriamente detti paleografici.

---

<sup>94</sup> Maniaci, *Op. cit.*, *Archeologia del manoscritto*, p. 98.

## 1.2 Esame delle caratteristiche paleografiche: problematiche e soluzioni

### 1.2.1 Le tecniche di ricerca

Per fare questo dobbiamo chiarire alcuni aspetti riguardanti la tecnica di lavoro usata nell'ambito della lettura del manoscritto. In particolare, per codificare la danneggiata e oscura grafia del nostro anonimo autore si è associato a ogni lettera una o più parole guida a cui poter far riferimento, soprattutto nei luoghi dove i segni delle lettere ammettessero uno o più segni allografici. Quindi, tramite i confronti puntuali e seguendo le tracce lasciate delle parole-rima si sono stilate tre tabelle riassuntive indispensabili per la disambiguazione dei diversi tratti usati dallo scrivente: una per le abbreviazioni (*Tabella A*), un'altra per i grafemi vocalici e semivocalici (*Tabella B*), infine, una per quelli consonantici (*Tabella C*).

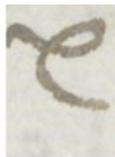
Abbiamo scelto di riportare le tre tabelle in questa parte del lavoro di tesi e non in *Appendice*, poiché le consideriamo, dal punto di vista teorico, elementi preliminari alle considerazioni, anche cronologiche, sulla scrittura dell'autore e perché, dal punto di vista pratico, ci permetteranno di familiarizzare il prima possibile con i minimi termini della grafia del nostro scrivente.

Dunque, riportiamo per una lettura attenta le tre tabelle qui di seguito:

TABELLA A: *Abbreviazioni*

	de		qui		que		qual		per
	che		ser		pro		Yhs		ver

Una piccola parentesi va fatta in relazione al ritrovamento e all'analisi di un grafema molto curioso, che compare otto volte nel manoscritto e che in prima istanza avevamo descritto come abbreviazione, appunto. Crediamo, infatti, che l'illustrazione del processo di ricostruzione filologica e paleografica di questo caso possa essere utile a dare un esempio più concreto delle modalità messe in atto durante le nostre ricerche. Il grafema in questione è il seguente:



Come accennato, il suddetto simbolo è stato per molto tempo durante il mio lavoro considerato un'abbreviazione della lettera "c" (palatale) intesa, "cc", per due motivi principali: il primo è che, sebbene sia molto simile, sembri diverso per dimensioni, (più grandi), e forma, (occhiello superiore e curva), dalla normale rappresentazione della <c>, anche, quando si trovi nelle stesse posizioni:



Il secondo motivo è, per ovvie ragioni, il contesto lessicale dell'occorrenza, infatti, appare nelle seguenti cinque lezioni: *e(x)ecto*, *e(x)elente*, *e(x)elza*, *e(x)edra*, *e(x)ielzo* nelle quali si dà per scontato, da un lato, la pronuncia palatale, come in italiano, /tʃ/, e, dall'altro, la sua corrispondenza nella scrittura a una "cc", appunto. Fin qui sembra che il ragionamento possa avere una giustificazione, tuttavia, in questo modo, restano irrisolte le altre tre lezioni, vale a dire, *e(x)audite* e *genufle(x)o*, *pro(x)imo*, che, al contrario, presuppongono in italiano una pronuncia da "s" sonora e sorda, /ezaw'dite/ e /dʒenu'flesso/, /pro'ssimo/ e sono incompatibili, quindi, con l'idea della doppia consonante, a meno che non si voglia ipotizzare o una strana ripetizione dello stesso errore di copia o, ma molto improbabile, che l'abbreviazione rappresenti due suoni differenti (/tʃ/ per il primo gruppo e /z/ per il secondo). Oppure, ancora più inverosimile, che il grafema in questione nella pronuncia dell'autore abbia proprio la stessa pronuncia che ha nelle altre parole e di conseguenza suonerebbero così: /etʃaw'dite/, /dʒenu'fletʃo/

e /pro'fimo/ o, infine, che il suddetto grafema rappresenti per la contingenza della posizione un suono velare nella lingua dello scrittore: /ekaw'dite/ e / dʒenu'fleko/ /pro'kimo/.

Tutte queste ipotesi sul grafema non erano, però, del tutto convincenti e, allora, in un secondo momento, lo stesso è stato messo in relazione alle manifestazioni di tutti i grafemi della <z>, a quelli della <s> più particolari e ai casi inversi, vale a dire, i casi in cui l'autore ha usato il simbolo grafico della <c> al posto della <s>; da questo lavoro ne è scaturita la seguente tabella:

(x)	Posizione	(z-zz)	Posizione	(s-ss)	Posizione	(c)	Posizione
	<b>Intervoc.</b>		<b>Intervoc.</b>		<b>Intervoc.</b>		
<i>e(x)ecto</i>	e+x+e	<i>malizia</i>	i+z+ia	<i>grasia</i>	a+s+ia		
<i>e(x)elente</i>	//	<i>meza</i>	e+z+a	<i>drisai</i>	i+s+a		
<i>e(x)elza</i>	//	<i>bellezza</i>	e+zz+a	<i>usito</i>	u+s+i		
<i>e(x)edra</i>	//	<i>/belleza</i>					
<i>e(x)ielzo</i>	e+x+ie	<i>dolcezza</i>	//	<i>resusitare</i>	//		
<i>e(x)audite</i>	e+x+a	<i>altezza</i>	//	<i>rusiello</i>	//		
<i>genufle(x)o</i>	e+x+o			<i>lassando</i>	a+ss+a		
<i>pro(x)imo</i>	o+x+i			<i>fesse</i>	e+ss+e		
			<b>Postocon.</b>		<b>Postcon.</b>		<b>Postcon.</b>
		<i>speranza</i>	n+z+voc			<i>smorcia</i>	r+c+voc
		<i>senza</i>	//	<i>sensa</i>		<i>concideri</i>	n+c+voc
		<i>anzi</i>	//				
		<i>eccelza</i>	l+z+voc				
		<i>balzamo</i>	//				
		<i>tolze</i>	//				
			<b>Iniziale</b>		<b>Iniziale</b>		
		<i>zibecto</i>	Z+voc	<i>Sappe</i>	S+voc		

Dall'analisi delle occorrenze, della posizione e dal confronto si sono formulate altre ipotesi, forse, più convincente delle iniziali. La prima di queste è che il grafema sia in realtà una <ç>, da qui si avrebbero le lezioni: *eçecto, eçelente, eçelza, eçielzo, eçaudite, genufleço, proçimo*, che sarebbe un compromesso tra la lezione corretta italiana: *eccetto, eccelza, eccellente, eccielzo, eccedra*<sup>95</sup>, e la pronuncia dialettale della “s” sonora nel dialetto veneto e, in questo caso, le forme *genufleço, eçaudite, e proçimo* si potrebbero spiegare come delle semplici varianti formali. Questo ragionamento può essere giusto se si pensa che storicamente «persiste in qualche parte del Veneziano, Trevigiano, Vicentino l'uso, che risale al 1200 per influsso della lingua catalana e provenzale, il “codino” o cediglia sotto la “c palatale” che vuol essere un compromesso fra la forma scritta italiana e la pronuncia dialettale della “s sorda” o “sonora” (scritta in precedenza come “z”). Es. çielo (ciélo), çento (cento), çinque (cinque), inoçente (innocente) [...] Del resto molte “c” palatali italiane hanno per corrispettivo in dialetto proprio una “s”. Es. cercare= sercare, cerchio = sercio, cimice = sìmise, cucina = cusina, cima = sima» e dato che «non esiste il suono “sc” (fricativa sorda linguale) dell'italiano “sci- sce” le parole pesce, sciopero, scialle, scena diventano nel nostro dialetto [veneto] pésse, siòparo, siàe, sèna». Potremmo spiegare così anche le forme *usito=uscito, rusiello=ruscello, lassando=lasciando, fesse=fece*. Inoltre, è noto che «la “s” sorda in parole dialettali corrisponde a “zz – z – sc” di molte parole italiane come in bellezza (bellezza), desgrassia (disgrazia), siòparo (sciopero), cussìn (cuscino)», da questo si spiegherebbero così le uscite *grasia* e *drisai*. Per di più, la lettera <z> essendo molto poco usata nel dialetto veneziano è «preferibilmente sostituita da una “s” o “ss” come in stassion (stazione), piassa (piazza), potensa (potenza), calsa (calza), òssio (ozio), lession (lezione) [...] [se non per le] iniziale di parola come in zagheto (chierichetto), zalo (giallo), zénte (gente), zóvane (giovane), zìzola (giuggiola)». Si può chiarire così anche la conservazione della forma *Zibecto* e si possono spiegare come ipercorrezioni le due lezioni *tolze(=tolse)* e *balzamo(=balsamo)*.

Come apprendo dall'importante libro di *Grafia Veneta Unitaria*<sup>96</sup> ha (od ha avuto) un certo seguito la preferenza di ç per la s sorda, che avrebbe l'innegabile vantaggio di rendere più trasparente per i non veneti la natura del suono primitivo (z) e spesso il suo

<sup>95</sup> Questo termine ha un significato ancora poco chiaro.

<sup>96</sup> Mario Cortellazzo, *Grafia Veneta Unitaria*, a cura della giunta regionale del Veneto, La Galiverna, Venezia, 1995.

riconoscimento: açidente (accidente it.), çima (cima it.), çità (città). A questi argomenti si può obiettare che ç è sempre stato (e abbondantemente nel passato) utilizzato per indicare la z e sarebbe, quindi, fuorviante usarlo per la s sorda, che non sempre è il termine attuale di un'evoluzione di z, per cui sarebbero necessari due segni per lo stesso suono, distinti da una ricostruzione non immediata della loro origine. Il punto a sfavore di questa ricostruzione, che giustifica tutte le occorrenze, è che non c'è un reale riscontro nella grafia dell'autore della presenza della cediglia sotto il grafema di questa ipotetica "c".

La seconda ipotesi è che, diversamente, il grafema potrebbe essere la raffigurazione della "x", (*execto, exelente, exelza, exedra, exielzo, exaudite, genuflexo, proximo*) infatti, nel dialetto Veneto è, da secoli, usata nella «forma scritta col suono di una "s sonora" nella forma verbale "è" e i suoi derivati. Es. El xe stà lu (è stato lui), Xéo vegnù? (È venuto?); xéa, xéi, xée (o xélo, xéla, xéli, xéle = è lui, è lei, sono loro) In questo modo l'hanno usata il Goldoni e, in tempi a noi più vicini, mons. Flucco, Biagio Marin e tanti altri ottimi autori. Negli ultimi anni questa "x" è sembrata a molti superata, una "reliquia della grafia medievale" (Prati) tanto da essere sostituita da una "z" (è = ze)». Si può osservare, a questo proposito, che la "z" non risolve del tutto il problema della lettura perché anche la "zeta" in italiano ha due distinti suoni; difatti può essere pronunciata "sonora" come in "bronzo, Vigodarzere, zuppa, oppure "sorda" come in vizio e zio». Anche da un altro punto di vista e in maniera diversa, l'uso della "x" potrebbe avere un senso, di fatti, le parole in questione hanno tutte nell' etimo latino, proprio, la suddetta lettera: *excelsus, flexa exaudite, proximo* ed *exceptio* e quindi l'uso della x potrebbe in questo caso rispondere alla volontà stilistica dell'autore di arcaizzare i termini, che è, tra l'altro, una sua peculiare caratteristica generale. Anche in questo caso il limite del ragionamento potrebbe essere l'assenza di una corrispondenza grafica esplicita.

La terza ipotesi è che si tratti, a questo punto, proprio di un allografo della "z", (*ezecto, ezelente, ezelza, ezedra, ezielzo, ezaudite, genuflezio, proximo*) che sebbene nelle altre occorrenze risulti molto diverso nella forma:



potrebbe essere un allografo, forse, utilizzato dall'autore, anche qui, come compromesso, più o meno consapevole, tra la pronuncia dialettale /z/, o "s" sonora, e la forma grafica per la sibilante italiana per il secondo gruppo di occorrenze (*genuflesso*, *esaudite*, *prossimo*); questa logica, a differenza delle precedenti, si addice meglio al suo proposito di uniformarsi alla lingua della letteratura italiana tradizionale e di non cadere in stilemi dialettali.

Infine, la quarta ipotesi, ugualmente valida a nostro parere, è quella di considerarlo un allografo della "c", usato solo in casi che permettono una resa più ampia del tratto e dove per ragioni legate alla scrittura sia più semplice fare prima un giro verso destra per disegnare l'occhiello superiore e poi scendere per la curvatura della <c>. In questo modo si dovrebbero spiegare le prime occasioni come una usuale forma scepiata (*ececto*, *ecelente*, *ecelza*, *ecedra*, *ecielzo*) tipica delle parlate settentrionali e le altre due forme (*genufleco*, *ecaudite*, *procimo*) come delle lezioni ipercorrette.

In definitiva, in ogni caso, se si vuole trovare una soluzione unica al suono del grafema, che sia graficamente una <cc> o una <x> o una <ç> o una <z>, o una <c> , sembra più logico pensare, per le ragioni suddette, che possa rappresentare o una /ks/ o una consonante fricativa alveolare sonora /z/ e non certo una palatale.

Il discorso si complica ancor di più in sede delle scelte editoriali, infatti, si moltiplicano gli interrogativi, tra i quali, se si vuole dar credito all'influenza dialettale sul grafema, in che modo si deve integrare un grafema "veneto" (x/z/ç)? E se invece si prende per buona l'idea della "c" o della doppia "cc", si deve correggere o meno l'uso di questo nelle due ultime lezioni che non troverebbero giustificazione né in lingua italiana né nella lingua madre dell'autore?

In conclusione, si preferisce usare due misure differenti per le diverse tipologie d'edizione, infatti, per la versione regolarizzata del testo si opterà per quanto riguarda il primo gruppo per la <c>, poiché sembra più attinente alla grafia, mentre per il secondo gruppo, reputandoli come ipercorrezioni, lo si normalizzerà in una s (*genufleso*, *esaudite*, *prossimo*) e intendendo con questa una lettura sonora [z]. Nel caso dell'edizione semi-diplomatica, invece, per preservare una coerenza interna dello stesso grafema all'interno del manoscritto si preferisce adottare l'unico grafema dell <c> per tutte le occorrenze, dando, anche in questo caso, la precedenza a valutazioni grafiche.

Questo *excursus* su un singolo grafema in particolare serve a dare delle informazioni sul manoscritto più specifiche, ma anche e soprattutto a descrivere meglio il lavoro pratico svolto riguardo l'approfondimento storico-linguistico, fonetico in particolare, lo scarto delle varie ipotesi precedentemente stilate, la giustificazione della scelta editoriale finale, la molteplicità e complessità degli interrogativi filologici che possono celarsi dietro un singolo grafema. Ovviamente, con questo esempio, non vogliamo affermare che l'identificazione di un singolo grafema ha comportato sempre una ricerca così sofisticata, ma, semplicemente, che ogni aspetto testuale ha, indubbiamente, alla base un'analisi profonda e specifica. Continuiamo con la lettura delle tabelle:

TABELLA B: *Grafemi Vocalici*

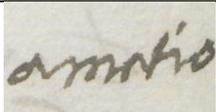
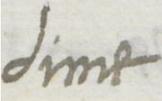
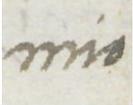
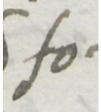
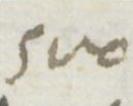
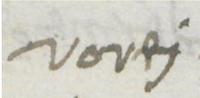
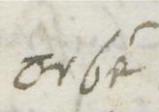
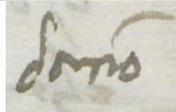
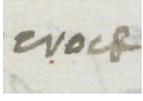
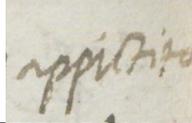
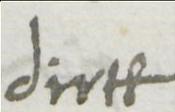
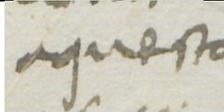
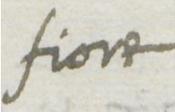
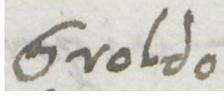
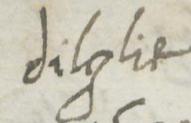
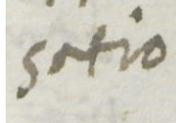
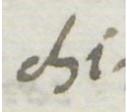
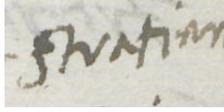
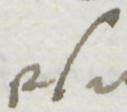
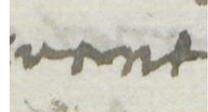
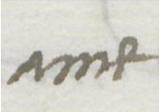
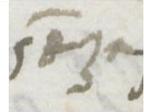
a		amatio
e		dime
i		mio
o		fo
u		suo
<b>Semi-vocalici</b>		
j		vorej

TABELLA C: *Grafemi Consonantici*

<b>b</b>		orbe<n>	<b>n</b>		dan<n>o
<b>c</b>		croce	<b>p</b>		appictito
<b>d</b>		dirte	<b>q</b>		aquesto
<b>f</b>		fiore	<b>r</b>		Groldo
<b>g</b>		dilglie	<b>s</b>		satio
<b>h</b>		chi	<b>t</b>		stratiano
<b>l</b>		el	<b>v</b>		vane
<b>m</b>		ame	<b>z</b>		se<n>za

Non pare necessario soffermarsi sulla descrizione meticolosa di ogni segno grafico e sui relativi allografi e si riserva al lettore l'osservazione delle tre tabelle, a meno di una specifica caratteristica la quale, forse, può donare un utile indizio cronologico. Si noti, a questo proposito, l'uso del puntino tondo e non dell'apice sulla *i*, che regala alla ricerca un prezioso termine *post quem*, infatti, come osserva il già citato Armando Petrucci<sup>97</sup> questo uso «si impone in Italia nel corso del XV secolo, prima nella scrittura mercantesca e poi, dopo il 1450, anche nei codici in umanistica». Ci sembra, inoltre, più interessante ed efficace che le altre descrizioni dei grafemi siano fatte in relazione al tipo di scrittura adottata e in funzione disambiguante.

<sup>97</sup> Armando Petrucci, *La descrizione del manoscritto, storia, problemi, modelli, Seconda edizione corretta e aggiornata*, Carocci editore, Roma, 2001, p. 63.

### 1.2.2 Annotazioni e riflessioni sulla grafia dell'autore

In particolare, osservando l'insieme della scrittura nella *mise en page* della prima carta del quaderno (*Fig. 1*) e soprattutto la grafia dello scrivente nelle tabelle (*A, B, C*), osserviamo che il manoscritto presenta delle caratteristiche comuni alla scrittura mercantesca, stile usato dal XIV secolo fino alla metà del '500. Per dare degli esempi si veda l'andamento corsivo con movimenti destrogiri nella la grafia delle seguenti lettere: <a>, <d>, <h>, e sinistrogiri come in <d>, <f>, <g>, oppure, le frequenti anche se non continue legature si veda a questo proposito i grafemi <h> e <l> e, specie dal basso, l'esempio della parola guida *croce* (<c>), le numerose occasioni che appaiono nella *Fig. 4* e, infine, il contro esempio della parola guida *Groldo* (<r>), che risulta completamente slegata al suo interno. Un altro segno di uniformità a questo tipo di scrittura è il grafema della vocale <a> con l'ultimo tratto orizzontale in alto, come si può vedere, proprio nella grafia della *a* e in tutte le parole contenenti il suddetto grafema nelle figure delle fotocopie del manoscritto finora riportate.

Oltre a ciò, notiamo, una leggera inclinazione a destra delle lettere, ben visibile nella *Fig. 1* che la coglie nella sua omogeneità, o il già citato segno diacritico sulla <i>, come si vede nella trascrizione della stessa vocale nella *Tabella B* e nelle molteplici occorrenze riscontrabili anche nella *Figura 5*. In particolare, poi, è visibile, il caratteristico occhiello inferiore a forma di goccia per il grafema della <g>, osservabile nella sua grafia corrispondente nella *Tabella C* e nella *Figura 2*; e nei nessi <st> e <ct>, quasi sempre scelti dallo scrivente a discapito della loro forma non allacciata, come possiamo notare nelle occorrenze nella *Figura 1* e in particolare nelle parole guida *appictito* (<p>) nella *Tabella C* e nella lezione *stratiano* (<t>), oltre che nella *Figura 3*, nella lezione: *trist[e]*.

Proseguendo, come si vede bene nella pagina intera *Ir.*, l'angolo scrittoria è parallelo alla base della pagina e il tratteggio della penna è abbastanza leggero, infatti, come si nota osservando tutte le immagini proposte, non ci sono dei forti contrasti tra i tratti grossi e quelli sottili e il peso generale della scrittura è piuttosto fino. Notiamo, infine, che il *ductus* appare abbastanza posato, di fatti, i legamenti ci sono, come abbiamo notato poco fa, ma non sono continui.

È da dire, ancora, che è diffusamente presente oltre alle abbreviazioni riportati nella *Tabella A*, che possiamo ben riconoscere nel testo della *Figura 8*, un altro segno di

abbreviazione, il *titulus*, che viene usato molto spesso per indicare la presenza della consonante nasale <n> all'interno (*fo<n>te*) o a fine parola (*no<n>*), oppure, in minore misura, della <e> sempre a fine parola (*furor<e>*; *amor<e>*; *cor<e>*). Il segno del *titulus* è tracciato da una piccola linea, più o meno obliqua a seconda delle occasioni, che va da destra verso sinistra e che a volte presenta una piccola curva finale verso l'interno della parola, come è visibile nella parola guida *danno* (<d>) nella *Tabella C*.

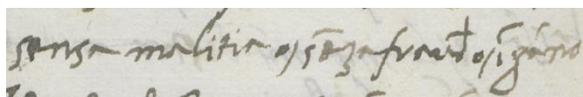
In conclusione, la presenza così estesa della cosiddetta scrittura tachigrafica, che comprende abbreviazioni e *titulus*, e la leggera inclinazione generale, possono essere considerati nel loro insieme il risultato di una certa rapidità di stesura unita alle abitudini scritte e, ancora, forse più semplicemente, della volontà dello scrittore di economizzare lo spazio già abbastanza limitato del foglio di carta. L'uso di tecniche di abbreviazione lo si vede anche come aiuto al mantenimento della coesione logico-ritmica della composizione poetica e, precisamente, in questo caso, della terzina, è, infatti, indicativo che il verso non venga mai spezzato in due unità andando accapo e che le tre righe di ogni terzina non vengano mai divise in due diverse carte dallo scrivente.

In definitiva, dall'analisi globale degli elementi grafici possiamo dire che la grafia si classifica come una scrittura semicorsiva dal modulo medio e nella sua forma minuscola, rientra, per quasi tutti i grafemi, in una struttura quadrilineare. È interessante notare a questo proposito, che vengono escluse dal suddetto schema e sono quindi considerate maiuscole, quasi tutte le lettere iniziali di parola quando le stesse si trovano a marcare il passaggio da una all'altra terzina. Questo diventa di conseguenza, con l'aspetto legato alla *mise en page* visto precedentemente, un'ulteriore manifestazione della scelta autoriale di enfatizzare il modulo ritmico della terzina, uno dei pochi elementi che avvicina tutti i diversi componimenti.

### 1.2.3 La presenza/assenza di segni paragrafematici e i fenomeni d'enfatizzazione

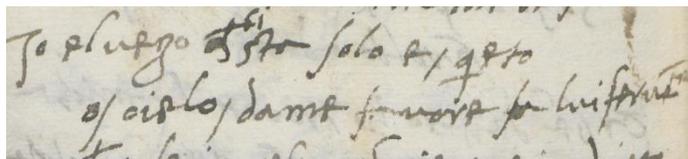
Proseguendo nella descrizione dei diversi segni grafici usati nel testo, veniamo ad analizzare la presenza, o sarebbe meglio dire l'assenza nel nostro caso, dei segni paragrafematici. Come ci si attendeva, infatti, il nostro manoscritto segue la "norma", se così si può definire, ancora non standardizzata e univoca dei manoscritti dell'epoca umanistico-rinascimentale, non esistono, dunque, nel testo i punti fermi, salvo una sola eccezione che appare a fine rigo alla carta 6 r. e per la quale si potrebbe ugualmente

ipotizzare una diversa logica, vale a dire non volontaria, proprio a causa della singolarità dell'evento in questione. Riscontriamo, al contrario, la presenza di segni grafici vicini nella forma alle virgole moderne, ma più allungate e meno ricurve. Tuttavia, anche queste occorrenze sono molto rare e di solito si interpongono dopo la vocale *e*, adoperata come congiunzione e altre volte come verbo, e dopo la vocale *o*, a volte usata con valore avversativo-oppositivo e altre volte come un segno vocativo. Nel ricercare una spiegazione all'uso di questo tipo di virgola, la si è osservata nel suo contesto logico-funzionale, del quale riportiamo e leggiamo, qui di seguito alcuni tra i rarissimi casi, anche, per visualizzarne la forma tramite la fotoriproduzione:



senza malitia o, se<n>za frau(de) o,  
i<n>gan>n>no

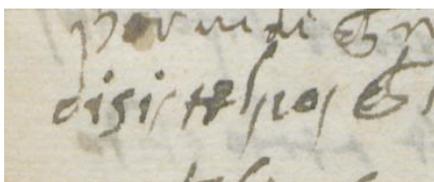
**Fig 8:** c. 1 r.



Io el vego (che) si sta solo e,  
(qu)eto

o, cielo, dame favore fa lui fervente

**Fig. 9:** c. 2 v.



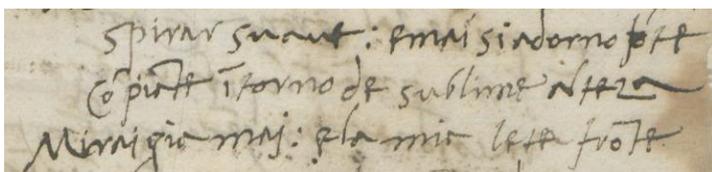
Disi, tel, io, che

**Fig. 10:** c. 1 r.

Malgrado la lettura integrale dei passi, non è ancora abbastanza chiaro se questi segni abbiano in origine il compito di marcare una pausa breve, come nel caso delle virgole odierne, oppure assolvano un valore funzionale d'altro tipo che non è, ancora, stato meglio identificato<sup>98</sup>.

<sup>98</sup> Osservando la variazione continua della posizione delle virgole nel verso si esclude, per ora, la motivazione di origine ritmica che si dovrebbe legare, per ovvie ragioni, a una certa sistematicità del luogo delle occorrenze.

Restando sempre nello stesso ambito, sembra ancora più interessante l'uso e la funzione di un segno che sembra vicino nella forma ai contemporanei due punti fermi (:), che è presente nel codice in varie occasioni e del quale riportiamo un esempio per le osservazioni nella seguente *Figura 11*:



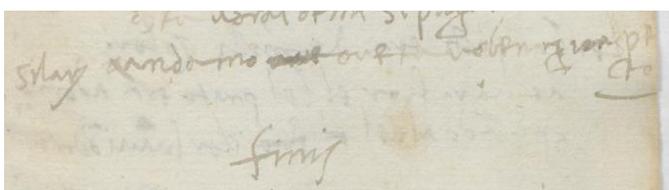
Spirar suave: emai si adorno  
fo<n>te [...]

Mirai gia maj: e la mia leta  
fro<n>te

**Fig. 11:** c. 4 r.

Come si legge e deduce dal contesto, questo simbolo d'interpunzione non è usato dallo scrivente con una moderna funzione esplicativa né per comunicare l'inizio di un discorso diretto, al contrario, i due punti sembrerebbero dalla circostanza ortografica, essere usati per segnalare un tempo di pausa più lunga rispetto alla pausa della virgola. Si può, ragionevolmente, affermare che, data la compresenza dei due tipi di punteggiatura, si tratti di una pausa diversa, forse più breve, o uguale a quella del singolo punto, che come abbiamo detto poco fa non appare mai, salvo, forse, in un'occasione.

In ultimo, spostando la nostra attenzione sulle tecniche d'enfatizzazione usate dal copista/autore si è notata alla carta sbiadita 9 r. una sottolineatura, che è un *unicum*, quasi sicuramente del tutto volontaria. Per cercare di darne una convincente spiegazione possiamo riflettere sul fatto che la suddetta enfatizzazione appaia solo una volta sotto l'ultima sillaba dell'ultimo termine del componimento e che il termine rimarcato sia stato scritto nell'interlinea inferiore alla principale, per ovvie ragioni di spazio. Osserviamola da vicino:



andamo ove ove tu voj ben *giaaspe<to>*

**Finis**

**Fig. 12:** c. 9 r.

In un primo momento si potrebbe pensare, quindi, che lo scrivente abbia vergato la linea per riconoscere un elemento di fine frase che non faccia parte dell'interlinea maestra; tuttavia questo procedimento non avviene mai nelle altre occorrenze simili, dove, appunto, i caratteri spostati, (negli altri casi in alto), non vengono messi in evidenza in alcun modo. Pertanto, la motivazione potrebbe essere differente, forse, questo tipo di enfattizzazione è un accessorio non verbale usato per determinare la fine dell'intero componimento e ciò troverebbe la controprova nella scritta che si trova poco distante: *Finis*, anche questa visibile in fondo alla *Figura 12*, a cui si attribuisce, ovviamente, lo stesso valore logico-demarcativo. Verosimilmente, allora, in questa occasione, i due componenti, la scritta verbale e la linea, potrebbero essere interpretati come due marche funzionali complementari.

#### 1.2.4 Il processo creativo

Come abbiamo anticipato all'inizio del presente capitolo, leggendo l'intero manoscritto e analizzandone la scrittura e le dimensioni millimetriche del supporto cartaceo, appare evidente che sotto i nostri occhi abbiamo soltanto degli abbozzi di composizioni ancora in fase di elaborazione, credibilmente, sia grammaticale, che formale e contenutistica. Per confermare quest'intuizione iniziale abbiamo cercato e analizzato nel manoscritto le correzioni d'autore, e ne abbiamo trovata una che appare come una vera e propria riscrittura d'interlinea. Questi elementi, ovviamente, si aggiungono agli altri di natura conforme e difforme che abbiamo già osservato, e vanno nella stessa direzione interpretativa, più precisamente, suggeriscono la medesima idea che si tratti di una stesura ancora non definitiva del testo in questione; sebbene, si avverte, non siano presenti chiose o commenti d'autore, tipici elementi che contraddistinguono l'ordine tipologico degli abbozzi, si pensa qui, tra gli altri, ai primi di Galileo Galilei relativi al trattato *De le cose che stanno su l'acqua*<sup>99</sup>.

##### 1.2.4.1 La riscrittura d'autore

Allo scopo di rinsaldare l'affermazione precedente cercheremo di analizzare da vicino tali elementi, considerandoli come delle tangibili manifestazioni del processo creativo autoriale. Prendiamo come esempio un passaggio emblematico del testo che si trova nell'ultima carta del manoscritto, quest'ultima già di per sé particolarmente

---

<sup>99</sup> Consultato al seguente URL il 25 Aprile 2018:

<http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Abncf.firenze.sbn.it%3A21%3AFI0098%3AGalileoI%3ACF97000042&mode=all&teca=Bncf>.

significativa poiché, come abbiamo brevemente già accennato, vi si concentrano due diverse alternative d'inchiostro. Esattamente, la prima parte dell'ultima carta, ossia la 9 r., mostra due mani diverse, facilmente riconoscibili, una più marcata e scura che chiameremo da qui in poi B, l'altra maggiormente decolorata che indicheremo con la lettera A. Queste ultime vergano in maniera alternata le righe di due terzine, le prime, come si può osservare dalla Fig. 13. Successivamente, ma non sembra cronologicamente dopo, nella parte centrale della carta è presente una porzione di testo scritta solamente con la mano A e poi ancora dopo, lo scrivente verga l'ultima parte, ritornando di nuovo alla mano già usata B. Osserviamo la pagina con la trascrizione a lato, per riflettere con maggiore contezza sulla suddetta questione filologica:

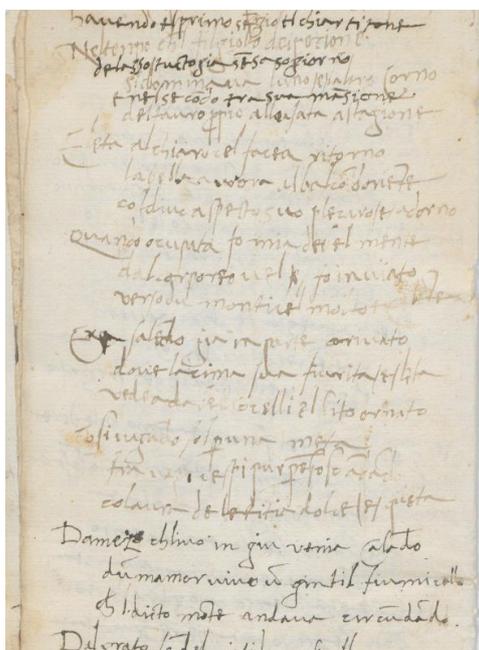


Fig. 13: c. 9 v., parte iniziale

havendo el primo sengio el chiar titone (B)  
 Nel tempochel figliolo deiperione (A)  
 delasso tucto gia se<n>sa soggiorno (B)  
 si dominava luno e laltro corno (A)  
 e nel seco<n>do tra sua ma<n>sione(B)  
 del tauro proprio allusata astagione (A)  
 E leta al chiaro cel facea ritorno (A)  
 [...] (A)  
 colaura de letitia dolce e queta (A)  
 Da mezo chliivo in giu venia cala<n>do (B)  
 du<n>mamor vivo u<n> gintil fiumicello (B)  
 [...] (B)

Data la similarità formale e contenutistica delle prime due terzine, che presentano, appunto, un tema affine e le stesse rime iniziali (-one, orno), si potrebbe supporre che l'autore abbia vergato primariamente la carta solo con la penna A e in un secondo tempo, rileggendo lo scritto, abbia dato una nuova versione della prima terzina. Tuttavia, si pensa, anche se non si è del tutto certi, che quest'ultima sia stata scritta soltanto come una diversa opzione e non come quella definitiva, con la penna B; in caso

contrario, infatti, vale a dire, se lo scrivente avesse voluto direttamente e semplicemente applicare una nuova forma testuale, avrebbe, quasi sicuramente, cancellato il testo precedente, come in realtà fa anche in altre occasioni nel manoscritto, benché, è da dire e sottolineare, queste altre occorrenze non siano così estese in lunghezza.

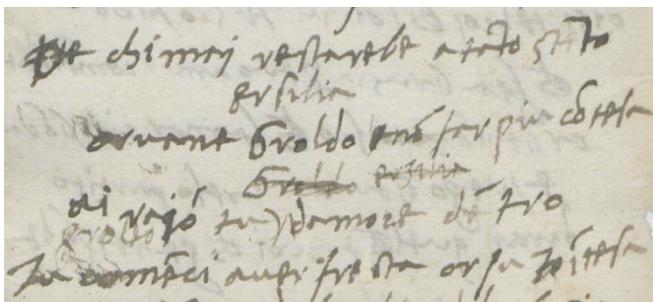
Un' idea alternativa, ugualmente ammissibile e filologicamente economica, è che l'autore abbia aggiunto una nuova terzina iniziale. Eppure, seguendo questa logica, sembrerebbe abbastanza difficile ipotizzare che il componimento possa avere nella mente del creatore due *incipit* narrativi e due terzine con le stesse identiche rime, cosa, tra l'altro, che non accade in nessun caso altrove nel testo. In definitiva, è più difficile ma ammissibile credere nella prima ipotesi e cioè che lo scrivente abbia scritto prima tutta la pagina con la penna A, poi in un secondo momento abbia inserito negli spazi bianchi interlineari lasciati nella prima terzina una proposta nuova del testo (B) non definitiva e che infine abbia proseguito il testo lasciato incompleto oltre le lezioni della prima penna (A), con la seconda mano (B).

A questo punto della discussione, teniamo a precisare, che tutte le riflessioni fatte finora e ugualmente quelle future, soprattutto quelle riguardanti le dinamiche del *modus operandi* del copista-scrivente restano soltanto delle semplici ipotesi esegetiche guidate dai pochi indizi indiretti; infatti, per ovvie ragioni, è sempre stato molto difficile cercare una relazione fra il risultato finale presentato dalla pagina e l'idea e lo sviluppo nella scrittura, nella mente e nelle mani dell'autore.

#### 1.2.4.2 *Gli errori e le cancellature*

Altri elementi di discussione tra i più significativi per tracciare il profilo creativo dell'autore sono le cancellature. Per quanto riguarda queste, lo scrivente ne fa un discreto uso e di solito e sembrano essere dettate o dalla riflessione sulla norma grammaticale o da motivazioni di ordine narrativo-dialogico. Tenendo per dopo le correzioni dettate dalla ponderazione formale, prendiamo il caso molto indicativo di una cancellatura nella carta *Ir*, avvenuta, probabilmente, per un semplice errore di distrazione. Nella suddetta carta, infatti, possiamo vedere bene nella *Figura 14*, le modifiche apportate su alcuni nomi di attori del dramma, *Ersilia* e *Groldo*, i quali probabilmente sono stati vergati poco dopo se si vuole dare conto della leggera diversità del colore dell'inchiostro. Prima di proporre delle riflessioni sulla genesi dell'errore

leggiamo il contenuto qui di seguito e osserviamo meglio la carta nella sua fotoriproduzione:



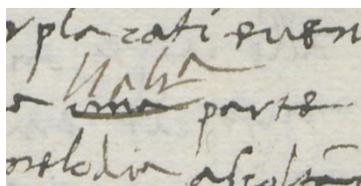
De chimaj restarebe a ta<n>to stento  
 Ersilia(A)  
 or vane Groldo eno<n> far piu  
 co<n>tesa  
~~Groldo~~(B) ~~Ersilia~~(C)  
 ai raj<n> tu damore d<e>ntro  
 groldo(D)  
 tu come<n>ci aver fretta orsu to [...]

Fig. 14: c. 1 v., parte finale.

Considerando il contenuto delle occorrenze cancellate, potremmo, allora, ricostruire la complessa dinamica in questo modo: l'autore in un primo momento scrive i versi appena letti, tranne i termini (B), (C), (D), dimenticandosi di specificare il nome (Groldo) prima della ultima battuta *tu come<n>ci aver fretta orsu to i<n>tesa*; successivamente, accortosi della dimenticanza, rimedia al suo errore aggiungendo il suddetto nome, tuttavia, inserisce quest'ultimo erroneamente nell'interlinea precedente (B), forse in questo favorito dalla presenza dello stesso vocabolo posizionato immediatamente sopra nella battuta precedente, di conseguenza, resosi conto del nuovo errore cancella il nome *Groldo* (B) appena scritto e scrive quello di *Ersilia* (C), o il contrario, per poi accorgersi che quest'ultima battuta non aveva bisogno di ulteriori specificazioni perché era già presente il nome dell'attore poco prima (A). Di conseguenza, decide a questo punto di sbarrarlo e in ultimo, finalmente, scrive al posto "giusto" il nome di *groldo* (D), che appare scritto in quest'ultima occorrenza con la lettera minuscola e presenta una grafia più compressa a causa dell'interlinea più piccola. Questa appena data è ovviamente solo una delle possibili ricostruzioni, ciononostante è particolarmente utile al nostro scopo d'illustrare e rappresentare lo stato di abbozzo del manoscritto, ossia, di un'opera non abbastanza compiuta, certa e sufficientemente ragionata.

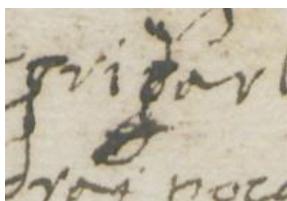
Un esempio di ripensamento stilistico-formale è, invece, il luogo dove la lezione *una* viene sbarrata con un'altra mano poco più chiara, la stessa che verga al di sopra di

questa un termine non ben riconoscibile, ma che per affinità argomentativa potrebbe essere <nalta> col significato di *un'alta (parte)*:

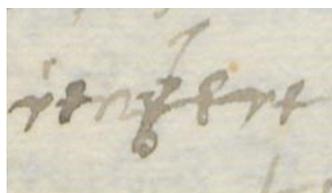


**Fig. 15:** c. 5 v., parte finale.

Altri esempi di correzioni d'autore sono quelli che possiamo catalogare come indecisioni formali e/o ortografiche, le quali possono essere, a differenza degli altri casi presi in esame, anche, legate alla pronuncia dei fonemi nella varietà diatopica regionale dello scrivente, la quale verrà analizzata da vicino e organicamente nel prossimo capitolo. Si tratta dei casi seguenti, in ordine di apparizione: *gridar/ grigar* nella carta 6 r. e *rengere/rendere* nella carta 8 r., riportati nella *Figura 16 e 17*:



**Fig. 16:** c. 6 r.



**Fig. 17:** c. 8 r.

Infine, pensiamo possa appartenere a una diversa categoria la rasatura del termine della pagina 9 r., che presenta una correzione che, quasi certamente, si è verificata per annullare una precedente erronea ripetizione dello stesso termine (*ove*), come si può intuire dalla seguente *Figura 18*:



**Fig. 18:** c. 5 v.

Restando sempre nello stesso ambito, si tiene a citare brevemente un elemento molto importante per la ricostruzione delle informazioni sulla lingua e sulla grammatica dell'autore e che per questa sua eccezionalità approfondiremo meglio nella parte

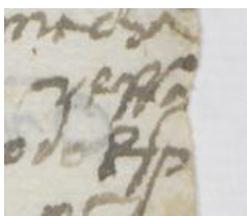
dedicata alla morfologia all'interno del *Capitolo II*, si tratta dello sbarramento e modifica grammaticale della lezione *el suo* che diventa *ilor*, come si vede bene nella *Fig.19*:



**Fig. 19:** c. 5 v.

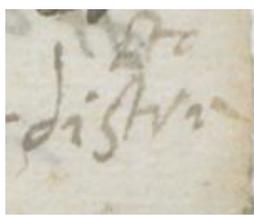
In ultimo, riprendendo l'importante tema della questione della composizione, preme riportare alcuni dei casi in cui l'autore, scegliendo di restare all'interno della riga deve ricorrere all'interlinea superiore per terminare la trascrizione della sillaba di fine verso o per inserire nella stessa intere parole. Questi elementi letti così, possono entrare nella categoria dei fenomeni perigrafici<sup>100</sup> un «termine che caratterizza l'insieme delle tecniche e degli espedienti impiegati dal copista per gestire con tutti i mezzi a sua disposizione, evitando nella misura del possibile ogni irregolarità, lo spazio entro il quale viene a iscriversi il flusso della scrittura, nel tentativo di segmentarlo in pagine e righe il più possibile uniformi».

Questi espedienti vengono a trovarsi, per ovvie ragioni, sempre sul bordo destro della carta, allo scopo, quindi, di migliorare la regolarità della giustificazione, come possiamo vedere negli esempi delle *Figure 20, 21 e 21*:



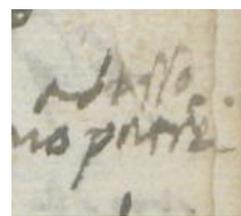
espr<sup>essa</sup>  
adesso

**Fig. 20:** c. 1 r



distru<sup>cto</sup>

**Fig. 22:** c. 1 r.



**Fig. 23:** c. 2 r.

Per concludere il sotto paragrafo e ricollegarci al tema della *mise en page* e dello sfruttamento dello spazio della pagina si nota che la gestione delle righe, anche tramite

<sup>100</sup> Marilena Maniaci, *Archeologia del manoscritto, Metodi, problemi, bibliografia recente*, con contributi di Carlo Federici e di Ezio Ornato, Viella, 2002, Città di Castello, p. 121.

questi espedienti, all'interno della pagina risulti poco ordinata, inoltre, ad accentuare la difformità, si osserva che il numero stesso delle righe è vario, oscilla, infatti, tra le ventisette (c. 2 r.) e le trentasei (cc. 6 r., 5 v., 8 v., 9 v.)<sup>101</sup> e ciò accade, probabilmente, perché, come abbiamo già rimarcato, lo scrivente cerca in ogni caso di conservare le terzine intatte e complete dei tre versi nella stessa pagina.

#### 1.2.4.3 *Le mani d'autore*

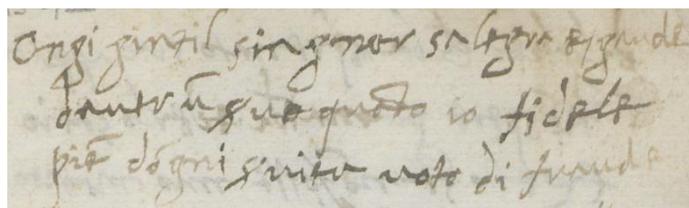
Verso la conclusione, veniamo a trattare la questione delle diverse mani d'autore al fine di rispondere agli interessanti interrogativi sulla dinamica della scrittura dei diversi componimenti nel codice, che potremmo definire, adottando dei termini che si riferiscono ai codici più complessi, miscelaneo, poiché contiene scritti di diverso argomento, ma non certamente composito, essendo questo unitario dal punto di vista dell'origine, natura e datazione. Sappiamo, quindi, dalla lettura delle carte che il manoscritto appare vergato da più mani appartenenti tutte al medesimo scrivente, il quale sembra ricercare, in ogni contesto, una discreta leggibilità della pagina. Le mani dell'autore sono molto simili tra loro e si differenziano solo per poche caratteristiche grafiche, nondimeno, queste stesse sono state molto preziose in fase di riflessione sulla divisione dei vari blocchi testuali, dal momento che, quasi sempre, a ogni passaggio di mano corrispondeva l'inizio di un diverso componimento.

Si darà, qui, un breve resoconto delle diverse mani, con le relative descrizioni e con le figure delle fotoriproduzioni, che restituiscono la grafia della terzina *incipit* del passaggio. Per questioni di chiarezza espositiva non possiamo riportare in questo luogo le pagine intere per osservare la grafia nella sua linearità, bensì si rimanda all'*Appendice* per un ulteriore riscontro e basti qui l'osservazione di una sola terzina-campione:

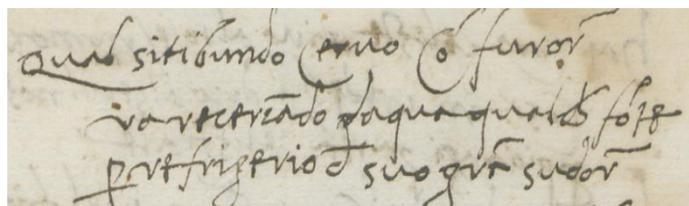
1. Dalla carta 1r. alla 2 v., è presente la mano guida che segue tutte le caratteristiche che abbiamo visto precedentemente, ossia si tratta di una semicorsiva piana, dal tratto medio, con pochi nessi e legamenti:

---

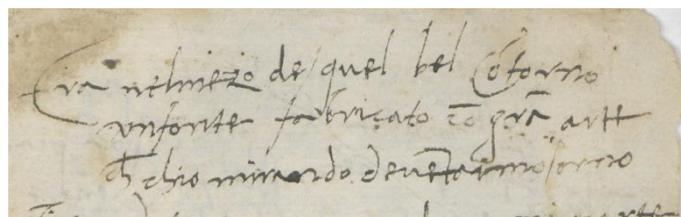
<sup>101</sup> Per completezza, trenta righe (1 r. 2 v. 6 v., 7 r., 8 r.); trentuno (9 r.); trentadue (1 v.); trentatré (4 r., 4 v., 5 r.).



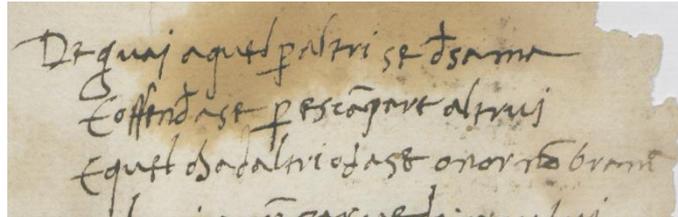
2. Successivamente dalla carta 3r. alla 4v. il *ductus* diventa meno piano rispetto alla mano precedente, vi sono molti più legamenti e nessi e si osserva una generale maggiore inclinazione. Inoltre, le aste superiori e inferiori diventano più lunghe e il tratto dell'inchiostro si assottiglia leggermente. Questa diversa scrittura d'autore ha dei riflessi anche nella gestione della pagina, infatti, dalle ventisette/trenta righe delle pagine precedenti si passa alle trentatré righe delle suddette pagine, un numero che rimane, solo in questo punto del manoscritto, costante in tutte le carte. Di conseguenza, la proporzione tra il bianco della carta e il nero dell'inchiostro si avvantaggia a favore di quest'ultimo, come si può vedere dalla *Figura 25*:



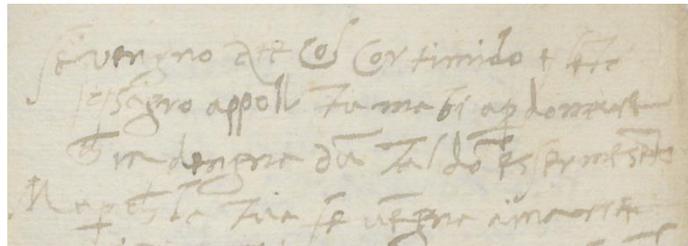
3. Un nuovo cambio di mano, ancora più evidente, si registra nella carta 5 r. e arriva fino alla carta 6 v., infatti, il tratto diventa ancora più sottile e in questo modo si passa dalle trentatré righe alle trentasei, le aste verticali e orizzontali, compresi i *tituli* e gli occhielli si allungano e l'impatto visivo della pagina è generalmente quello di una scrittura più ragionata. La grafia è, quindi, più ordinata anche per la lunghezza longitudinale delle varie righe, che divien in questo tratto più posata e regolare nelle dimensioni, oltre che per lo spazio delle varie interlinee che si fa qui più ampio:



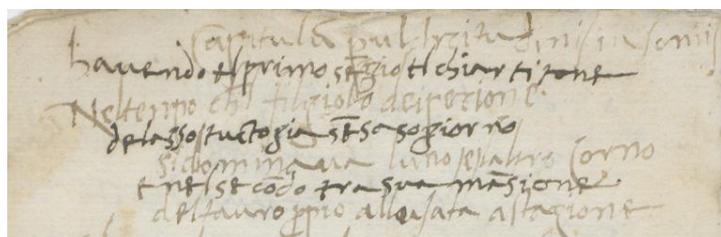
4. Il caso della carta 7 r. è particolare, dal momento che si riprendono gli schemi proposti nella prima mano, il tratto è più spesso, meno pulito, meno ordinato, infatti, la regolarità dell'impaginazione e dello specchio della scrittura precedente viene a mancare, come si osserva nella *Figura 27*:



5. L'osservazione delle carte successive è stata quanto mai difficile, dalla carta 8r. alla carta 9 r., di fatti, come abbiamo più volte messo in risalto, l'inchiostro è quasi del tutto sbiadito, la scrittura per questo motivo si legge a stento. Si può dire, comunque, che la mano sia diversa dalla precedente, poiché, sebbene ne segua le caratteristiche del *ductus*, lo spazio dell'interlinea diminuisce notevolmente, costringendo gli occhielli del grafema della <g> ad essere più schiacciati:



6. Infine, vi è un *unicum*, cioè la c. 9 v. che presenta le due mani sulle quali abbiamo ampiamente ragionato, in merito alla dinamica autoriale, poco fa. Dal punto di vista paleografico una risulta poco leggibile e l'inchiostro appare più chiaro, al contrario, l'altra è molto scura e più nitida. Rispetto alle mani precedenti si seguono generalmente le caratteristiche esposte relative alla mano numero 3:



Riassumendo le informazioni dei sotto paragrafi, dall'analisi della scrittura e dagli esempi proposti finora possiamo confermare la natura *in fieri* del testo, avvalorato esternamente, anche dal semplice quanto indicativo impatto visivo, o dall'andatura della grafia, troppo veloce e nervosa per essere adeguata alla stesura definitiva del testo; malgrado ciò la *mise en page* che si presenta identica per tutte le carte e che in ogni luogo enfatizza la scelta della terzina, aggiunta agli altri aspetti visti che potremmo concludere di coesione interna vanno in direzione opposta ai precedenti e lascerebbero scartare l'idea che si tratti di una primissima redazione, abbozzo, del testo,

Nella conclusione di paragrafo, si tiene a precisare che la datazione del manoscritto, a causa delle insufficienti esperienze di tesi o di lavoro specifico su altri studi codicologici, è stata fatta sulla base di fattori costitutivi, come l'aspetto linguistico e quello ortografico, più che sulle conoscenze di storia delle tecniche di fattura, rigatura, foratura, fascicolazione e legatura. Passiamo allora, proprio alla questione riguardante le parole-rima, una tematica che potremmo definire di sovrapposizione tra gli aspetti propriamente grafici e quelli linguistici e metrici. Preferiamo avvicinare l'argomento in questo primo capitolo e non nei successivi, più vicini al testo, per sottolinearne così la specifica funzione di avviamento allo studio, ritenendolo, nella teoria e nella pratica, il vero elemento cardine dell'approccio alla lettura del manoscritto.

### 1.3 La struttura compositiva: le rime e il metro

#### 1.3.1 Le rime degli *Abbozzi*

##### 1.3.1.1 *Le rime perfette e facili*

Le rime utilizzate dall'autore del manoscritto degli *Anonimi abbozzi rinascimentali* hanno un valore demarcativo e sono perlopiù perfette e semplici, come per esempio, (fra le prime lezioni in rima): *gaude-fraude*, o *mancha- stanca-franca*. Sono, invece, più curiose le parole messe in relazione tramite rime identiche e omofone, che sottolineano la volontà e, anche la capacità, dello scrivente di sperimentare rime più complesse, come per esempio la parola *piace* della quinta terzina del primo componimento, che ha lo stesso valore verbale in entrambi i versi (*Elegi donna quel (che) piu te piace/ o, dar me morte o, vederme distructo chal misero lamore insumo piace*). Nella stessa categoria va annoverata la rima identica *stratiano*, mentre in quella delle rime equivoche la parola *merito*, una volta usata come sostantivo e un'altra con funzione verbale (*se mai (ser)vir alcu<n> no debia aver merito/ suplico ate no<n>*

*spiaccia farme de<n>gno/ duna licita gratia se io lamerito*). Poi, ancora più singolare è il caso della parola rima *celo* sempre dello stesso componimento, infatti, nella prima trascrizione *celo* ha il valore verbale (celare), nella seconda invece sta per il sostantivo “cielo”, ma in mancanza della *i* pseudo-diacritica le due parole vanno a formare una rima, solo apparentemente equivoca: *quistultima se<n>te<n>tia no<n> te celo/ cuna plubica infamia no<n> mor mai/ Et o<n>gi omicidial dispiace al celo*.

Interessanti sono, infine, anche le rare rime inclusive: *venti/eventi, parte/arte, cului/lui* e quelle, molto diffuse, che utilizzano la grafia latina, e concordano nel suono in italiano (/t/) come per esempio: *concecto/ricepto/perfecto*, oltre alle tipiche rime poetiche, tra cui gli esempi di *abonda/sconfonda/responde, o fiuri/colori/splendore*.

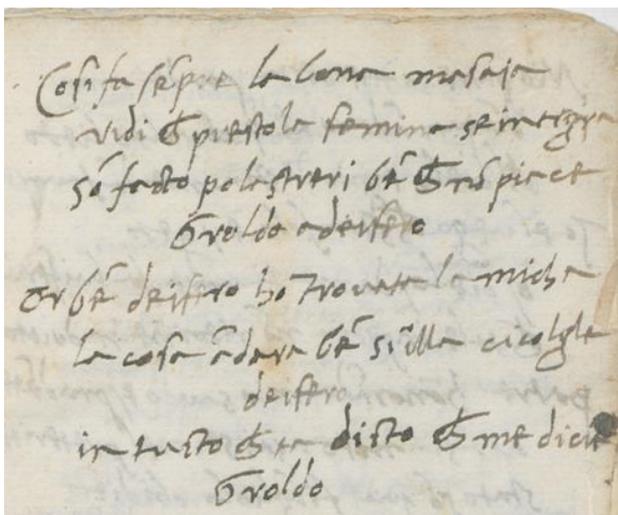
In generale, possiamo sostenere che le rime siano quasi tutte semplici e perfette, tra le quali quelle terminanti in: *-ude, -essa, -esso, -utto, -ai/aj, -ito, -tio, -ata, -anno, -ano, astrj, -ento, -anto, -esa, -entro, -ia/ja, -ogle* (cioè *-oglie* “*moglie*” “*coglie*” “*vogle*”) *-ovo, -ordo, -ore, -eto, -ente, -egno, -ardo, -oco, -one, -orno, -eta, -ello, -ando, -erde, -ori, -ato, -uta, -erno, -ume, -itio, -orto, -onte, -are, -aj, -onda, -esta, -iva, -ine, -ale, -ostro, -oro, -eva, -enti, -ate, -engio, -oce, -ei, -assi, -asse, -ava, -endo -orno, -arte, -osi, -ena, -elli, -ea, -ire, -ere, -ote, -ose, -etto*.

### 1.3.1.2 Le Rime imperfette

Esistono poi delle rime non perfette estremamente importanti sia dal punto di vista grafico che da quello fonetico, tra cui, non in ordine di apparizione nel testo, vi è quello della decima terzina del manoscritto: *pelo* e *anello*. Sebbene la lettura di questa parte sia difficile e incerta (poiché la parte finale del secondo termine viene schiacciata nell’interlinea superiore), è molto probabile che l’autore conoscendo l’ortografia corretta del secondo termine scelga consapevolmente di farlo rimare con il primo, attribuendogli una stessa pronuncia, confermandoci indirettamente che nella sua parlata dialettale non esiste il criterio fonologico che distingue le consonanti scempie da quelle intense.

Simile al primo è il caso della seconda terzina del primo componimento dove le parole in rima sono: *crudelle* e *querele*. Banalmente si può, infatti, ipotizzare per questo tipo di fenomeno, oltre a un errore di copia del primo termine, una più probabile ipercorrezione dello stesso, detto in altri termini, l’autore corregge la parola *crudele*, sbagliando, in *crudelle*, con un raddoppiamento ortografico della laterale, spinto dalla

tendenza nell'idioma materno allo scempiamento delle consonanti in altre parole; ma di questo importantissimo fenomeno specifico tratteremo lungamente in seguito nel *Capitolo II*. Molto difficile è, invece, la ricostruzione delle parole rima della sequenza seguente:



Così fa se<m>pre la bona **masaja**  
 vidi (che) presto la femina se **intrgira**  
 so<n> facto polastreri be<n>(che) no<n>  
**piace**  
 Groldo a deifero  
 Or be<n> deifero ho trovata **lamicha**  
 la cosa a<n>dava be<n> si illa **cicolgle**  
 deifero  
 intucto (che) ta dicto (che) me **dicie**

Fig. 24: c. 2 r., parte iniziale.

In primo luogo, i termini *masaja* e *piace*, di facile lettura, non sono in rima, né in assonanza o consonanza, tra loro; in secondo luogo, la parola rima della riga interna alla stessa terzina, sebbene la lettura completa non sia semplice, termina sicuramente in *-gira* o *-gra* e ciò non permette la concordanza, ovviamente, con l'altra lezione, vale a dire, *amica*, la quale a sua volta non sembra in rima con l'ultimo termine della terzina: *dicie*. Di conseguenza, possiamo affermare che siano tutte curiosamente delle rime irrelate; "curiosamente" dal momento che sono gli unici esempi nel testo degli *Abbozzi* appartenenti a questa tipologia.

In ultimo si prende in esame il caso critico della terzina: *E sai to co<n> passione co<n> chio (pro)vo/ ate<n>di no<n>dormir (che) tiricordo/ (che) se vol bacter qua<n>do e, caldo el chiodo*, in cui le parole rima sono, come si legge qui, *provo* e *chiodo*. Per questa occorrenza si possono fare due ragionamenti diversi: il più banale è che si tratti di una rima consapevolmente imperfetta ma in assonanza; in alternativa sembra lecito ipotizzare una motivazione simile a quella del primo caso e cioè che per

l'influsso del dialetto la consonante dentale del termine *chiodo* venga labializzata venendo a coincidere, per questo, foneticamente con l'altra parola in rima: *chivo*<sup>102</sup>/*provo*. Vista in questo modo, la suddetta occorrenza apparirebbe come un indizio per la provenienza geografica dell'autore, ma ciò soltanto a prima vista, infatti, nella lingua letteraria fiorentina abbiamo importanti esempi dell'uso della stessa lezione, come quello trovato nel libro delle *Trecentonovelle* di Sacchetti<sup>103</sup>: *tuo migliore; a che picchi tu costì cotesto sasso? - E quello dice: - Voglio rizzare questo chivo*, appunto. In definitiva potrebbe a questo punto, addirittura, trattarsi di un fenomeno d'attrazione letteraria ed essere trattato come le già citate rime poetiche; questo si andrebbe a sommare con le altre numerose caratteristiche stilistiche e lessicali che lo avvicinano agli ammiratori/emulatori della letteratura trecentesca.

Per completezza, riportiamo le restanti rime non perfette, si escludono da questa lista tutte le rime imperfette dovute ai fenomeni di scempiamento, di raddoppiamento consonantico, di ipercorrezione, tra le quali gli ipertoscanismi; si lasciano da parte, inoltre, le rime imperfette originate o da una decodifica non del tutto soddisfacente o dalla presenza di forme sincopate come nell'esempio: *fiugeva/pervenea/perdea*. Le rimanenti sono, allora, le rime delle seguenti terzine: *incore(=incore)/veloce/voce*, dove il primo termine appare dal punto di vista consonantico in contraddizione con gli altri due ed è, per di più, scempiato; poi, le rime *evitare/ inquirere/ deridere* che sono, al contrario in consonanza; infine, le lezioni *contorno/sonno* e *belli/arbosielli/sentirille*, di nuovo solo in consonanza, ma dove nessuno dei termini rima perfettamente con gli altri due e dove, come si vede, la consonante dell'ultimo termine è resa intensa, forse, per ragioni legate proprio al mantenimento della rima, o, involontariamente, per ipercorrezione o, forse, ancora, per un errore di distrazione dovuto all'assimilazione consonantica agli altri due termini.

### 1.3.2 La Questione metrica

Legata strettamente all'impianto strutturale della rima vi è, senza dubbio, la questione metrica, anche questa come le altre viste finora quanto mai complessa. Cercheremo qui d'illustrare la generale frammentarietà della costruzione metrica

<sup>102</sup> Inoltre, la lezione *chivo* è vicina all'etimo latino *clavus*.

<sup>103</sup> L'occorrenza è stata trovata sul portale *Gattoweb*, consultato il 16 ottobre 2017, [http://gattoweb.ovi.cnr.it/\(S\(srb1cf552ypxpv55xjymve45\)\)/CatForm02.aspx](http://gattoweb.ovi.cnr.it/(S(srb1cf552ypxpv55xjymve45))/CatForm02.aspx).

sviluppando da vicino l'esempio del primo componimento, che ci servirà, quindi, come caso emblematico e termine di confronto per tutti gli altri scritti del manoscritto.

Dunque, il frammento della prima *Ecloga pastorale I, L'amore di Deifero*, è composto da 30 stanze, la quasi totalità di queste vengono raggruppate dall'autore in una serie di terzine a rima incatenata (ABA BCB CDC...YZY etc.), come avverrà per tutti i componimenti successivi<sup>104</sup>. La simmetria della divisione in terzine e la concordanza tra le parole rima, che verranno più rigidamente rispettate nei capitoli bucolici seguenti, come abbiamo visto anche negli esempi citati, vengono leggermente a mancare nel primo frammento e quasi certamente ciò avviene per la natura fortemente dialogica del componimento, che costringe l'autore ad adattare la terzina, armonizzandola con la lunghezza della battuta dei protagonisti, e a rispettare gli schemi mimetici, certamente più rigidi, del dramma pastorale.

In generale, per quanto riguarda la scelta del metro è interessante notare che l'autore preferisca non ricollegarsi alla tradizione dell'egloga volgare quattrocentesca, iniziata da Fillenio Gallo, nella quale si afferma la forma di capitolo in versi sdrucchioli. Il verso usato nello scritto del nostro autore è, infatti, solitamente, l'endecasillabo di undici sillabe metriche e non quello da dodici, tuttavia, con non poche eccezioni che analizzeremo tra poco. Non è chiaro se questa mancanza di severità nel seguire una struttura metrica rigida sia stata una scelta consapevole dell'autore, malgrado ciò, il richiamo all'endecasillabo piano fa intuire, forse, la sua volontà di restare fedele al modello metrico dalla tradizione dantesca e petrarchesca, e di non seguire e adottare la moda più recente. Si mantiene, a riprova di questa sua tendenza arcaizzante, conservatore anche nella scelta delle sillabe toniche all'interno del verso, precisamente, l'endecasillabo è di tipo canonico, accentato variamente *in maiore* e *in minore* a seconda dei casi. Malgrado questa scelta precisa, se analizziamo complessivamente tutti gli scritti non possiamo definire lo strumento usato dal "poeta" come un vero e proprio *schema metrico*; esattamente, solo nel primo componimento si registrano 7 casi in cui l'autore non è rientrato nel computo delle 11 sillabe metriche corrette. In quattro di questi i versi sono stati composti da dodici sillabe metriche e sono accentati in undicesima posizione, vale a dire, nei seguenti esempi: *una infamia te fia nel mo<n>do*

---

<sup>104</sup> L'importante questione riguardo la scelta di questo tipo di versificazione che è usata ampiamente nella tradizione dei capitoli delle Ecloghe scritte in volgare dal XV al XVI secolo, verrà approfondita meglio nel *Capitolo III*.

*espressa*<sup>105</sup>; *alla croce di Dio (che) te ne desgratio; Volci dire se la voi (per) tuo marito*<sup>106</sup>; *so<n> facto polastreri be<n>(che) no<n> piace*. Negli altri tre casi si tratta di versi ipermetri da tredici o quattordici sillabe accentati in penultima posizione: *Emesta bene li poveri se stratiano; li poveri co<n>tadini lor carne stratiano; che volgio ire a trovare mio padre adesso*. Per l'ultimo caso si potrebbe, ma difficilmente, ipotizzare il mancato computo sillabico dell'ultima parola in sede di scrittura essendo questa stata aggiunta in un secondo momento dallo scrittore in alto all'interlinea. L'insieme copioso degli altri casi di difformità e di non organicità metrica sparsi nel testo, evidenziano, pertanto, il carattere poco curato e preciso dell'autore che probabilmente non era particolarmente accorto o consapevole dello schema metrico da adottare e, oltre a ciò, gli errori di calcolo potrebbero, anche, sottolineare la natura ancora provvisoria del testo del manoscritto che è evidentemente ancora in fase di elaborazione anche riguardo questo aspetto. Per gli altri componimenti non esistono delle rime completamente irrelate, se non quelle non perfette che abbiamo più su riportate o quelle di cui non è certa la trascrizione, nondimeno, il computo delle sillabe così come è stato esplicitato lungamente per la prima egloga è ugualmente frammentario e disorganico per le altre. Questo fenomeno deve essere studiato con le ovvie lievi differenze tra le diverse parti, infatti, alcune sono più curate delle altre ma mai senza errori di versi ipermetri o ipometri, come, per esempio, il *Capitolo bucolico I, Il carro trionfale e la fuga della ninfa*.

Passiamo ora nel prossimo capitolo ad analizzare più da vicino gli aspetti stilistici e linguistici, sperando con quest'ultimo paragrafo di aver introdotto, sebbene ancora marginalmente, il tema della forma, non più intesa unicamente come espressione grafica, ma come portatrice di significato.

---

<sup>105</sup> In alternativa potremmo considerare i dittonghi di "infamia" e "fia" come sineresi eccezionali.

<sup>106</sup> Ovviamente il computo è di dodici sillabe considerando "voi" e "tuo" come monosillabi. In caso contrario si tratterebbe di un verso di 13 o 14 sillabe metriche.



# Capitolo 2

## La forma del Manoscritto: Il dialetto, lo stile e i registri linguistici

### *Introduzione*

Il presente capitolo si pone l'obiettivo di studiare gli elementi linguistici e stilistici relativi al nostro oggetto di analisi, il manoscritto intitolato *Anonimi abbozzi rinascimentali, drammi pastorali e capitoli bucolici in terza rima*. In questa sede, il complesso contesto linguistico sarà anatomizzato e esaminato nelle sue differenti "parti minime", quali, in ordine di esposizione: le caratteristiche fonetiche, quelle morfologiche e quelle sintattiche (racchiuse nel Paragrafo I: *La lingua del Manoscritto*). Successivamente, il testo verrà approcciato dal punto di vista stilistico, pertanto, si valuteranno secondo l'ottica retorica i costituenti lessicali e si proporranno dei confronti intertestuali con autori maggiori, ritenuti particolarmente affini per il materiale lessicale usato o per il genere letterario trattato e che sono stimati, di conseguenza, plausibili modelli d'ispirazione (nel Paragrafo II: *Lo stile del Manoscritto*).

Questi due diversi percorsi di lavoro, linguistico-formale e di ricerca intertestuale, hanno posto le basi fondamentali per l'inquadramento diacronico e diatopico del testo e per le successive riflessioni critiche generali sul contenuto letterario del manoscritto. Nella conclusione del capitolo, viene concisamente affrontato il tema delle figure retoriche emerse dalla lettura; ciò appare utile per completare il quadro stilistico dello scrivente e per aggiungere i tasselli necessari all'attenta valutazione della cultura letteraria del sopradetto.

### 2.1 La lingua del Manoscritto

#### 2.1.1 Le tecniche di ricerca

Partiamo, dunque, dal primo punto di esplorazione: l'esame dei processi linguistici veri e propri. Facendo un breve passo indietro, possiamo affermare che, dal punto di vista metodologico, il lavoro di analisi sulla forma del manoscritto si è svolto in tre differenti tappe cronologiche: la prima è stata di rilettura attenta del manoscritto, avente

l'esclusivo compito di individuarne i fenomeni particolarmente rilevanti foneticamente, o anche solo, lontani dalla norma letteraria fiorentina.

Per “norma letteraria fiorentina” intendiamo la lingua letteraria teorizzata nel trattato dialogico *Prose della volgar lingua*<sup>107</sup> di Pietro Bembo, nel quale, com'è noto, riflettendo sulle “leggi e regole” del volgare, sono dati quali modelli Petrarca per la poesia e Boccaccio per la prosa. Sebbene drastica, infatti, la soluzione del Bembo per rimediare alla frammentazione dialettale dell'Italia del tempo fu «largamente accettata e contribuì potentemente all'unificazione dell'italiano come lingua scritta»<sup>108</sup>. In particolare, è stato scelto di fare il confronto proprio con la lingua Trecentesca, poiché, come si vedrà più avanti, il testo risulta fortemente calcato sulle forme letterarie di quel periodo. Gli argomenti lirici sono, infatti, di matrice petrarchesca ed è indiscutibile l'influenza del poeta su tutta la letteratura e la lingua italiana Cinquecentesca, secolo in cui collochiamo il nostro scrittore.

Riprendendo il discorso metodologico, i diversi elementi evidenziati nella prima fase sono stati raggruppati per similarità di tipologia e, successivamente, organizzati in tabelle sinottiche, al fine di riconoscerne, attraverso una completa visione d'insieme, delle comuni regole fonetiche o grammaticali. Nell'ultima fase si è tentato di giudicare e catalogare queste comuni direttive formali con l'aiuto delle grammatiche storiche e, in particolare, della notissima *Grammatica storica della lingua Italiana*<sup>109</sup> del filologo tedesco Gerhard Rohlfs e dall'altra parte, attraverso la consultazione dei portali di ricerca delle occorrenze (*Gattoweb*)<sup>110</sup> e di manuali di storia della lingua, tra i quali, il fondamentale studio del Bruni<sup>111</sup>.

Il suddetto lavoro ha adempito all'incarico di riunire tutti gli elementi linguistici atti a stabilire se e quanto la lingua dello scrivente sia prossima a quella fiorentina letteraria o in generale a quella toscana. Inoltre, nei casi in cui l'autore era distante dalla

---

<sup>107</sup> Nome completo *Prose di M. Pietro Bembo nelle quali si ragiona della volgar lingua scritte al Cardinale de Medici che poi è stato creato a Sommo Pontefice et detto Papa Clemente Settimo divise in tre libri*.

<sup>108</sup> Francesco Bruni, *L'italiano, Elementi di storia della lingua e della cultura*, Torino, 1984, Utet, p. 61.

<sup>109</sup> Si è preferito usare la forma online dei tre libri: *Fonetica, Morfologia e Sintassi e formazione delle parole*, nell'edizione aggiornata dall'autore nel 1967, e stampata da Giulio Einaudi nel 1968:

<https://archive.org/stream/GrammaticaStoricaDellaLinguaItaliana1/>

<https://archive.org/stream/GrammaticaStoricaDellaLinguaItaliana2/>

<https://archive.org/stream/GrammaticaStoricaDellaLinguaItaliana3/>.

<sup>110</sup> Il link usato è il seguente: <http://gattoweb.ovi.cnr.it/>.

<sup>111</sup> Bruni, *Op. cit.*

norma fiorentina, lo studio ha permesso di mettere in evidenza, lavorando in negativo, delle informazioni sui tratti linguistici dialettali, ancora più significative delle precedenti. Naturalmente, i tre stadi di studio che nella pratica sono stati cronologicamente distinti, sono, qui di seguito, raccolti e trattati come un'unica dimostrazione.

## 2.1.2 Le caratteristiche grafiche e i segni paragrafematici

### 2.1.2.1 *La scriptio continua*

Come abbiamo visto brevemente nella parte dedicata all'analisi della scrittura e della paleografia nel *Capitolo I*, all'interno del testo del manoscritto non vi è una divisione "normale", o meglio, moderna delle varie voci lessicali. Al contrario si potrebbe parlare di una divisione ritmica, molto legata alla lettura dello schema delle rime ternarie. Tuttavia, ciò non lascia stupiti, poiché, come è noto, la *scriptio continua*, è una pratica comune nei manoscritti antichi come anche in quelli rinascimentali.

Entrando nel merito, notiamo che diffusamente l'autore presenta nella scrittura delle lezioni univerbate, come negli esempi seguenti: *inmezo>in mezo*, *aquelle>a quelle*, *atante>a tante*, *inte>in te*, *lamore>l'amore*, *lirichi>li richi* e ciò accade, soprattutto, quando, come negli ultimi esempi, si presenta la circostanza della coppia determinante più sostantivo, oppure nel caso in cui vi è la forma sincopata della particella relativa: *cuna>c'una (che una)*. In generale, per la natura semicorsiva della scrittura usata nel manoscritto, risulta spesso assai complicato distinguere le espressioni separate da quelle unite dallo scrivente, ciò nonostante, appare evidente che la lingua dell'oralità abbia influito significativamente sull'adozione della maggior parte delle parole univerbate, come nei casi degli esiti del raddoppiamento fonosintattico nelle lezioni: *allui> a lui* e *allei> a lei*.

### 2.1.2.2 *I segni grafici: punti, accenti e apostrofi*

Ritornando nell'ambito degli accorgimenti grafici della lingua del testo, è bene sottolineare che i segni paragrafematici sono, nel nostro oggetto d'esame, quasi completamente assenti. Come abbiamo visto nella prima parte del *Capitolo I*, ci sono punti di interpunzione di diversa natura, ma questi vengono usati in maniera assolutamente personale, non regolare e confusa.

In particolare, non sono utilizzati dall'autore gli accenti gravi o acuti in sillaba finale tonica, come appare visibile negli esempi seguenti: *belta*, *la*, *ne*, *cosi*, *cio*, *diro*.

Questo fenomeno della scrittura, come quello dell'assenza di separazione ordinata delle parole, non stupisce, difatti, è risaputo che nei primi secoli dell'età volgare, l'uso, il luogo e il senso degli accenti grafici è variabile, sia nei manoscritti degli scriventi colti che in quelli più comuni. È interessante notare, come ricorda il più volte presidente dell'*Accademia della Crusca* Bruno Migliorini<sup>112</sup> che l'indicazione dell'accento grave sulle parole tronche si generalizza solo verso la metà del Cinquecento.

È possibile, di conseguenza, fare una prima riflessione di carattere cronologico e strutturale: il manoscritto potrebbe essere, in base a questa caratteristica, collocato prima della metà XVI secolo, o nelle sue più immediate vicinanze. In alternativa, se così non fosse, si dovrebbe ipotizzare o una scarsa cultura del copista, un'idea che sarebbe in contraddizione con altri fattori che analizzeremo in seguito, oppure, ed è forse l'ipotesi più convincente, immaginare che lo stato provvisorio di bozza del testo, ancora del tutto *in fieri*, abbia giustificato per l'autore l'adozione di una forma superficiale, o comunque, ancora da perfezionare.

Ritornando ai segni paragrafematici, in nessun caso sono presenti nel manoscritto degli apostrofi, bastino in questo caso gli esempi: *salegra*>*s'alegra*, *dogni*>*d'ogni*, *dun*>*d'un*. Ancora una volta può essere utile riallacciarsi a un dato storico, il Cinquecento è il secolo dell'affermazione dell'apostrofo, infatti, nell'edizione del Petrarca<sup>113</sup> del 1501 verrà introdotto in abbondanza per segnalare elisioni, aferesi e apocopi; tuttavia, sappiamo che questo stesso simbolo grafico non si diffuse facilmente, soprattutto nella pratica manoscritta e che l'uso restò oscillante per tutto il Seicento e oltre. Il fatto che l'apostrofo abbia avuto una diffusione cronologica così disomogenea, sfortunatamente, non permette, allora, di fare nessuna valutazione in termini temporali del nostro testo.

### 2.1.2.3 Gli aspetti grafico-formali: segni diacritici, digrammi e trigrammi

Vediamo ora, invece, delle caratteristiche legate alle parole vere e proprie del testo, che si ritengono essere di natura prettamente grafica. Di peculiare è stata osservata la mancanza della *-i-* diacritica in alcune lezioni, come per esempio, avviene per le

---

<sup>112</sup> Migliorini Bruno, *Note sulla grafia italiana nel Rinascimento*, in «Saggi linguistici», Firenze, 1957, Felice Le Monnier, pp. 197-225 (già in «Studi di filologia italiana» 13, 1955, pp. 259-296).

<sup>113</sup> Questa notizia e tutte quelle riguardanti l'apostrofo sono state desunte dall'articolo *apostrofo*, di Silvia Demartini, (Enciclopedia dell'Italiano 2010), sul portale dell'Enciclopedia Treccani: <http://www.treccani.it/enciclopedia/apostrofo>, consultato il 3 Novembre 2017.

parole *fancul*, che sta ovviamente per ‘fanciul’, e *Celo* per ‘Cielo’. Nell’ultimo caso si tratta, specifichiamo, della mancata vocale pseudo-diacritica e la lezione verrà affiancata, poco dopo e altrove nel testo, da quella più comune. Risulta, allora, impensabile, o quanto meno improbabile, che queste lezioni appena viste rappresentino un adeguamento grafico del suono velare /k/ nella pronuncia della lingua locale del copista. Inoltre, vediamo che in moltissimi altri casi, l’autore aggiunge alla normale lezione, la semivocale alta in funzione pseudo-diacritica, come si legge per la lezione *dicie* per ‘dice’ e, da altre parti, inserisce la stessa funzione per le forme caratterizzate dal suono palatale: *disengnio*, *benengnio*, *disdengnio*, *sontengnio*, *rengnia*. Di conseguenza, viene esclusa l’ipotesi che questi fenomeni grafici, siano il risultato di una diversa pronuncia nel dialetto dell’autore o della semi-cultura dello stesso; al contrario vanno interpretati come semplici indizi dell’instabilità ortografica della lingua nella sua epoca e in questo senso, non possono essere interpretati e considerati come delle forme ortografiche scorrette.

Così come non può, a nostro giudizio, essere considerato un errore culturale la sostituzione tra il grafema della <n> e quello della <m> all’interno di parola prima di due consonanti labiali, come nei casi di: *impresa*, *inpuse*, *obunbrato*, *tonba*, *menbra*, *onbroso*, *senpiterno*, poiché secondo la *Grammatica Veneta*<sup>114</sup> di Silvano Belloni è una prassi del dialetto veneto, infatti: «davanti a “b” e “p” la “enne” sostituisce la “emme” dell’italiano». Come la mancanza di rinforzo della “q” “con la “c velare” di “acqua che rientra nell’uso della lingua veneta”<sup>115</sup> (troviamo nel testo solo le lezioni *aqua* e *aque*) e l’uso diffuso in tutte le occasioni trovate dei trigrammi –gng-, come nell’esempio di *benengno* e –lgl-, per il quale bastino gli esempi *volgle* e *molgle*. Il primo nesso viene, addirittura, utilizzato per la lezione *vangnhe*, dove si allarga alla rappresentazione della velare sonora /g/ in posizione post nasale. Solo per quest’ultimo caso si potrebbe, più facilmente, pensare a un errore di distrazione del copista-autore. I suoni palatali [ɲ] e [ʎ] sono resi costantemente con la soluzione arcaica -ngn-<sup>116</sup> e -lgl-. Come è noto, l’uso di questi due trigrammi è estremamente comune nella fase di transizione dell’ortografia

<sup>114</sup> Silvano Belloni, *Grammatica Veneta*, seconda edizione riveduta e corretta, Padova, 2009, <https://aedobooks.com/wp-content/uploads/2015/02/Grammatica-Veneta.pdf>, p. 24.

<sup>115</sup> *Ibidem*.

<sup>116</sup> Paolo Trovato, *La prosa dell’“Arcadia” e degli “Asolani”* in «Storia della lingua italiana. Il primo Cinquecento», Bologna, 1992, il Mulino, p. 88.

italiana e verrà regolarizzato solo a partire dal XVI secolo, infatti, il suddetto simbolo per il suono palatale laterale tende a scomparire già durante il Cinquecento<sup>117</sup>. L'analisi di questo aspetto cronologico ci porta a fare le stesse considerazioni fatte per i casi precedenti e avvalorata, quindi, l'idea che il manoscritto possa essere stato allestito all'interno del XVI secolo.

Oltre a questi aspetti, segnaliamo anche l'uso, singolo, della grafia <g(i)> in corrispondenza di <ghi>, consonante velare sonora /g/ del sistema toscano, nella lezione *girlanda*. Sebbene non possiamo osservare tale fenomeno in altre lezioni, non si può escludere che ciò rispecchi proprio quello descritto da Paolo Trovato a proposito del manoscritto *Querini del Bembo*<sup>118</sup>, ossia una manifestazione del sistema linguistico padano, che in questo luogo avrebbe, di conseguenza, letto: [dʒirlan'da].

#### 2.1.2.4 I nessi latini: -pt-, -ct-, -ti- e ultimi aspetti grafici

Diversamente si spiega l'utilizzo quasi esclusivo della grafia latina per i nessi -pt- (*ciptadini, acceptare, etc.*), -ct- (*lecto, effecto, distracto, etc.*) e -ti- (*stratiano, sententia, gratia, etc.*) di cui parleremo meglio dopo nella parte dedicata al lessico e che sembrerebbero, come i precedenti fenomeni grafici, scollegati dalla resa orale dell'autore. Ipotizziamo, infatti, che essi siano preferiti alle forme moderne per fattori essenzialmente stilistici. All'opposto, come abbiamo visto, sono connesse chiaramente alla pronuncia, le forme come *allui, allei* e simili, che rispecchiano il raddoppiamento fonosintattico che avviene nella lingua orale. Queste risultano marcate regionalmente, difatti, questo fenomeno non è presente nelle parlate settentrionali, per cui bisogna per questo singolo aspetto collocarlo a sud della linea la Spezia-Rimini. In alternativa, possiamo presupporre che abbiano agito fenomeni di attrazione letteraria.

Un'ultima tendenza, meno frequente e forse non solo grafica è il rafforzamento delle vocali tramite l'inserimento di una consonante palatale: /dʒ/. L'autore scrive, quindi, *trogiano* per 'troiano', lezione che si presenta accanto alla forma più comune, oppure stende *ager* per la forma etimologica: 'aer' (aria). Tuttavia, non abbiamo trovato una marca dialettale comune che possa spiegare questo fenomeno di palatalizzazione vocalica.

---

<sup>117</sup> Migliorini, *Op. cit.*, p.216.

<sup>118</sup> Trovato, *La prosa dell' "Arcadia" e degli "Asolani"*, cit., p. 87.

In conclusione, per quanto riguarda gli aspetti meramente grafici, segnaliamo la caduta della consonante –n a fine parola che avviene in rarissime occasioni. Nel nostro testo, infatti, leggiamo *ma* invece che ‘man’ (forma già apocopata di ‘mano’) e *no* che spesso sostituisce ‘non’. Per l’ultimo caso, essendoci moltissimi esempi contrari, si potrebbe trattare della semplice dimenticanza del *titulus*. In ogni caso, risulta veramente poco significativo questo aspetto grafico nell’analisi del nostro caso, poiché, com’è noto, in ambito poetico per questioni retoriche sono frequentissimi i fenomeni di troncamento e elisione delle parole.

### 2.1.3 Gli aspetti fonetici peculiari del consonantismo

Passiamo, quindi, a vedere più da vicino gli aspetti fonetici, morfologici e sintattici. L’analisi dei fenomeni prettamente linguistici, diversamente da quelli grafici appena esaminati, può per la loro stessa natura, apportare degli indizi di maggiore rilevanza. Partendo dalla prima manifestazione linguistica sopraelencata, cercheremo di proporre degli esempi a livello della struttura consonantica.

#### 2.1.3.1 La degeminazione consonantica

Dall’analisi del testo, l’aspetto più evidente di difformità consonantica rispetto al fiorentino letterario che ne emerge è una diffusa tendenza allo scempiamento, che diventa, a ragione della sua vastità, quasi una norma interna. Riteniamo che questo fenomeno grafico rispecchi l’intensità con la quale il suono viene pronunciato nella lingua orale e coinvolge soprattutto le consonanti in posizione intervocalica come si può osservare nel caso della degeminazione della laterale /l/ in *alegra*. Tuttavia, vale lo stesso per i suoni di alcune occlusive sonore, quali, /k/, per esempio in *richi*, della consonante /b/, come in *debia* che sta per ‘*debba*’, o anche *restarebe*, *obidiente*; e della /d/ basti qui l’esempio di *d’acordo*. Inoltre, il fenomeno coinvolge anche le occlusive sorde, dentali, /t/, come si legge in *atendi* e labiali, /p/, anche in posizione anteriore alla liquida, come nell’esempio di *suplico* per ‘*supplico*’. Lo stesso accade in posizione intervocalica per le consonanti nasali /n/ come in *vane* per ‘*vanne*’ per esempio, e /m/, in molte manifestazioni tra le quali: *geme*, *femina*, *giamai*, *sumamente*, che come abbiamo già osservato sono due grafemi intercambiabili e confusi in molte occasioni.

Inoltre, sono coinvolte nello stesso principio fonetico anche le affricate, come l’alveolare sorda /tʃ/, per esempio in *aceso*, o anche in *spiacia*, che sta per ‘*spiaccia*’ (questa lezione è probabilmente analogica alla forma e al suono dell’indicativo presente

di terza persona singolare: ‘spiace’). Un’altra affricata su cui agisce il fenomeno di scempiamento è la post-alveolare sonora /dʒ/, come si legge, a titolo di esempio nella lezione *fuge*, che sta per ‘fugge’<sup>119</sup>, o in quella, ancora più insolita, di *lampegiare*.

Neanche la consonante rotativa /r/ viene risparmiata dal processo di degeminazione, come per la lezione *incore* per ‘incore’, così come avviene per la consonante fricativa /f/ basti l’esempio di una lezione fra tutte: *soferse*.

Infine, gli esempi più numerosi arrivano dalla degeminazione dei foni della fricativa alveolare sorda e sonora /s/, /z/ e dell’affricata alveolare sonora /dz/, che avviene sempre in posizione intervocalica e di cui ne diamo qui solo alcuni esempi: *masaia* per ‘massaia’, *eser* per ‘esser’, *passione*, *conceso*, *asai*, *mezo*.

D’altra parte, come conseguenza della stessa tendenza allo scempiamento emergono dal testo, come ci si aspetterebbe, anche delle bizzarre forme ipercorrette come per esempio: *crudelle* per ‘crucele’, *appittito* per ‘appetito’, *abbeti* per ‘abeti’.

Per fare una prima valutazione topografica, sottolineiamo, come è noto, che nei dialetti dell’Italia a Nord di La Spezia-Rimini<sup>120</sup> le opposizioni fondate sulla quantità consonantica del latino volgare hanno perso valore distintivo e le consonanti lunghe sono spesso ridotte a brevi.

### 2.1.3.2 Il passaggio dalla <z> alla <s> e viceversa

Lo scempiamento è certamente il fenomeno fonetico più esteso tra le consonanti ma non è l’unico ad agire sulle sibilanti. Infatti, assistiamo di frequente nel manoscritto al passaggio grafico dal grafema <z>, normale, alla <s>, o viceversa. In molte occasioni l’autore, infatti, commette questo rovesciamento scrivendo *sappe* al posto di ‘zappe’, *grasia* per ‘grazia’ (o anche ‘gratia’, se si considera il termine latino presente nel manoscritto), *sensa* per ‘senza’, *drisai* per ‘drizzai’. Al contrario, segue la tendenza opposta negli esempi delle seguenti lezioni: *tolze* per ‘tolse’ *balzami* per ‘balsami’, e, infine, *eccielzo* per ‘eccelso’.

Questo aspetto può essere, verosimilmente, il risultato grafico di un fenomeno fonetico che avviene nella lingua locale orale dell’autore, oppure, un semplice segno della difficoltà di rappresentare i diversi suoni fricativi e affricati, sordi e sonori: /s/ /z/ e /ts/ e /tz/. Infatti, per ovvie ragioni, non sappiamo in che modo l’autore legga i due

---

<sup>119</sup> Nel caso della lezione *fuge* potrebbe aver confermato l’uso della forma scempiata l’etimo latino, dal paradigma: *fūgĭo*, *fūgĭs*, *fugi*, *fugitum*, *fūgĕre*.

<sup>120</sup> Questa informazione è presa dal saggio del Bruni, *Op. cit.*, p. 307.

grafemi e non possediamo la prova tangibile di un reale slittamento consonantico al livello articolatorio; tuttavia, si vede chiaramente da queste prove la confusione dello scrivente sul segno grafico da assegnare alle diverse pronunce.

La compresenza di questi due aspetti fonetici osservati (lo scempiamento e la confusione sui suoni consonantici) ci induce a proporre un primo raggruppamento topografico. Più nel dettaglio, entrambi i fenomeni sembrano indicare un luogo, ancora indeterminato, dell'area geografica dialettale Settentrionale, dove com'è noto il fenomeno della degeminazione consonantica è, appunto, consolidato e frequente sia nei testi che nell'oralità e dove, come ci spiega precisamente lo studioso Rohlfs: «ogni z [iniziale], di qualunque provenienza sia, perde la sua occlusione dentale, cosicché z (=ts) passa a s e ź (=dś) passa a ś»<sup>121</sup>.

Date per verosimili queste assunzioni, la riflessione successiva e consequenziale è che si possa, quasi senza dubbio, scartare l'ipotesi dell'origine fiorentinità dell'autore e, in maniera meno certa, far decadere l'idea che la sua provenienza possa essere di origine meridionale.

#### 2.1.3.3 La rappresentazione del suono affricato: /ʃ/

A questo proposito, sembrerebbe a favore della stessa ipotesi un terzo elemento grafico e fonetico, ossia, la restituzione grafica del suono /ʃ/. Spesso il suono non viene, infatti, reso dalla normale scrittura: *s+c*, ma viene rappresentato dalla sola *s*. L'autore, per esempio, scrive: *usito* per 'uscito', *resusitare* al posto di 'resuscitare', *rusiello* per 'ruscello', *lassando* per 'lasciando'. Simile risulta anche il caso emblematico di *fesse* per 'fece', dove l'affricata alveolare sorda /tʃ/ viene a coincidere, ancora una volta, con il grafema <s>. Dati questi esempi, potremmo sospettare che nella lingua orale dell'autore, ai suoni toscani dell'affricata alveolare /tʃ/ e della prepalatale sorda, /ʃ/, corrisponda un fono alveolare, non si sa se sordo /s/ o sonoro /z/ e che nella grafia viene tradotto come una <s>. Di conseguenza, potremmo, allora, spiegare come forme di ipercorrezione le lezioni: *concideri* per 'consideri' e *smorcia* al posto di 'smorza', nelle quali avviene la sostituzione fonetica ma in direzione opposta, dal suono alveolare toscano si passa a quello prepalatale.

---

<sup>121</sup> Rohlfs, *Op. cit.*, § 169.

Infine, sembra appartenere allo stesso quadro fonetico, la lezione ipercorretta *genufleco*, che vale per ‘genuflesso’, che si presuppone possa essere stato letto come per gli altri: [dʒenufle’fo].

Questi ultimi esempi sono molto indicativi per delimitare regionalmente il dialetto dello scrivente, infatti, come osserva lo studioso Bruni: alla /ć/ toscana corrisponde normalmente una /z/ settentrionale<sup>122</sup> e come afferma a tal proposito anche lo studioso Paolo Trovato: «un altro settore problematico per i settentrionali è quello della rappresentazione dell’affricata»<sup>123</sup>. Naturalmente, non si scartano del tutto le ipotesi che la variazione consonantica sia il riflesso della confusione tra la lingua orale e quella scritta o della scarsa cultura dell’autore.

#### 2.1.3.4 Gli altri aspetti di difformità consonantica

In conclusione alla parte relativa al consonantismo, annotiamo altre forme distanti dalla norma che non paiono rientrare nelle categorie prese in esame finora, come *cangnar* per ‘cambiare’, probabilmente vicina alla forma “cangiare”<sup>124</sup> e le forme *cerba* per ‘cerva’, dove stranamente non ritroviamo la normale spirantizzazione del suono occlusivo /b/. Come è noto, infatti, nel passaggio dal latino all’italiano il suono /b/ intervocalico si è spirantizzato realizzandosi prima come suono fricativo [β], poi come [v]<sup>125</sup>, come, per esempio, avviene per il passaggio tra *habere* e ‘avere’. Alla luce di questo, l’autore che si mostra in generale molto propenso verso ogni forma di latinismo, potrebbe aver consapevolmente marcato la lezione in funzione retorica su analogia alle altre forme latine.

Altro fenomeno consonantico, infine, riguarda il verbo ‘vedere’ nella sua forma al presente indicativo. Precisamente, si legge, appunto, nel manoscritto la lezione *vego* per ‘vedo’, quest’ultima forma non etimologica ma analogica sulle forme come *vedi* (in tal modo si evita l’alternanza *veggio-vedi*)<sup>126</sup>. L’uscita del manoscritto potrebbe, invece, essere giustificata come forma adeguata su ‘leggo’,<sup>127</sup> che vince contro la rivale ‘veggio’, la forma, appunto, dell’etimologia (*video*>*veggio*). In alternativa, facendo un

---

<sup>122</sup> Bruni, *Op. cit.*, p. 419.

<sup>123</sup> Trovato, *La prosa dell’“Arcadia” e degli “Asolani”*, cit., p. 87.

<sup>124</sup> *Cangiare* verbo dal francese *changer*, che è il latino tardo *cambiare*. Questa definizione è stata presa dal Vocabolario Treccani online, consultato il 3 marzo 2018.

<sup>125</sup> Esempio tratto dal portale dell’Enciclopedia Treccani:

<http://www.treccani.it/enciclopedia/spirantizzazione>, consultato il 4 marzo 2018.

<sup>126</sup> Bruni, *Op. cit.*, p. 433.

<sup>127</sup> Si specifica che nel nostro caso la forma appare anche scempiata.

ragionamento un po' più arduo, la lezione potrebbe essere la forma comune per i dialetti antichi del padovano e del ligure, che hanno, appunto, 'vego'<sup>128</sup>.

#### 2.1.4 I tratti del Fiorentino Argenteo e il dittongamento<sup>129</sup>

Prima di affrontare la questione vocalica sembra opportuno, a questo punto, verificare se nel testo siano presenti dei tratti del cosiddetto fiorentino argenteo, vale a dire, quelle forme estranee al fiorentino delle Tre Corone e «accolte dall'uso dopo i tempi di Boccaccio, o che pur comparendo già nel sec. XIV, non sono attestate nelle sue opere»<sup>130</sup>.

Il primo tratto che teniamo ad approfondire è quello della mancanza di dittongamento spontaneo. Nella tradizione fiorentina le forme *priego* e simili erano uscite dall'uso generale nella seconda metà o verso la fine del Quattrocento e si può dire lo stesso per il tipo *truovo* che scompare tra il secondo e il terzo quarto del Cinquecento.<sup>131</sup> Sebbene il Bembo (nella prosa degli *Asolani*) e il Trissino (*l'Italia liberata dai Goti*), usino le forme dittongate, sappiamo che, vari scrittori settentrionali, pur di «professione bembiana»<sup>132</sup>, come il nostro autore, attingono alla forma monotonga del fiorentino contemporaneo, alcuni persino in maniera esclusiva, come Giacomo Gabriele per le *Regole Grammaticali* (Venezia 1545), Lodovico Dolce per le sue traduzioni delle *Orazioni* di Cicerone (Venezia 1562) e Lodovico Domenichi nel primo dei *Sette libri di Xenophonte*, (Venezia 1547), intanto che erano più propensi alla conservazione delle forme classiche i non Settentrionali<sup>133</sup>.

Per lo studio sul nostro autore la mancata dittongazione può essere vista come il più visibile sintomo di non fiorentinità. Infatti, in quasi tutte le lezioni interessate del manoscritto manca il dittongamento spontaneo e non avviene la trasformazione della vocale /o/ in /wo/ in sillaba aperta e breve. Questo tratto come afferma il Bruni è diffusissimo a Firenze e in generale in Toscana, ma si produce molto sporadicamente

---

<sup>128</sup> Rohlfs, *Op. cit.*, § 535.

<sup>129</sup> I primi tratti (fino al tipo *potevo*) del fiorentino argenteo sono ripresi dalla prolusione al corso di storia della lingua italiana tenuta a Roma nella facoltà di lettere e filosofia, il 7 aprile 1967, di Castellani Arrigo (1967), *Italiano e fiorentino argenteo*, in «Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza» (1946-1976), Salerno editore, Roma, 1980, (2 vol.), pp. 17-35.

<sup>130</sup> Castellani, *Op. cit.*, p. 18.

<sup>131</sup> Ivi, p. 22.

<sup>132</sup> Ivi, p. 23.

<sup>133</sup> *Ibidem*.

nel Nord<sup>134</sup> e nel Sud, dove invece è radicato il dittongamento metafonetico, estraneo all'area toscana, sebbene, è da dire che le forme monottongate siano spesso preferite in poesia anche dai toscani.

La suddetta conservazione di /o/ avviene frequentemente nel testo degli *Abbozzi* del nostro anonimo autore, per esempio nelle lezioni: *bona* per 'buona', *nova* per 'nuova', *voto* per 'vuoto', *vol* per 'vuol', *core* per 'cuore', *for* per 'fuor', *son* per 'suon', *dol* per 'duol' e *voj* per 'vuoi' e per le significative lezioni in cui appare la circostanza *consonante + r*, vale a dire, *trovo*, *preghi* e *breve*, le cui forme sono costantemente dittongate nel fiorentino trecentesco. Non può essere sottovalutato, quindi, il consenso dato al tratto tipico del toscano vivo, che come abbiamo visto viene accolto anche da diversi altri scrittori settentrionali.

La situazione vocalica per il dittongamento della /e/ in /je/ è molto meno accentuata nel nostro manoscritto, infatti, molto più rari sono i casi in cui si conserva la /e/, tra i quali, gli esempi di *mei* per 'miei' e di *leta* per 'lieta', ma in quest'ultimo caso potrebbe trattarsi ancora una volta di un consapevole latinismo etimologico.

E lo stesso modello latino potrebbe avere spinto alla conservazione del dittongo – au- nelle lezioni di *fraude* e *gaude*, inoltre, potrebbe aver dato una conferma per la forma non dittongata, già vista, di *bona*. Infine, i tre casi unici di dittongamento in /wo/ sono le forme dei pronomi possessivi *suo* e *tuo* e il sostantivo *cruore*. I pronomi manifestano, presumibilmente, la scelta consapevole di una lingua toscanizzata, ma hanno delle eccezioni alla regola, che risultano molto significative e che vedremo tra poco; la terza lezione, invece, non ha una vera valenza per la nostra ricerca, infatti, in questo caso il dittongo è etimologico dal latino, derivando dal sostantivo di terza declinazione: *crūōr*, *cruoris*, "sangue" o, appunto, "cruore".

Al contrario, sono state catalogate come probabili ipercorrezioni le forme *rifrigierio* per 'refrigerio', *fugiendo* per 'fuggendo', *eccielzo* per 'eccelso', citato in precedenza, e la significativa lezione *piensiero* per 'pensiero', presente già in Boiardo e Ariosto e che testimonia, in generale, la confusione padana circa i dittonghi; in alternativa possono essere considerate come segno distintivo, cioè, come *i* pseudo-diacritiche<sup>135</sup>.

---

<sup>134</sup> Bruni, *Op. cit.*, p. 258.

<sup>135</sup> Bruni, *Op. cit.*, p. 424.

In ogni caso, secondo il nostro parere, l'assenza di dittongazione così costante nel testo, farebbe scartare l'ipotesi che sia solo il riflesso dell'assimilazione all'inflessione moderna del toscano, che durante il Cinquecento resta comunque oscillante<sup>136</sup> e avvalorerebbe, invece, l'idea relativa alla provenienza dell'autore, che si confermerebbe così di origine settentrionale.

La seconda caratteristica del fiorentino argenteo sulla quale vogliamo soffermarci sono le forme morfologiche: *dea stea*, uniche uscite del fiorentino aureo alle quali si affiancano le forme *dia*, *stia*, a partire dalle *Lettere e Istruzioni deli Cancellieri in lingua volgare* (1349-1350)<sup>137</sup>. Il Bembo adopera le forme aeree, ma autorizza l'uso delle forme più moderne e lo stesso discorso vale per alcuni numerali, come per Bembo «*Dieci* che più anticamente *Diece* si disse» (*Prose*, III). Nel nostro manoscritto non appare nessuna delle quattro forme, tuttavia, potremmo vedere come forma analogica su «*dieci*», la curiosa uscita *milli*, (per 'mille'). In alternativa, potrebbe essere una forma ritenuta arcaica, poiché attestata in molti varianti dialettali dell'Italia tra il XIII e la fine del XIV secolo<sup>138</sup>.

Proseguendo con l'analisi dei tratti del fiorentino quattrocentesco, vediamo che non è mai testimoniato nel manoscritto il più diffuso tra questi argenteismi, vale a dire, quel tratto passato anche nella lingua contemporanea dell'italiano standard, ossia, l'uscita dell'imperfetto di prima persona singolare in -o (*potevo*). Questo tipo è attestato dall'inizio del Quattrocento<sup>139</sup> a Firenze e in Toscana e ha immediatamente preso il sopravvento, tuttavia, l'assenza di questa forma nel testo si spiega con la preferenza accordata dal purismo bembiano al tipo *poteva*, alla quale il nostro autore, evidentemente, si accoda.

D'altronde, non sono molte le caratteristiche del fiorentino Quattrocentesco<sup>140</sup> adottate dallo scrivente. Non esistono, infatti, esempi dell'uscita in -ono (come *lavono*) delle terze persone plurali del presente indicativo dei verbi di prima classe; né

---

<sup>136</sup> Castellani, *Op. cit.*, p. 22.

<sup>137</sup> Ivi, pp. 25-26.

<sup>138</sup> Dalla ricerca dell'occorrenza *milli* prodotta su *Gattoweb*:

[http://gattoweb.ovi.cnr.it/\(S\(twkpxba0wjqkm445n0rpqa45\)\)/CatForm02.aspx](http://gattoweb.ovi.cnr.it/(S(twkpxba0wjqkm445n0rpqa45))/CatForm02.aspx)

<sup>139</sup> Castellani, *Op. cit.*, p. 33.

<sup>140</sup> I tipi seguenti sono presi da Paola Manni, *Ricerca sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco*, sulla rivista «Studi di grammatica italiana» 8, 1979, pp. 115-171, consultati nella sezione di Storia della lingua, Vittorio Coletti, 2011, al link: [http://www.treccani.it/enciclopedia/storia-della-lingua\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/storia-della-lingua_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)

dell'uscita in *-i* della prima e terza persona singolare e in *-ino* della terza persona plurale del congiuntivo presente e imperfetto dei verbi di seconda, terza e quarta classe, (dei tipi *abbi-abbino, avessi-avessino*) salvo l'incerto termine *ausino* (ausare). Non è presente, poi, la caratteristica nota al fiorentino argenteo della terza persona plurale del passato remoto dei verbi di prima, in *-oro* e *-orono*, sebbene compaia, in una sola occasione, la forma analoga *sacrificaro*. Inoltre, per i verbi di terza con passato remoto forte, non risulta neanche un'occorrenza con l'uscita in *-eno* del tipo *disseno*.

Oltre al fenomeno della monottongazione un altro aspetto, risulta, in parte, coerente al fiorentino argenteo, quello dell'articolo determinativo, di cui parleremo meglio in seguito. Per ora basti vedere<sup>141</sup> che nella prosa del Macchiavelli del primo periodo (1497-1514/1517) prevalgono i tipi *el/e*, ossia le forme che si erano diffuse a Firenze nel corso del Quattrocento; mentre negli autografi successivi (1519-1525) ritornano le forme classiche *il, i* che sono «nettamente dominanti». Come vedremo tra poco il nostro autore usa le forme *el/i*, unendo le due opposte tendenze, questo, forse, perché, trovandosi in una fase di transizione della lingua, resta incerto sulla norma da adottare.

In definitiva, possiamo ritenere che lo scrivente sia solo in minima parte e in maniera incerta, influenzato dai tipi del fiorentino argenteo, che sembrano semplicemente confermare le forme della sua variante settentrionale, al contrario, possiamo constatare l'accoglimento, delle norme classiche, o se vogliamo puriste, delle *Prose* bembesche e della cultura letteraria rinascimentale cinquecentesca.

#### 2.1.5 Gli aspetti fonetici peculiari del vocalismo

Conclusa la parte sul consonantismo passiamo ora a osservare i fenomeni fonetici che interessano gli aspetti vocalici, salvo quelli già visti in relazione alle caratteristiche del fiorentino argenteo, i quali risultano essere estremamente indicativi, forse anche più dei primi, per la valutazione dell'area di provenienza geografica del dialetto del nostro autore.

---

<sup>141</sup> Le caratteristiche che seguono sono state tratte dallo studio *Una lingua naturale, viva e intera*, di Giovanna Frosini, sul magazine di *Lingua Italiana* online, al sito, consultato il 10 Luglio 2018: [http://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/machiavelli/Frosini.html](http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/machiavelli/Frosini.html)

#### 2.1.5.1 La conservazione di /e/ in luogo della /i/ fiorentina

Un altro segno lampante di settentrionalità è il fatto che alla tendenza fiorentina di chiudere /e/ protonica in /i/ fa riscontro la prevalente conservazione di /e/<sup>142</sup>. Ciò è visibile, soprattutto, nella forma del partitivo *de* (*de meza notte*), ampiamente più usata di quella concorrente *di* (*voto di fraude*) e nelle forme composte *de+verbo* come *desfare*, *desama* per ‘disama’ e la forma analogica *desamina* per ‘disamina’.

Questa regola di conservazione influisce anche sui pronomi personali atoni di prima e seconda persona, infatti, le forme *me e te* vengono preferite alle rivali ‘mi’, ‘ti’ in tutti i casi. Sono solo due le eccezioni a questa regola e riguardano soltanto il secondo pronome, la prima di queste, appare nella lezione *ti ricordo*, l’altra fa parte della terzina del primo componimento, di cui riportiamo un piccolo passo per dimostrare più chiaramente l’alternanza a breve distanza delle due forme enclitiche: *A dirte el vero me dai tanto affanno vortj el bene*.

Lo stesso tipo di discorso crediamo si possa fare per il suffisso *re-* dei verbi: *retrovalla* per ‘ritrovarla’, *retardavo*, *retornare*, *reverde* e per le forme, forse analogiche, *devorare* per ‘divorare’, *resposta* per ‘risposta’ *relustrare* per rilustrare, *refuta* per ‘rifiuta’, nell’ultimo caso si tratta di un vero e proprio latinismo.

#### 2.1.5.2 Assimilazione e dissimilazione vocalica

Passando oltre, si notano nel testo molte forme di assimilazioni vocalica, quali, *umel* per ‘umil’ e *debel* per ‘debil’, *gintil* per ‘gentil’, *ligiadre* per ‘leggiadre’, *tripidante* per ‘trepidante’, *dilicato* per ‘delicato’ e sono diverse le occasioni in cui a /u/ del dialetto fiorentino corrisponde, bensì, un’altra vocale posteriore, come negli esempi seguenti: *oniverso* per ‘universo’, *ocelli* per ‘uccelli’, *oscito* per ‘uscito’, anche non in posizione iniziale, come in *torbato* per ‘turbato’. Tuttavia, ci sono degli esempi che vanno nella direzione opposta, come si vede nel caso della bizzarra forma *mormurer*, che sta per ‘mormorare’ forse scritta così per un criterio di dissimilazione vocalica.

Altrettanto interessanti sono le forme di dissimilazione come *celistiale* per ‘celestiale’ di cui si ha notizia anche per la produzione di Jacopone da Todi<sup>143</sup> (*Laude LI*) e un’altra lezione che sembrerebbe allontanarsi dalla norma fiorentina: *comenci* che

---

<sup>142</sup>Bruni, *Op. cit.*, p. 424.

<sup>143</sup> Edizione di riferimento *Laude*, di Jacopone da Todi, a cura di Franco Mancini, Bari, 1974, Gius. Laterza & figli.

sta per ‘cominci’, la quale potrebbe essere stata calcata sulla forma provenzale o francese: *comencer*.

### 2.1.5.3 Il passaggio di *-ar-* a *-er-*

In ultimo, un ulteriore sintomo di estraneità della lingua dell’autore al dialetto fiorentino è il passaggio da *-er-* a *-ar-*<sup>144</sup>, che sembrerebbe andare in senso opposto alla norma toscana. Come si può leggere, precisamente, nelle lezioni: *tratarai* per ‘tratterai’, *restarebe* per ‘resterebbe’, *andaro* per andero, ‘andrò’, *scavarai* per ‘scaverai’ e *pigliarai* per ‘piglierai’. Oltre a queste, appaiono singolari le lezioni *retrovere*, che sta per ‘ritrovare’, la quale si può analizzare come un’ipercorrezione e la forma verbale *consenterai*, che vale, ovviamente, ‘consentirai’.

A seguito dell’esame relativo agli aspetti fonetici possiamo, da una parte, escludere con assoluta certezza l’ipotesi che l’autore abbia un’origine toscana e, dall’altra, confermare, come abbiamo più volte suggerito, l’idea che la sua patina locale provenga da una regione del Nord Italia.

Come abbiamo osservato, la mancanza del fenomeno di dittongamento spontaneo e la presenza di lezioni influenzate dalla metaforesi, sono caratteristiche linguistiche indicative per escludere la toscana dalla lista delle regioni d’origine, ma, questi stessi sono dei tratti linguistici comuni anche al resto della penisola. Viceversa, il fenomeno così sistematico di scempiamento consonantico e i fenomeni riguardanti le affricate, confermano da una parte l’origine non fiorentinità dell’autore, dall’altra, l’ipotesi che la variante linguistica padana abbia avuto un ruolo fondamentale per le spinte d’origine locale nella sua scrittura.

### 2.1.6 Caratteristiche morfologiche

Archiviato l’aspetto fonetico, passiamo all’esame morfologico, da cui emergono le spie geografiche più significative, poiché come vedremo, non solo, confermano il ruolo centrale dell’area linguistica settentrionale, ma stringono il campo, anche, su una sola possibile variante dialettale tra tutte.

---

<sup>144</sup> Bruni, *Op. cit.*, p. 437 e nella voce *Fonetica Storica* dell’Enciclopedia Treccani, di Vittorio Formentin, consultata il 4 gennaio 2018, all’URL [http://www.treccani.it/enciclopedia/fonetica-storica\\_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/fonetica-storica_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/).

### 2.1.6.1 Gli articoli determinativi

Cominciamo, quindi, l'analisi dall'elemento morfologico più semplice: l'articolo determinativo. Come sottolinea anche Gerhard Rohlfs<sup>145</sup> l'articolo determinativo maschile singolare ha subito un diverso sviluppo a seconda delle area geografiche italiane. Per quello che concerne le forme settentrionali, i testi antichi hanno la forma *el*, che vale, in genere, per l'emiliano e per il padovano e la forma *lo*, che invece compare nel piemontese e il ligure. Altre zone della Lombardia e il Veneto oscillano, infine, tra le due varianti: *el* e *lo*. Risulta significativo, allora, che l'autore degli abbozzi usi una sola volta, la forma *lo* nel passo: *sol per veder quel esser lo mio amore*<sup>146</sup>, in tutte le altre occasioni preferisca la forma *el*, e, in più, non ammetta in nessuno caso, la forma toscana moderna: *il*.

Per quanto riguarda il corrispettivo plurale, sembra strano che alla forma del singolare *el* non corrisponda quella tipica del plurale di *ei*<sup>147</sup>, che è completamente assente, ma si usi, alternativamente e in maniera non regolarizzata, quella di *i*, *li* e *gli*, come nel passo *Gli albor, l'aque, li ocel, le spiage erbose/orsi, tigri, leon, aspri serpenti*, in cui davanti a parola iniziante per vocale, la forma dell'articolo maschile plurale ammette *gli* e *li*.

È interessante notare, a questo proposito, che Ludovico Ariosto nelle sue revisioni dell'*Orlando Furioso* (1521,1532) oltre a uniformarsi, per altri aspetti, alle regole del Bembo, edite nel 1525, elimini completamente la forma dialettale dell'articolo *el*, per le forme toscane e corregga *li* in *i* e *gli*<sup>148</sup>. Al contrario, per il nostro autore tutte queste forme, non normalizzate da Bembo, come abbiamo visto poco fa nell'esempio, sono state accettate nello stesso testo e ciò potrebbe denotare una profonda incuranza o ignoranza delle regole grammaticali stabilite e affermate nella prima metà del XVI secolo, o una, più difficile, datazione anteriore

Per completezza chiariamo che, viceversa, le forme usate per gli articoli determinativi femminili, singolare e plurale sono conformi alla norma toscana letteraria, infatti, compaiono, esclusivamente *la* per il singolare (*quando la sacra dea prese a parlare*) e *le* per il plurale (*per obunbrar le sue belleze ornate*).

---

<sup>145</sup> Rohlfs, *Op. cit.*, § 417.

<sup>146</sup> Mio è l'uso del grassetto, come anche in seguito.

<sup>147</sup> Ivi, § 414.

<sup>148</sup> Bruni, *Op. cit.*, p. 424.

### 2.1.6.2 Il pronome dativo: *ge*

Procedendo nell'analisi delle forme che si considerano rilevanti, risulta estremamente significativo data la sua fisionomia particolare osservare il pronome *ge* che sostituisce il comune *gli* solo in un unico caso, il seguente: *dirai quel che tu voi che ge responda*. Sebbene per tutte le altre, non rare, occasioni sia utilizzata la lezione concorrente, sembra lecito ipotizzare, oltre al bizzarro errore di copia, anche che l'autore si sia fatto involontariamente condizionare dalla forma del pronome dativo corrispondente nel suo dialetto. Per trovare una conferma alla seconda idea, abbiamo seguito, ancora una volta, le indicazioni del Rohlfs che per la terza persona singolare, della particella pronominale dativa, dell'Italia settentrionale specifica, tra le altre, delle forme del veneziano che sembrano risultare molto simili, quali, *je g'e* e scrive che nei: «dialetti settentrionali domina oggi *ghe* già nell'antico padovano del Ruzzante, a *ghe digòm* 'gli diciamo'»<sup>149</sup>. Inoltre, come osserva Paolo Trovato<sup>150</sup>, parlando della lingua dei dialetti italiani, il veneziano *ghe* è indeclinabile come, infatti, anche nel caso che abbiamo riportato, dove vale per il femminile: *dirai quel che tu voi che le* [=a Ersilia] *responda*.

### 2.1.6.3 I pronomi personali e gli aggettivi possessivi

Una stessa indicazione geografica provverebbe dal seguente nostro studio sui pronomi personali soggetto e da quello relativo agli aggettivi possessivi. I primi pronomi, si presentano, oltre che nelle forme normali, quali, *io* (*ma io piu che mai avido de inquirere*), *tu* (*e andamo ove tu voj gran petto*), *lui* (*e lui voltose a me con gran latrare*), *lei* (*e lei da me sparia*), *lor*, anche in formati più atipici, come nel caso della prima e della seconda plurale. Si nota, in particolare, per quanto riguarda la seconda persona, la coesistenza della forma normale *voi* (*sicché ogniuna de voi*) e della regionalmente marcata: *vuj*, come nell'esempio: *Sicché quella de vuj*. Per la prima persona, addirittura, è presente soltanto la forma caratterizzata: *nuj* come negli esempi seguenti: *li ciptadini son figli e nui figliastrj; sacrificano a nuj con cor perfetto che Iris per odio l'ebe a nuj a mandare*. Come si percepisce da questi passi, il pronome *nui* ha valore funzionale sia di pronome personale soggetto che di complemento.

---

<sup>149</sup> Rohlfs, *Op. cit.*, § 459.

<sup>150</sup> Trovato, *La prosa dell' "Arcadia" e degli "Asolani"*, cit., p. 88.

Per analizzare questo uso, molto sistematico, viene in nostro aiuto la più volte citata grammatica di Rohlfs<sup>151</sup>, nella quale si legge che nella letteratura toscana medievale accanto alle forme normali per *noi* e *voi* si trovano le forme *nui* e *vui*, importate dalla Sicilia, o da Bologna, per esempio in Dante, che lo usa soltanto come parola rima e così pure per il Petrarca. Per di più, il settentrione ebbe in antico *nui* e *vui*, per la Lombardia e per il Veneto. La scelta dello scrivente, perciò, potrebbe essere stata frutto o di una volontà stilistica arcaizzante e letteraria, oppure, inconsapevolmente, dell'influsso del dialetto della lingua madre; quest'ultimo spiegherebbe, forse meglio, la totale assenza della forma toscana contemporanea più comune.

Passando agli aggettivi possessivi, è meritevole di nota l'uso sistematico di *soi*, in diversi contesti. Questo viene usato costantemente per indicare i possessivi delle terze persone singolari maschili, come nei tre esempi: *soi vagi colori; ella alla fuga ed io dreto ai soi passi; l'ochi soi*. Per questo evento linguistico la spiegazione più economica è giustificarla come una manifestazione del mancato dittongamento spontaneo nel dialetto dell'autore, che, come abbiamo approfondito in precedenza, è un aspetto diffuso nel testo. Addirittura, in altre, non sporadiche occasioni, la forma *soi* va a sostituire il possessivo femminile 'sue', come negli esempi: *a soi belleze, e soi membra nudate, soi chiome dorate, sicché ogniuna de voi l'orechie soi*, anche se è più presente, la forma normale (*e sue tenere membra al fine desfare*) e ciò, potrebbe essere rilevante. Infatti, come studia Rohlfs<sup>152</sup>, nell'antico veneziano i possessivi *mei, toi, soi*, valgono anche per le forme del femminile. Di conseguenza, le forme *mei, toe, soe, soi*, sembrerebbero degli indizi importantissimi, riguardo le forme del testo vicine al vernacolo veneziano.

Per quello che concerne il plurale di terza persona, invece, va sottolineato che nella lingua antica il possessivo *loro* subisce la concorrenza di *suo* che viene quindi usato anche per la terza persona plurale<sup>153</sup>. Ancora l'Alberti nel Proemio al II dei *Libri della Famiglia* scrive: *s'e' dotti la vorranno molto con suo studio*<sup>154</sup>.

Alla luce di quanto detto finora, non stupiscono, una struttura morfologica, come quella della frase: *audir venean sue voce amorse*, o quella usata nell'ultima terzina del

---

<sup>151</sup> Rohlfs, *Op. cit.*, § 438.

<sup>152</sup> Ivi, § 428.

<sup>153</sup> Bruni, *Op. cit.*, p. 407.

<sup>154</sup> *Ibidem*.

manoscritto, che ci offre, nella visione del suo contesto, un esempio eclatante dell'alternanza tra le due forme: *de vari fior el bel prato era adorno, spirando al cel et ~~sue~~ i lor suavi odori*. Come si vede, infatti, vi è una correzione operata sulla prima forma, la quale è, forse, la spia più evidente di una consapevolezza grammaticale acquisita, tuttavia, non ancora completamente interiorizzata<sup>155</sup>.

Concludendo, si spiega in maniera diversa, l'impiego dell'aggettivo possessivo *sui* per i due sintagmi: *sui pregi; i membri sui*, ovverosia, con la tendenza dell'autore a preferire le forme calcate sul latino, quindi, non dittongate.

In ultimo, sono degni di nota due aggettivi possessivi, quali, *toe* (*toe prece divote*), usato in quest'unica occasione al posto del comune 'tue' e *mei* (*mei spirti amorosi; mei sacri don farvene parte*), la cui forma normale 'miei' risulta del tutto assente. Quest'ultimo caso si spiega, probabilmente, con la consueta mancanza del fenomeno di dittongazione spontanea, frequente nel testo.

#### 2.1.6.4 Le altre variazioni vocaliche

Restando nel tema delle variazioni vocaliche e, soprattutto, dei possibili riferimenti geografici, possiamo notare che la lezione *quist'ultima* sembra avere il primo termine (l'aggettivo dimostrativo femminile), foneticamente più vicino all'area napoletana o dei dialettali centro-meridionali in genere. Tuttavia, anche in questo caso, non mancano esempi storici contrari studiati da Rohlfs<sup>156</sup> che ne consentono un'indicazione alternativa, come nel caso dell'antico senese dove, infatti, sorprende l'*i* in *quisto* e *quillo* o, per esempio nella *Trenta Novelle* del Sermini, la forma: *quista mattina*. Il dialetto senese, vedremo meglio nel *Capitolo III*, che riguarda l'analisi degli schemi letterari, ha un'importanza capitale nell'affermazione e la diffusione del genere bucolico, di conseguenza, è facile congetturare una contaminazione volontaria.

Altrettanto insolita l'uscita del numerale *dui colombine* ('due')<sup>157</sup>, che nella lingua contemporanea è, naturalmente, indeclinabile. Continuando a seguire le indicazioni preziose del Rolfhs, scopriamo che negli antichi testi toscani esistono le forme *doi* e *dui*, ma che in questo caso si tratta di forme usate per il maschile. Nondimeno, la più parte

---

<sup>155</sup> A tal proposito, si potrebbe, in alternativa, pensare a un cambiamento repentino di soggetto: che in un primo momento era *l'erba* e successivamente diventa *i fiori*. Tuttavia, l'alternanza e la confusione delle due forme in tutto il testo non sembrerebbe confermare questa spiegazione.

<sup>156</sup> Rohlfs, *Op. cit.*, § 491.

<sup>157</sup> Rohlfs, *Op. cit.*, § 971.

delle forme settentrionali paiono risalire a un latino *dui* che viene attestato nel grammatico Virgilio. In definitiva, quindi, potremmo far risalire, economicamente, la lezione alla tendenza latineggiante dello scrittore e a quella arcaica, invece, il pronome relativo *cului* ('colui') di cui sono molteplici le attestazioni nel toscano antico sul portale dell'OVI.

Concludendo la parte riguardante gli aspetti morfologici, è da osservare l'alternanza delle due forme: *se* e *si*. Questo vale sia per il pronome riflessivo di terza persona, che per la particella ipotetica, si vedano gli esempi seguenti: *la mia leta fronte mai se trovo in loco tanto adorno; li richi, de scalmarce mai se satia; e si bisogna, ve andarò di novo* e, infine, *si per te quel non si smorcia alquanto*

#### 2.1.6.5 Le lacune grammaticali e l'uscita in *-e* dei nomi plurali

L'esame del livello morfologico permette di fare delle osservazioni sulla personalità e sulla cultura del nostro autore, in effetti, sono numerose le volte in cui l'autore manifesta delle lacune grammaticali e delle incongruenze morfologiche, come nei casi di fallita concordanza di genere o di numero tra le parole correlate. Molte di queste incertezze, forse, possono essere giustificate dalla situazione incerta della grammatica italiana dell'epoca, al contrario, altre, possono apparire come indizi confermantici la provenienza settentrionale dell'autore.

Interessante notare il plurale in *-e* degli aggettivi di seconda classe: *virente (fronde)*, *dolente (note)* e dei sostantivi femminili di III declinazione: *ale (ali) voce (amorose)*, di cui l'origine è poco chiara, un metaplasmo, forse, dovute all'attrazione morfologica della *-i* sulla normale uscita femminile plurale in *-e*. Secondo Rolfhs<sup>158</sup> queste forme sono comuni nella lingua letteraria medievale e ancora in testi toscani posteriori, lo ritroviamo, infatti, nella poesia di Guittone d'Arezzo, dell'Ariosto e del Machiavelli. Anche nell'Italia settentrionale il plurale in *-e* fu molto esteso in passato, nell'antico lombardo, genovese, piemontese, padovano e nel veneziano e, infine, oggi, questi plurali vivono ancora nel dialetto romanesco. Per spiegare queste forme, prendiamo nello specifico le parole dello studioso: «si può notare che *-e*, nella maggior parte dei casi continua la desinenza latina *-es*» e ciò è visibile e confermato anche dagli esempi presi dal nostro testo.

---

<sup>158</sup> Ivi, § 366.

Altro discorso va fatto per la lezione *nelle vostre mano*, infatti, come osservalo stesso studioso<sup>159</sup> di questo tipo di plurale, originato dalla quarta declinazione (*illae manus*) «i testi antichi e le attuali parlate toscane non ci offrono che pochi resti. [...] Nel settentrione questo tipo di plurale si rintraccia soltanto nella parte orientale», ossia nell'antico emiliano, nell'antico padovano [...] l'odierno veneto e istriano le man presuppone un *le mano*».

Non marcate regionalmente, invece, sono le situazioni che presentano delle incongruenze grammaticali come le tre seguenti: *L'erba pitto era; Diglie che la sfrenato suo appittio; el sua canto*, che sembrerebbero evidenziare più una poca accuratezza e attenzione alla scrittura che una scarsa cultura dell'autore.

Per completare questa parte dell'analisi, esaminiamo da vicino un caso emblematico di discordanza grammaticale tratto dal *Dramma pastorale I*, dove il servo Groldo si rivolge al suo interlocutore Deifero con queste parole: *Dice se tu vol eser suo mogle. Volci dire se la voi per tuo marito*. Chiaramente, la frase grammaticalmente corretta prevedeva la concordanza di genere tra l'aggettivo possessivo e il sostantivo, che, tuttavia, non stupisce molto in base alle riflessioni fatte poco fa. Eppure, qui notiamo anche un altro tipo di "errore", questa volta contenutistico, infatti, con ogni probabilità, la frase, per logica, dovrebbe essere: *Dice se tu vol eser suo marito. Volci dire se la voi per tua moglie*. In definitiva, potremmo ipotizzare un errore di trascrizione che invertirebbe i due nomi nella frase, che sarebbe giustificato dalla disposizione incrociata dei soggetti in rima.

#### 2.1.6.6 La Sintassi del testo

La sintassi del testo risulta spesso molto articolata, in frasi subordinate, ipotattiche e paratattiche. A causa dell'atipica disposizione, spesso, non è stato semplice ricostruire la frase logicamente e comprenderne il suo significato letterale. Per approfondire il discorso passeremo ora in rassegna le forme verbali che sono lontane da quelle normali del fiorentino letterario. Tra queste le forme del verbo *essere* sono particolarmente interessanti e le vedremo raggruppate per modi.

Per l'indicativo appaiono nel manoscritto forme significative per l'imperfetto, il futuro e il passato remoto, infatti, sono insolite le fisionomie del futuro semplice, quali,

---

<sup>159</sup> Ivi, § 367.

*serà*<sup>160</sup>, il più frequente e *serai* per la seconda persona singolare: ‘sarai’. Nondimeno, per la prima persona viene conservata la vocale –e-, al posto della normale vocale mediana –a- in posizione atona, leggiamo infatti, in un’occasione, la lezione *sero* per ‘sarò’, mentre, meno atipica è l’uscita per la terza persona in *fia*, per ‘sarà’, poiché come osserva Rohfs<sup>161</sup> è consueta nella lingua antica come per Dante, Boccaccio e per lo stesso Macchiavelli.

Interessante anche l’uscita sistematica del passato remoto in *fo* per la terza persona singolare come si legge nei seguenti esempi: *quel che a Roma fo crudel nimico; quando ocupata fo mia debel mente; el quale aceso fo d'un crudo sguardo*. E seguendo, ancora una volta, le osservazioni dello studioso tedesco<sup>162</sup> osserviamo che il passato remoto del verbo *essere* ha l’uscita *fop* per il romagnolo, per la terza persona e il veneziano antico ha la forma *fono* per furono. Di conseguenza, resta incerta l’origine geografica precisa della variazione vocalica.

In parte in linea con le precedenti uscite, è quella per il presente di terza persona *serei* per ‘sarebbe’, mentre, più bizzarra, pare la variante del congiuntivo di seconda persona, che esce in *fori*, per ‘fossi’ e forse, per questo caso è più economico pensare a un errore di trascrizione.

Passando al verbo ‘fare’, si prende nota delle strane uscite per il passato remoto, riguardanti la seconda e la terza persona singolare, in ordine, *festi* per ‘facesti’ e *fesse*, per ‘fece’, che resta, quest’ultima, una lezione presente nel testo. Per quanto riguarda il futuro, la seconda persona singolare presenta una geminazione consonantica, si legge, infatti, *farrai*, che è, forse, un’ipercorrezione della tendenza allo scempiamento nella lingua madre dell’autore.

Altro discorso va fatto per le desinenze verbali in –e e le uscite dell’imperfetto in –ea, con dileguo della –v-, che hanno un’origine tradizionalmente poetica<sup>163</sup>, tra le quali si danno gli esempi di *ritorne* per ‘ritorna’, *spere* per ‘spero’, *done* per ‘doni’, *volgea* per ‘volgeva’ e *tenea* per ‘teneva’. Inoltre, come si avverte nelle *Prose* del Bembo (III

---

<sup>160</sup> Per lo studioso Mirko Tavoni questa lezione presenterebbe il segno di marca settentrionale «per la seconda persona nella I coniugazione *er* atono fiorentino-letterario prevale su *ar* e parimenti *sarà* prevale sul settentrionale *serà*». *La poesia lirica* in «Storia della lingua italiana. Il Quattrocento», Bologna, 1992, il Mulino, p. 98.

<sup>161</sup> Rohfs, *Op. cit.*, § 592.

<sup>162</sup> Ivi, § 583.

<sup>163</sup> Tavoni, *La poesia lirica*, p. 99.

30), nella prima e nella terza persona singolari dell'imperfetto «s'è usato di lasciare spesso volte adietro la *v* e dirse *volea leggea sentia*». Il tipo senza labiodentale rimarrà vitale nell'italiano scritto fino a Manzoni (Serianni 1989:171-175). Sembrano, rientrare, ugualmente, nella normalità, le forme non sincopate: *vederai* per 'vedrai', *andaro* per 'andrò', per la quale, si sarebbe atteso la forma antica più consueta: 'anderò', e, infine, *offerivano*<sup>164</sup>, che sta, ovviamente, per 'offrivano'. Più curiose di queste, sono l'uscita del futuro di seconda persona singolare: *arai*, per 'avrà' e la lezione *receuta* per 'recevuta', nelle quali, come si legge, è avvenuto un fenomeno di spirantizzazione della consonante fricativa sonora: -v-.

Altre irregolarità sono, invece, frutto di fenomeni fonetici di assimilazione e dissimilazione vocalica, come nei casi di *dinigrare* per 'denigrare', *diciva* per 'diceva', di cui abbiamo già dato gli esempi nella parte relativa al vocalismo.

Interessante osservare la coniugazione del verbo 'potere', la quale, presenta delle forme molto caratteristiche, a cominciare dall'infinito *poser*, dove sembrerebbe esplicita la marca settentrionale nella presenza della sibilante. Per quanto riguarda l'uscita per il passato remoto, la prima persona *poti*<sup>165</sup> apparirebbe calcata analogamente sulle forme dittongate del presente della seconda e la terza persona del singolare *puoti* e *puote* dell'antica lingua letteraria toscana, che sappiamo lasciare, assai presto, il posto alle forme *puoi* e *può*. In ragione di ciò, questa lezione si unirebbe, come tipologia, alle altre lezioni che dimostrano un'inclinazione dell'autore verso le forme arcaiche, antiquate e latineggianti, frequentissime nel testo e che nel complesso ne delineano un carattere antimoderno. Su questa specifica tematica torneremo anche in seguito, per approfondirla come merita.

Tornando alle uscite non tradizionali, non sembra geograficamente indicativa la forma *possuto aver*, 'potuto aver', essendo negli attuali dialetti toscani assai esteso l'uso di *pussuto* per 'potuto'. Ma non si esclude l'ipotesi che, in questo caso, l'uso della sibilante, possa essere stato confermato dalla forma del veneziano, parzialmente simile: *posudo*<sup>166</sup>. Inoltre, si inserisce nella stessa linea guida il congiuntivo *possete pigliare* per

---

<sup>164</sup> *Offerire* o *offerere*, sono delle varianti antiche di *offrire*, come negli esempi: *Per vedere un furare, altro offerere* (Dante); *imbolato avrebbe e rubato con quella coscienza che un santo uomo offerrebbe* (Boccaccio); *ch'egli è codardo e mente M'offerò di provar con questa mano* (T. Tasso). Questi esempi letterari sono stati presi dal già citato Vocabolario Treccani online, consultato il 4 Marzo 2018.

<sup>165</sup> Rohlfs, *Op. cit.*, § 547.

<sup>166</sup> Ivi, § 622.

‘possiate pigliare’. Insolita anche l’uscita del condizionale in *porei*, della terza persona singolare, che prendiamo qui come esempio della mancata desinenza in –ebbe, relativa a tutto il testo.

Restando nell’ambito del condizionale come in quello dell’assimilazione tra la prima e la terza persona, è da segnalare la desinenza in –ia, che appare nella lezione *potia*, che sta per ‘potrei’ e in *paria*, che vale ‘parrebbe’, del tipo *infinito+ habebam*. Paolo Trovato<sup>167</sup> scrive, a tal proposito, che il condizionale in –ia viene ammesso nella grammatica del Fortunio solo per la terza persona, uscente in –ia, al contrario, la prima persona ammette come desinenza solo –ei, come nel caso di *amerei*, sebbene risultasse molto attestata la forma *ameria*. Vale la stessa desinenza per il passato remoto di terza persona singolare, come per esempio in *sparia*, ‘spari’, che si conforma, questa volta, analogicamente all’uscita siciliana del condizionale –ia. In generale, si può affermare, che quasi tutte le forme del passato remoto del testo manifestino la mancanza di norme grammaticali precise e coerenti, soprattutto, per quello che riguarda i verbi irregolari.

Esempi di questa difformità sono le forme anafonetiche, come quelle scempiate di *vini* per ‘venni’ e *venaen* per ‘vennero’, oppure, quelle irregolari, quali, *pusi* per ‘posi’, anche nella sua forma composta: *inpuse* per ‘impose’. Gli esempi appena fatti non ci meravigliano, dato che si giustificano con la nota situazione storica di questo tempo verbale, il quale ha subito, diacronicamente e diatopicamente, disparate evoluzioni. Questo stato è evidente dall’analisi della lezione *crisi*, ossia ‘credetti’. Leggendo Rolfhs<sup>168</sup> sappiamo che i perfetti latini in –si (come *risi*, *rasi*, *sparsi*, *misi*) s’erano moltiplicati già nel latino volgare, a scapito di altre forme (*presi*, *occisi*, *solsi*). Nell’italiano queste forme aumentarono ancora, dato che *x* diede *s*: *giunsi* *piansi*, *cinsi* *trassi*, *dissi*, *dussi*. Il loro numero aumento ancora per adeguamenti analogici: *tolsi* *valsi* e, appunto, *crisi* ‘credetti’, che per lo studioso apparterebbe anche all’antico dialetto aquilano. In questa maniera ci si spiega la lezione nel testo e forse allo stesso modo, può essere spiegata l’uscita in *visi* per ‘vidi’.

Non sono appartenenti alla forma foneticamente canonica, anche, le seguenti forme: *ossiva*, per ‘usciva’, *odita* per ‘udita’, *uiuta* per ‘aiuta’, *desse insegnare* per ‘dovesse insegnare’, *andamo* per ‘andiamo’, *venemmo acendere*. Inoltre, notiamo

---

<sup>167</sup> Paolo Trovato, *La grammatica del Fortunio* in «Storia della lingua italiana. Il primo Cinquecento», Bologna, 1992, Il Mulino, p. 94.

<sup>168</sup> Rolfhs, *Op. cit.*, § 581.

un'indecisione dell'autore sul tema verbale di 'fuggire', che porta all'infinito la forma scempiata *fugire*, normale per il dialetto settentrionale e accanto la lezione *fiugeva*, per l'indicativo imperfetto, che presenta, inoltre, un insolito dittongo ipercorretto.

Concludendo la lista dei verbi più rilevanti nel manoscritto annotiamo l'uso della forma *cognosca* contro il toscano 'conosca', che è garantito dal modello prestigioso del latino e insieme coincide con il dialetto locale<sup>169</sup>.

#### 2.1.6.7 Costrutti sintattici

Infine, sono presenti nel testo delle forme particolari di costrutti sintattici. È frequente l'uso, delle formule: *s'ebbe a + infinito* e *venne a + infinito*, come nelle espressioni: *ebbe a mancare*, *ebbe a incontrare*, *venne a possedere*. Probabilmente, questo particolare costrutto e, in generale tutte le forme dubbie di cui abbiamo appena discusso, vengono usate, dallo scrivente, per sopperire alla pratica incerta del passato remoto italiano.

Per finire questa parte, dedicata alle inflessioni linguistiche del livello grammaticale, è giusto sottolineare che l'analisi degli aspetti fonetici e morfologici del nostro caso specifico, mette in evidenza gli ostacoli linguistici che un non toscano doveva superare a cavallo tra il Quattrocento e il Cinquecento. L'intreccio delle due componenti, toscana e dialettale, produce, quindi, varie anomalie quali le forme non anafonetiche, quelle metafonetiche (*pusi*), gli scempiamenti consonantici, forme dittongate anomale (*suoe*), l'uso quasi esclusivo dei pronomi personali atoni, *me*, *te*, *se*; la forma unica *de*; la diversa rappresentazione grafica delle affricate, etc.

A tal proposito, è interessante riportare le parole dello studioso Bruni che, in riferimento all'opera degli *Asolani* del Bembo, scrive: «proprio le ancora incerte opzioni bembesche del 1505 spiegano alcune, se non tutte le caratteristiche di molta prosa letteraria settentrionale toscaneggiante degli anni tra il '15 e il '30». Il fatto che il testo in questione analizzato abbia moltissime caratteristiche condivise col nostro (metro, lingua) rende questi termini *ante quem* e *post quem* delle guide importanti, che conserviamo come riferimenti cronologici.

---

<sup>169</sup> Bruni, *Op. cit.*, p.420.

## 2.2 Lo stile del Manoscritto

### 2.2.1 Le tecniche di ricerca

Passiamo adesso all'analisi del livello lessicale. In questa parte è sembrato opportuno e più interessante, trattare gli aspetti lessicali in maniera non autoreferenziale, ma come dei portavoce di una precisa scelta stilistica da parte dello scrivente.

In linea generale, possiamo distinguersi in tre, i principali contributi linguistici, al lessico dell'autore: il primo e il più consistente, è quello apportato dalla lingua letteraria toscana e siciliana, che possiamo definire: letterario. Il secondo importantissimo ascendente sul bagaglio lemmatico dell'autore è il latino, che lo influenza dal punto di vista fonetico e, in maggior misura, dal punto di vista grafico. Il terzo e ultimo apporto alla lingua è dato dal dialetto e appare, a volte più e a volte meno, abbastanza consapevole.

In questo paragrafo analizzeremo nell'ordine dato le tre diverse componenti e proveremo a contestualizzare il tipo di espressione formale dell'anonimo autore, tramite l'analisi delle tecniche scritte, la valutazione del livello di figure retoriche, la comprensione del tono, attraverso la ricerca di riferimenti intertestuali. Questo lavoro di ricerca è, naturalmente, necessario, anche, per stabilire l'insieme dei rapporti, cronologici e tipologici, che questo testo ha con gli altri e ci farà da guida, abbastanza sicura, per la sua collocazione storica.

L'indagine sui probabili modelli, si baserà, in questa sezione, sulla ricerca di scelte lessicali comuni agli altri autori, ma si concentrerà, anche, sul riconoscimento di comuni temi narrativi, che verranno approfonditi, poi, nel *Capitolo III*.

### 2.2.2. Il Lessico letterario e il registro alto

Come abbiamo visto, il vocabolario dell'autore subisce, nella forma, delle inflessioni fonomorfologiche dialettali, tuttavia, dal punto di vista sostanziale, attinge, quasi completamente, al serbatoio lemmatico della tradizione letteraria fiorentina, affermatasi a cominciare da Dante e Petrarca. Il lessico, infatti è ricercato e generalmente elegante, infatti, vengono messi a testo termini quali *obunbrare*, (*obumbrare*)<sup>170</sup>, *serte*, oppure *faretrato* dal latino *pharetratus*, oltre che sicilianismi,

---

<sup>170</sup> Dal latino *obumbrare* «ombreggiare», derivato di *umbra* «ombra» col prefisso *ob-*, antico e raro; che vale come: 'oscurare', 'velare'. Presente anche nel repertorio dantesco: *non che Amore fosse tal mezzo*

come *fiuri*, termine usato, in un caso, anche come parola rima con *colori* e *splendori*. Sono presenti parole composte come *relatrare*, una variante intensiva di latrare e *sconfondere*, verbo derivato di ‘confondere’, coll’aggiunta del prefisso s-, variante intensiva, si pensa antica e rara.

#### 2.2.2.1 *Le parole della letteratura di Dante: la Divina Commedia*

Il modello letterario della poesia trecentesca è facilmente osservabile nella scelta delle immagini ricorrenti, i *topos* e le situazioni narrative. Non è, infatti, difficile riconoscere le filigrane intertestuali dell’*Inferno* Dantesco nelle terzine dell’ultimo idillio mitologico, dove il pastore Silarco, ritornato dall’oltretomba, descrive cosa ha visto usando questi termini:

So ben che a Cerber can al gran proferno  
co lui parlai che me desse insegnare  
ove fosse el mio loco in sempiterno.

E lui voltose a me con gran latrare,  
dicendo andare convene a quel gran fiume  
ove Achaeronte t’aveva a passare.

E io andando a lui con bel costume,  
già dimandai el passo e lui torbato  
me disse: “Chi sei tu che te consume?”

Leggendo il passo, è chiaro il riferimento al tema dell’*Inferno* Dantesco, che tuttavia non stupisce più di tanto. Infatti, com’è noto, la fortuna dell’argomento della catabasi, è viva dai suoi fondatori classici, Omero e Virgilio, alla sua riscoperta tardo medievale, di cui la *Commedia* rappresenta “solo” l’esempio più famoso e strutturalmente più complesso. Più significativa, invece, appare la compresenza degli stessi personaggi e degli stessi luoghi: quando incontriamo *cerbar can*, il cane Cerbero, che ricopre il ruolo che nell’*Opera* era del giudice Minosse, o quando attraversiamo il *gran fiume Acheronte*.

Ma l’aspetto più sorprendente, che viene fuori dal confronto, è l’esplicita emulazione delle formule sintattiche dantesche, quando leggiamo: *chi sei tu che te*

---

*che potesse obunbrare a me la intollerabile beatitudine*. Questa definizione è stata presa dal Vocabolario Treccani online, consultato il 6 marzo 2018.

*consume?* tipologicamente simile a molte altre nell' *Inferno*: *Chi se' tu che vieni anzi ora?* (*Canto VIII*), la quale ha la stessa funzione narrativa-descrittiva nel testo.

Continuando a leggere le carte del manoscritto vediamo esserci ancora più manifesti i riferimenti tematici, lessicali e sintattici alla lingua di Dante oltre che ovviamente metrici:

Quando questo sentì, con gran fervore  
me disse: “non dubitar meco verrai”.  
E via lui me portò con gran fervore.

Così andando in una valle intrai  
oscurissima assai più che non dico,  
lassando anime multe con gran guai.

Palese, infatti, si legge il richiamo alla figura di Virgilio, che come il personaggio dell'idillio, riveste, tra gli altri, l'emblematico ruolo della guida rasserenante per il Dante *agens*. Altrettanto evidente è il nesso lessicale nell'espressioni fortemente marcate: *valle oscurissima* e *gran guaj*. Inoltre, in altri contesti, con le espressioni *assai più che non dico* e *cosa incredibili dico al secul nostro* l'anonimo autore si ricollega ai celeberrimi temi, ricorrenti nella *Divina Commedia*, (*Io dirò cosa incredibile e vera*; *Canto XVI Inf.*), dell'incomunicabilità letteraria e dell'eccezionalità della visione ultraterrena.

In un altro passo dello stesso componimento, il protagonista della pastorale crede di impazzire per lo stupore, proprio come accade a Dante *viator* nel VII canto del *Purgatorio*<sup>171</sup>:

Subito arder sentime totalmente  
d'un novo foco e de dolceza el core  
e de stupor me crisi ossir de mente.

Sol per veder quel esser lo mio amore,  
mia pace, mio conforto e mio sostegno  
e rifrigierio a me de gran valor

---

<sup>171</sup> *‘Te lucis ante’ si devotamente/ le uscìo di bocca e con sì dolci note, / che fece me a me uscir di mente.* Le citazioni qui presenti dalla *Commedia* seguono l'edizione a cura di Giorgio Petrocchi in *La Commedia secondo l'antica vulgata*, Edizione nazionale della Società Dantesca italiana, Milano, Mondadori, 1996.

Ovviamente, il livello stilistico, retorico e in generale poetico del nostro autore non riesce a competere con i grandi della letteratura italiana, come si può ben vedere dagli esempi appena riportati.

#### 2.2.2.2 *Il lessico petrarchesco: le Rime e i Trionfi*

Se, come abbiamo visto, l'ultimo componimento ha una chiara impronta dantesca, gli altri idilli sono, invece, pieni di riferimenti al *Canzoniere*<sup>172</sup> di Petrarca. È probabile che, per ragioni storiche, la fonte letteraria originale sia stata mediata anche da altri poeti coevi, i quali, come sappiamo, imitarono lo stile e la lingua poetica dell'aretino già a partire dal XV secolo e ancora di più successivamente, in seguito all'uscita delle celebri, già citate, *Prose della volgar lingua*, del Bembo nel 1525.

Per dare un esempio per tutti osserviamo il lessico e anche il campo semantico, del primo componimento: *Or serà tu però tanta crudele/ vedendo mia vita in te remessa, /non done requie a tante mei querele*; dove si leggono le stesse parole in rima della *Canzone CCCLX*: [...] *per servir questo lusinghier crudele/Et qual ingegno a si parole preste, /che stringer possa 'l mio infelice stato, /et le mie d'esto ingrato /tanto et si gravi e si giuste querele?*

Alla retorica petrarchesca, è attribuibile anche l'uso delle figure retoriche dell'endiadi e della ripetizione anforica, come nei seguenti casi: *Lassa è la mia man destra, nulla e stanca*, molto prossima alla *Canzone CLII*, dove si legge: *Non po più la vertu fragile et stanca; oppure* l'espressione *Io el vego che si sta solo e queto*, formula, forse, calcata sul celeberrimo sonetto XXV: *Solo et pensoso i più deserti campi. O ancora con dolgia, con martir, con mente mesta; senza malizia, o senza fraude, o inganno*, o anche con la ripetizione e inversione del passo: *Tu vidi l'ardor mio, tu vidi el pianto. S'io son tuo figlio, se tu mio patre se.*

Infine, ci sono altri esempi che sembrerebbero tratti sempre dal *Canzoniere*, come il seguente sintagma: *con tempesta acerba e ria*, infatti, nel *Canzoniere CCCXXV* si recita: *Morte acerba et rea*, con le stesse parole rima (*potia/ ria- potea/rea*).

Inoltre, vi è una citazione lessicale e tematica delle *Rime LXXII*, piuttosto manifesta, nei versi che mettiamo qui a confronto (a sinistra l'anonimo autore):

---

<sup>172</sup> Il testo del *Canzoniere* viene preso dall'Edizione Einaudi, del 1964, a cura di Gianfranco Contini.

**Quanti** aucelletti con note gioconde  
s'odono iqui cantar fra rami ombrosi,  
che de **dolceza i cor d'amanti** infonde.

**Quanta dolcezza** unquanco  
fu in **cor** d'aventurosi **amanti**, accolta  
tutta in un loco, a quel ch'i' sento e nulla.

A confermare l'influenza del *Canzoniere* di Petrarca nella poetica dell'autore, vi è, ancora, il richiamo velato alla figura di Laura, donna manifesto dell'amore del Poeta, nei versi : *Così vagando, sol per una meta, fra vagi cespi, pur pensoso andando co laura de letitia dolce e queta*. Leggendo quest'ultimo passo, notiamo che ogni lezione ci riporta al contesto linguistico, ideologico e stilistico di Petrarca.

Non solo il Petrarca della raccolta del *Canzoniere*, ma anche e di più, quello del poema allegorico dei *Trionfi*, fa da modello all'immaginario letterario dell'autore e ciò è evidente nel caso del primo idillio, dove è quasi dichiarato il riferimento al *I Capitolo*<sup>173</sup> dal verso 124 al 132. Per permettere un confronto ravvicinato, leggiamo le relative parti qui di seguito:

Donde c'**Achille** tanti affani rei  
per lor soferse, finché 'l gran troiano  
con fraude 'i fe gridar l'ultimi omei.  
Sequendo ora vedrai, poco lontano,  
la fida **Fille** , per suverchio amore,  
esser suspesa de sua pria mano.  
Vedi quella sequir con gran furore,  
de fraude piena e de pietà nudata  
de se omicida piena de cruore.  
Quella è **Medea** venefica nomata,  
per l'oniverso in ciascesuna parte  
da **Iason** sumamente venerata.

Colui ch'è seco è quel possente e forte  
Ercole, ch'Amor prese; e l'altro è **Achille**,  
ch'ebbe in suo amar assai dogliose sorte.  
Quello è Demofoon, e quella è **Fille**;  
quello è **Giasone**, e quell'altra è **Medea**  
ch'Amor e lui seguio per tante ville;  
e quanto al padre et al fratel più rea,  
tanto al suo amante è più turbata e fella  
ché del suo amor più degna esser credea.

---

<sup>173</sup> Il testo è preso da *Trionfi* a cura di Guido Bezzola sul testo approntato da Raffaello Ramat per i Classici Rizzoli, Milano, 1957, edizione Rizzoli B.U.R., Milano, 1997. Si veda, anche, l'edizione commentata di M. Ariani e V. Pacca, Milano, Mursia, 1988; Milano, Mondadori, 1996, nell'ambito delle Opere italiane dirette da Marco Santagata.

Come si legge, non può essere casuale la compresenza, in breve spazio, degli stessi personaggi mitologici e, soprattutto, il loro ordine di apparizione in scena, che avviene quasi nello stesso modo: *Achille, Fille, Giasone* e poi *Medea*. Inoltre, da non sottovalutare è anche la disposizione stessa della struttura sintattica, dove si notano delle analogie, per esempio l'uso degli stessi nessi logici in posizione iniziale (*Quello è.... /Quella è....*). E, infine, ancora una vera e propria copia, mal fatta, della perifrasi astrologica che Petrarca scrive nei *Trionfi*, appare nelle terzine seguenti, dove si notano anche dei rimandi lessicali puntuali:

Avendo el primo segnio el chiar **Titone**  
 delasso tutto già senza soggiorno,  
 e nel secondo tra sua mansione.  
**Nel tempo** che 'l figliolo de Iperione,  
 si dominava **l'uno e l'altro corno del Tauro**  
 propio all'usata **astagione**.  
 E leta al chiaro cel, facea ritorno  
 la bella Aurora al balcon d'oriente  
 col divo aspetto suo preclaro e adorno

**Al tempo** che rinnova i miei sospiri  
 per la dolce memoria di quel giorno  
 che fu principio a sì lunghi martiri,  
 già il sole al **Toro l'uno e l'altro corno**  
 scaldava, e la fanciulla di **Titone**  
 correa gelata al suo usato soggiorno.  
 Amor, gli sdegni, e 'l pianto, **e la stagione**  
 ricondotto m'aveano al chiuso loco  
 ov'ogni fascio il cor **lasso** ripone.

Con ogni probabilità, all'influsso del Petrarchismo cinquecentesco si deve anche il frequente uso delle figure retoriche dell'enumerazione e dell'accumulazione, come è visibile dai due casi seguenti: *Gli albor, l'aque, li ocel, le spiage erbose, orsi, tigri, leon, aspri serpenti* e *de guai, de strazi, e dolorosi acenti*, quest'ultimo, ritornando alle considerazioni fatte poco fa, mostra, anche, il forte legame con il campo semantico usato da Dante per descrivere le anime dei dannati e non lascia dubbi sull'attrazione esercitata dal modello della *Commedia*.

A seguito degli esempi riportati, Dante e Petrarca appaiono, a tutti i livelli, dei veri punti fermi per l'anonimo autore. Ciò non lascia sorpresi, poiché, naturalmente, i due poeti hanno fatto da modello stilistico a quasi tutta la poesia Quattrocentesca e Cinquecentesca.

Tuttavia, non sono gli unici modelli pre-quattrocenteschi presenti, si intravedono, infatti, nel testo, filigrane, più sottili, come per esempio i riferimenti ideologici alla filosofia stilnovista nel *dramma pastorale I*, dove si recita: *Patre me scuso, a te patre*

*sempre ardo, E l'ardor mio è, solo de amore, el foco el quale aceso fo d'un crudo sguardo.* Ebbene, così come accade nella lirica Calvalcantiana e in quella Guinizzeliana, nel passo appena letto, la passione viene *accesa* da un (*crudo*) sguardo, invincibile e più potente mezzo di struggimento e di dolore.

### 2.2.2.3 Il lessico quattrocentesco: Sannazaro e Poliziano

Un'altra grande fonte di ispirazione è, più certamente, il Poliziano, autore tra l'altro di bucoliche, il genere trattato dal nostro autore. Nello specifico, è interessante soffermarci sulla somiglianza tra l'espressione iperbolica della terzina: *Talché per el gran lustro che spandeva/l'auro l'argento e le gemme nomate/ de meza notte un giorno fatto avea* e la stanza XCV nel Libro Primo delle *Stanze per la Giostra* del poeta Agnolo Ambrogini, dove leggiamo: *La regia casa il sereno aier fende, /fiammeggiante di gemme e di fino oro,/ che chiaro giorno a meza notte accende.* Non stupisce più di tanto il riferimento comune alle gemme preziose, al contrario, l'uso della medesima espressione finale, molto caratteristica, appare come un inequivocabile segno di intertestualità.

Come vedremo meglio nel prossimo capitolo, accanto alla scelta del genere bucolico vi è senz'altro il modello dell'*Arcadia* di Sannazaro e il movimento letterario da lui partito. In questa sede non ci interessa vederlo nello specifico, ma pare opportuno citare una delle numerose terzine dove si fa riferimento al paesaggio naturale e idilliaco delle campagne: *L'erba pitto era de milli colori, de vari fior el bel prato era adorno, spirando al cel el suo i lor suavi odori.* La descrizione dell'ambiente campestre è un filo rosso che percorre quasi tutti gli idilli del nostro manoscritto e, com'è noto, è anche uno dei temi centrali del prosimento del poeta napoletano. Per portare un esempio più preciso d'intertestualità lessicale e stilistica tra i due autori, facciamo un confronto tra un breve passo del quadernuccio e uno della *Prosa III*<sup>174</sup> dal quale emerge una sicura imitazione, o almeno lettura, malgrado le due situazioni narrative siano molto distanti:

Li poveri contadini lor carne straziano  
con **sappe, vanghe, gomere e rastri**,  
li ricchi de scalmarce mai se sazia[no]!

Tutti gli animali egualmente per la santa  
festa conobbero desiato riposo. **I vomeri, i  
rastri, le zappe, gli aratri** e i gioghi  
similmente ornati di serti di novelli fiori  
mostrarono segno di piacevole ozio.

---

<sup>174</sup> Jacopo Sannazaro, *Arcadia*. Edizione di riferimento in *Opere Volgari*, a cura di Alfredo Mauro, Laterza, Bari, 1961.

Inoltre, per confermare la prossimità è rilevante notare il richiamo agli stessi personaggi mitologici e classici come Filomena Selvaggio, Dameta, Pan, le Ninfe, la scelta dei pastori, veri protagonisti delle opere di entrambi gli scrittori e la presenza comune di alcune immagini del *topos* bucolico quali: “*adorni giardini*”<sup>175</sup> aberi “*ombrosi*”<sup>176</sup>, “*ghirlande*” di fiori<sup>177</sup>, fonti d’acqua<sup>178</sup>, “*chiare e lucide onde*”<sup>179</sup>, “*vaghi uccelli*” che cantano gioiosamente<sup>180</sup> e “*silvestri animali*” della scena boschereccia in genere<sup>181</sup>. Per dare un esempio di questa affinità tematica, infine, possiamo prendere la più estesa descrizione del paesaggio ameno nel nostro quadernuccio e confrontarla con quella del “*monte*” dell’*Arcadia* fatta nella *Prosa I* nella Parte Prima, dove vi è, per di più, la stessa immagine della Natura come *artifex*:

Nel qual regnar me parve quel che dico:  
 tanta süavità **e tal bellezza**  
 che esser redicta par me al nido antico.  
 Non mai aura sentì con tal dolceza  
 spirar suave e mai sì adorno fonte  
 con piante intorno de sublime alteza  
 mirai giamai. E la mia leta fronte  
 mai se trovo in loco tanto adorno  
 né un sì proporzionato e alto **monte**.  
 Mirate pur l’**erbete** intorno intorno,  
 li vagi fiuri e le **virente** fronde,  
 de quanta aminità è questo giorno!  
 Quanti aucelletti con note gioconde  
 s’odono iqui cantar fra rami ombrosi,  
 che de dolceza i cor d’amanti infonde.  
 Talché me par, o mei spirti amorosi,  
 che la **natura** con soi ingegni e arte,  
 fesse tal loco per nostri reposi.

Giace nella sommità di Partenio, non umile  
**monte** della pastorale Arcadia, un  
 dilettevole piano, di ampiezza non molto  
 spazioso, perocchè il sito del luogo noi  
 consente, ma di minuta e **verdissima**  
**erbetta** sì ripieno.

[...]

Ove, se io non m’inganno, son forse dodici  
 o quindici alberi **di tanto** strana ed  
 eccessiva **bellezza**, che chiunque li  
 vedesse, giudicherebbe che la maestra  
**natura** vi si fosse con sommo diletto  
 studiata in formarli.

---

<sup>175</sup> Ivi, *Prologo*.

<sup>176</sup> Ivi, *Ecloga XI*.

<sup>177</sup> Ivi, *Prosa IV*.

<sup>178</sup> *Ibidem*.

<sup>179</sup> Ivi, *Ecloga III*.

<sup>180</sup> Ivi, *Prosa III*.

<sup>181</sup> Ivi, *Prosa XI*.

#### 2.2.2.4 I riferimenti lessicali alla poesia Cinquecentesca e Seicentesca

Le relazioni intertestuali che abbiamo trattato finora, si riferiscono a opere scritte dal XIV secolo all'inizio del XVI e sono quelle su cui abbiamo delle prove testuali più affidabili. Provando a cercare degli indizi della letteratura cinquecentesca, alcuni potrebbero vedere un riferimento tematico al Tasso nella scelta dei protagonisti e dei nomi, del *dramma pastorale II: La resurrezione di Silvano*, ossia, Aminta e Silvano, celeberrimi protagonisti dell'*Aminta* (1580). Tuttavia, trattandosi di una trama mitologica, nessuno può escludere, che il nostro autore abbia seguito per l'allestimento narrativo del componimento, altre fonti, non si sa se secondarie o primarie.

Altro riferimento letterario del primo Cinquecento sembrerebbe provenire dal poema cavalleresco all'*Orlando furioso* di Ariosto, tuttavia, a volte, meno marcati come nel verso *Fui con l'alma mia quasi funesta*, dove, forse, vi è un riferimento

Un modello tratto dalla letteratura seicentesca, sebbene non del tutto comprovato, potrebbe essere stata la raccolta di idilli mitologici e pastorali della *Sampogna* di Marino, usciti nel 1620 a Parigi e poco dopo a Venezia. Notiamo, infatti, una certa somiglianza argomentativa tra i versi dell'anonimo e quelli del *Capitolo Bucolico II: La fuga della Ninfa*, in entrambi i casi, appunto, il tema è la fuga e l'inseguimento di una Ninfa da parte di un pastore, il quale si scagiona dalle accuse descrivendosi, in entrambi i testi, in antitesi, con dei paragoni zoomorfi.

Leggiamo e confrontiamo i passi citati:

Né mostro son usito for di tonba.  
Non velonifer **angue dispietato**,  
né cerba relatrante con sua romba .  
**Ma sol** quel mesto afflitto e sconsolato  
amante tuo, el qual del tuo splendor  
me pasco, me notrisco , e sò cibato

**Non** sono **angue pestifero**,  
**non** drago ingordo et avido  
di tormento e di strazio.  
Non vengo a farti ingiuria,  
**ma sol** perché desidero  
con umil sacrificio  
offrirti il cor per vittima.

Come si vede, in un testo è presente *l'angue pestifero*, nell'altro il termine subisce una leggera variazione dell'aggettivo e si legge: *l'angue dispietato*. In entrambi i componimenti, il pastore si mostra come un umile vittima dell'amore, sconsolato, spinto dal desiderio di amore e dell'adorazione. Ma ancora più sorprendente, è ritrovare la

stessa tipologia sintattica nei due scritti: *Non/ne... ma sol*, che resta l'indizio intertestuale più significativo.

Se la citazione fosse attendibile lo scrivente in questione avrebbe redatto il manoscritto dopo la data del 1620 e si posporrebbero i riferimenti cronologici dati in precedenza di almeno cento anni.

In generale, senza poter analizzare nello specifico ogni lemma per ovvie ragioni espositive, possiamo affermare, con certezza, che l'impasto linguistico complessivo sia il prodotto delle letture letterarie che l'autore ha fatto nell'ambito della cultura petrarchista, dantesca e rinascimentale.

### 2.2.3 Il lessico latino e latineggiante

Passiamo ora alla seconda componente, quella del latino classico. Come è noto, l'influsso culturale e letterario della lingua latina in epoca Umanistico-Rinascimentale, riveste un ruolo centrale, anche rispetto a quello del precedente periodo medievale. Concorrono fattori culturali specifici, quali, la riscoperta di numerosi testi classici sconosciuti nel medioevo, le prime opere a stampa, che diffusero gli scritti latini e la nascente filologia umanistica, che ne produsse una nuova esegesi, possiamo dire "laica".

#### 2.2.3.1 I nessi latini e l'h etimologica

Nello specifico, troviamo nel nostro testo dei riferimenti alla lingua latina importanti e diffusi. Dal punto di vista grafico vengono, infatti, come abbiamo visto nella parte dedicata alla lingua, mantenuti i nessi -ct- e -pt- per -tt-, (quest'ultima è una forma totalmente assente nel testo), come negli esempi *distructo, constructo, tucto, appictito, factu tucto, reducto, concecto, perfecto, aspecta, afflicto, pecto*, per la prima forma e *recepto nuptio acceptare*, per la seconda. Inoltre, il nesso -ti- è presente, ma non esclusivo, bastino gli esempi: *sententia satio, desgratio, stratiano, presuntio, position, notitia*.

Altre caratteristiche, evidenti, del rimando al registro classico, sono la presenza dell'h- etimologica e pseudo-etimologica, come si osserva nelle occorrenze: *hor, honorando, honore, haver, hombrava, haime, humano, havendo*; il digramma -ph- usato al posto della moderna grafia (f) come nell'esempio di *Daphane*, e, infine, la coordinazione *et*, usata in sei occasioni accanto alla forma moderna.

### 2.2.3.2 Il lessico foneticamente influenzato dal latino

Probabilmente influenzati, foneticamente e etimologicamente, dal latino, anche i seguenti termini del linguaggio poetico: *suave* al posto di *soave*, già citato in precedenza, *tauro*, *giuvin*, *audir*, *inculte*, *enclina* per *inclina*, *arbosielli*<sup>182</sup>, *curso*, che sta per *corsa*, *relinquendo*, *consequir*, *sequita*, concorrente alla forma presente *seguendo*, e, ancora : *labia*, *summa*, *sumo Iove*, *suspesa* dal verbo latino ‘suspendere’, *suverchia* per ‘soverchio’, *sitibundo*, *secul*, *inquirere*, *observare*, *mundo*, nella quale è evidente l’azione della metafora da –u, *surgivan*, che sta per *sorgevan*, e in ultimo il verbo: *escampare*, ossia ‘scappare’.

### 2.2.3.3 I latinismi e l’organizzazione sintattica

Tra i latinismi, possiamo annoverare anche i sostantivi *loco aprico*, gli avverbi *iqui*, i verbi *ogiurgare*, dal latino *obiurgare*, ossia, *rimproverare*. Curiosa, invece, la forma *forsi* per ‘forse’, che risulta, dal punto di vista vocalico, più vicina all’etimo latino: *forsit*. Inoltre, nel testo appaiono, anche, vere e proprie forme latine: *deim*, che, probabilmente, sta per l’avverbio latino *dein*; il sostantivo *nuptio*, e, infine, i verbi *nutricat*, *timere*, *dusse*. Nonché molte lezioni in *-tione*, anche in assenza di attestazioni antiche.

Oltre a queste caratteristiche, grafiche e fonetiche, appena viste, l’apporto del latino è evidente nell’organizzazione sintattica. Per esempio, nelle proposizioni ricche di proposizioni subordinate, come nel passo: *Nele burnen sua man sì delicate, fatta de varij e de diversi fiuri, per obunbrar le sue belleze ornate, così adornando soi vagi colori, dal capo ai piè, la vini a remirare, per l’opositio fatta a soi splendore*. Oppure, nelle frasi ellittiche di preposizione davanti a infinito<sup>183</sup>, quali, *cerca ogiurgare*, o *dicendo andare*.

### 2.2.4 Il lessico dialettale e il registro basso

In ultimo, veniamo alla parte riguardante il lessico dialettale del nostro autore e analizziamo, per quanto possiamo, il registro meno ricercato.

Ci sono, in effetti, molti punti in cui l’autore esce dai panni classicheggianti per rivestirne altri, a volte, quasi comici. Questo registro è, naturalmente, più presente nella prima parte del manoscritto, dove il tema trattato, tipico della commedia, invoglia l’uso

---

<sup>182</sup> In questa lezione è evidente l’intenzione autoriale di conservare integro l’etimo latino: *arbor*.

<sup>183</sup> Bruni, *Op. cit.*, p.407.

di un livello lessicale più popolareggiante, al contrario degli idilli, dove il tono si mantiene volutamente abbastanza alto.

#### 2.2.4.1 *Espressioni popolareggianti e lessico quotidiano*

Accanto ai termini aulici, cultismi e latinismi vi sono, quindi, anche parole poco poetiche, o comunque quotidiane come *sudore* e terzine dal tono comico-burlesco, a volte, anche velatamente erotico. Come nel caso del *dramma pastorale I*, in cui si fa riferimento alle “voglie” del marito, nel passo seguente: *Dice se tu vol eser suo mogle / Volci dire se la voi per tuo marito /che ella tu n'avera tutte tu vogle*, oppure nell'allusione erotica, ancora più esplicita, dell'ultimo componimento, dove si legge un'espressione dal tono ancora più umoristico della precedente: *Però, dolce mio ben, meco verai/ nella mia stanza e lì ogni diletto/ che tu vorai de me sì piglarai*. Quest'altro tipo di registro popolareggiante, parodico, umoristico, si deve, forse, alle letture del teatro del padovano Angelo Beolco, detto il Ruzante (1496-1542) autore di commedie che esprimono, come nel nostro caso, i drammatici aspetti della situazione dei contadini e dove il dialetto e lingua si alternano. Precisamente, la prima parte della sua *Pastoral* (1521) oltre a essere scritta in terzine incatenate e in lingua, ha un'ambientazione e trama molto simili a quella della seconda egloga (si veda anche il *Capitolo III*) del nostro autore: si narra, infatti, della storia del vecchio Milesio, innamorato della ninfa Siringa (nome che, peraltro, verrà citato come paragone mitologico nel *Capitolo Bucolico II*), che lo schernisce e lo rifiuta, portandolo per la profonda delusione al suicidio. Le opere poi proseguono diversamente, nel nostro caso, infatti, si ha una fine certamente più felice: il contadino con l'aiuto della stessa ninfa ritornerà dagli inferi. Al contrario la seconda parte della *Pastoral*, differisce sia perché scritta in vernacolo, sia perché il contadino non avrà una sorte così fortunata, ma verrà sepolto sotto l'altare del dio Pan.

In alternativa, potremmo suggerire per l'argomento trattato anche un'eco della *Satira V* (1523) di Ariosto, scritta sempre in terzine, dove il tema è quello, appunto, del matrimonio e il tono resta pacatamente scherzoso e umoristico. Dalle sue commedie in versi (in particolare *La lena*) potrebbe avere, invece, ripreso il personaggio del servo scaltro, a sua volta recuperato, ovviamente, dal personaggio stereotipato del *servus callidus* della commedia classica, greca e latina. Infine, data la preferenza stilistica e tematica accordata dallo scrivente, in varie e diverse occasioni, alle figure di spicco

della letteratura italiana medievale (Dante, Petrarca), non sembra difficile ipotizzare che questi toni “briosi” possano essere debitori, anche, alle letture delle novelle più eroticamente esplicite del *Decamerone* di Boccaccio, che, com’è noto, verrà ribattezzato fortunato riferimento letterario per la prosa dal Bembo per gli scrittori del Cinquecento.

Tra le parole che più rappresentano questo tipo di registro, basso e colloquiale, c’è *Caestronoro*, una parola, certamente bizzarra, che vale come uomo stupido e balordo, da definizione OVI e il termine *scoltare*, che sta, ovviamente, per ‘ascoltare’ e che, apparendo nei testi antichi veneziani<sup>184</sup>, confermerebbe l’ipotesi che questo dialetto sia, infine, la lingua madre dell’autore. Per di più, notiamo una caduta delle vocali finali di parola che potrebbe evidenziare la differenza tra le variazioni venete, infatti, il padovano, vicentino, veronese e rovigotto presentano finali vocaliche, mentre, il veneziano, il trevigiano e il bellunese mantengono di preferenza le finali consonantiche<sup>185</sup>.

È interessante notare che la congiunzione ‘come’, è resa a ogni occorrenza, nella forma dell’italiano antico ‘como’<sup>186</sup>, che è più vicina all’etimo latino *quomodo* contratto poi in *quomo*, da cui, appunto, *como*. Presumibilmente, questa scelta sarà stata condizionata vocalmente, pure, dall’esito del sistema linguistico settentrionale, infatti, in quello lombardo si ha l’uscita *comod* e nel veneziano è presente la forma *comodo/comuodo*<sup>187</sup>.

E la stessa motivazione di origine dialettale potrebbe giustificare la grafia e la pronuncia della parola: *dunqua*, che sta per “dunque”, lezione presente, infatti, nella lingua della Serenissima, che registra una forma simile: “donca”<sup>188</sup>. In alternativa,

---

<sup>184</sup> Trovato, *La prosa dell’ “Arcadia” e degli “Asolani”*, p. 87.

<sup>185</sup> <https://aedobooks.com/wp-content/uploads/2015/02/Grammatica-Veneta.pdf>

<sup>186</sup> Particella usata dai poeti per *come*, voce trovata nel Vocabolario storico online Tommaseo Bellini, <http://www.tommaseobellini.it/#/>, URL consultato il 27 Marzo 2018.

<sup>187</sup> Nel già citato *Dizionario del dialetto veneziano*, (Boerio, p. 184, 1867) vi è la voce: «*Comodo* e anticamente *comuodo*[...] *comodo vala?* Come state di salute?» che viene usato nella formula interrogativa. La forma *comuodo* è presente, inoltre, in molte commedie di Goldoni tra cui *La Donna di Garbo* (Atto I, Scena XIII) e andando ancora più indietro nel tempo, troviamo la formula affermativa *a comuodo* (“come”, “in che modo”) nelle lettere di Andrea Calmo: *Libro quarto, indirizzate a diverse donne, sotto molte occasio ni de innamoramenti, ne la vulgar antiqua lingua Veneta composte. Con cinquanta stanze al proposito dell’opera*, stampate da Camillo Pincio a Venezia nel 1572.

<sup>188</sup> Gasparo Patriarchi, *Vocabolario Veneziano e Padovana co’ termini e modi corrispondenti Toscani*, 1821, letto nella versione digitalizzata all’URL: <https://archive.org/details/vocabolariovene00patrgoog>, consultato il 3 Marzo 2018.

possiamo ipotizzare un errore di trascrizione, avvenuto per assimilazione alla vocale della parola seguente: *andaro*.

Non appartenente al mondo del dialetto, ma a quello popolare, è un riferimento biblico che possiamo identificare nella terzina: *E li ministrj, con perfettio, l'ori,/ d'incenso, mirra , balzami e zibeto / profumavan li atari e nostri cori*. Sembra, infatti, scontato che qui vi sia un'allusione ai doni portati dai re magi a Gesù bambino, nella Sacra Bibbia<sup>189</sup>, ai quali, però, si è aggiunto curiosamente lo *zibeto*, profumo naturale, avente una propria storia letteraria. Quest'ultimo è, infatti, il protagonista della poesia *La canzona dello zibetto*, che si trova nei *Canti carnascialeschi* di Lorenzo il Magnifico<sup>190</sup>.

#### 2.2.4.2 Le espressioni proverbiali

L'autore fa, oltre a ciò, frequente uso di espressioni idiomatiche, come nelle frasi *che se vol batter quando è caldo el chiodo*, una forma simile a quella più moderna: 'si deve battere il ferro quando è caldo'; oppure, quando scrive *per non adimandar si perde spesso*, entrambe le frasi si trovano nel primo componimento, dal tono più da commedia: *L'amore di Deifero*.

Per concludere, come d'altronde ci si aspettava, abbiamo osservato che la patina della *koinè* settentrionale è più visibile sul versante fono-morfologico, che su quello della scelta lessicale. Dalla riflessione sui diversi aspetti del lessico, appena visti, possiamo desumere che ci sia da parte dello scrivente la volontà di restare il più possibile fedele alla tradizione trecentesca della letteratura italiana e di nobilitare la sua redazione con l'aiuto del bagaglio culturale del latino, tenendo l'uso del dialetto relegato ai componimenti dal tono più popolareggiante.

### 2.3 Le figure Retoriche

Infine, si ritiene utile aggiungere una breve lista delle principali figure retoriche, a quelle già incontrate nel paragrafo precedente, ciò, infatti, ci permette di aggiungere elementi necessari per la valutazione artistica e stilistica dell'autore e di ipotizzare, quindi, il suo grado di formazione culturale.

---

<sup>189</sup> Matteo (2:11), dove si legge: «[...]e, entrati nella casa, trovarono il bambino con Maria sua madre e, prostratisi, lo adorarono. Poi aperti i loro tesori, gli offrirono doni: oro, incenso e mirra».

<sup>190</sup> Dove viene citato in maniera ironica: *Donne, quest'è un animal perfetto a molte cose, e chiamasi 'l zibetto*. Poesia consultata in *Opere* di Lorenzo de' Medici, Collezione Scrittori d'Italia, a cura di Attilio Simioni, Bari, 1914, Editore G. Laterza e figli.

### 2.3.1 L'antitesi

In generale si avverte il desiderio di cimentarsi in figure retoriche fin dalla prima terzina, dove scrive antiteticamente: *pien d'ogni servitù voto di fraude*. Di questa particolare forma retorica, com'è noto, ne fece largo uso la poesia lirica e cavalleresca del Cinquecento, si pensi per esempio ai primi versi dell'*Orlando furioso*, non è, quindi, difficile ipotizzare che l'autore, tramite le frequenti inversioni e gli incroci sintattici, voglia evocare proprio la complessità della poesia di questi autori e con questo legittimarsi come scrittore.

### 2.3.2 La similitudine e metafora

Una altra figura molto presente è quella della similitudine, i cui termini sono da una parte lo stesso poeta, o le varie ninfe e dall'altro il mondo animale, come nel caso dell'inizio della *Fuga della Ninfa*, dove si legge: *Qual sitibundo cervo con furore/ va recercando d'acqua qualche fonte /per refrigerio de suo gran sudore,/ così meschin co la mia mesta fronte, /co l'ochi lacrimosi, e gran martire, /me misi a recercar per l'alto monte*. Sussistono, in altri punti, vari paragoni, tra la Ninfa protagonista e le altre Ninfe della letteratura mitologica, come si legge, per esempio nel caso del *Capitolo bucolico II, La fuga della ninfa*, dove si legge: *Non corse mai sirincha sì veloce/ sequita dal dio Pan, como costei /fugi da me odita la mia voce*.

Strano paragone, o meglio metafora, invece, ritroviamo nell'espressione: *me fera osir de me piume [o pinne] a sentirille*, dove il protagonista profondamente coinvolto dall'armoniosa atmosfera bucolica, si sta trasformando, metaforicamente, appunto, in un uccello (o pesce). Questa frase è particolarmente rilevante, poiché è una delle poche forme del tutto originale e creativa, di cui non si è ritrovato, finora, dei corrispettivi intertestuali.

### 2.3.3 L'iperbole

Proseguendo nella lista, si nota l'uso dell'iperbole, figura molto apprezzata dai poeti della meraviglia, che ritroviamo o per enfatizzare la bellezza del paesaggio bucolico, (*de tal dolceza ch'io non scrivo in carte*), o in funzione auto elogiativa (*che tolto credo a Febo a me sua arte*). In generale, la meraviglia diviene una vera e propria protagonista, avvalorando e calcando la presunta eccezionalità delle esperienze raccontate, come nei seguenti casi: *Non mai aura senti con tal dolceza /spirar suave e*

*mai sì adorno fonte /con piante intorno de sublime alteza/ mirai giamaj . E la mia leta fronte/ mai se trovo in loco tanto adorno/né un sì proportionato e alto monte.*

Infine, notiamo che per due volte l'autore, usa l'artificio retorico di rivolgersi direttamente al lettore, nelle esclamazioni: *Mirate pur l'erbete intorno intorno, li vagi fiuri e le virente fronde, de quanta aminità è questo giorno!* e nell'esempio, meno esplicito: *al dolce son de li amorosi acenti,/che dal bel fonte odir potevate apena.*

Concludendo questo breve paragrafo, notiamo che la ripetizione a poca distanza degli stessi vocaboli, (*dunque si in te qualche discorso avrai, tu avrai del scriver mio qualche costrutto; al fin...al fin; adorno...adorno*) può essere valutata non come un'intenzione dell'autore di rientrare nei canoni del monolinguisimo petrarchesco, ma come un sintomo del basso livello artistico del poeta, della scarsità del suo vocabolario e della sua limitata capacità creativa.

Oltre a ciò, come segnalato nel *Capitolo I* è significativo a tal proposito l'uso di rime facili o identiche e le già incontrate disarmonie morfologiche. Non mancano errori legati alla cultura letteraria dello scrivente, che si segnaleranno di volta in volta nel testo del *Capitolo IV*, per esempio quando vediamo scrivere al posto di Eris, la famosa dea della discordia che lancia la mela sul tavolo al banchetto sacro, *Iris* la messaggera degli dei, personificazione dell'arcobaleno, citata nell'*Iliade* (VIII, v.397) e da Esiodo (*Theogonia*, vv. 265, 780).

### *Riflessioni finali di capitolo*<sup>191</sup>

Dall'analisi complessiva sulla forma linguistica del manoscritto, appena esposta, emerge un profilo d'autore abbastanza preciso: lo scrivente vuole rientrare negli schemi linguistici e letterari toscani, scegliendo un lessico ricavato da una lunga tradizione lirica italiana, usando un registro alto e ricercato, evitando le forme dialettali e le espressioni colloquiali. Tuttavia, le frequenti indecisioni a ogni livello fonomorfologico, le manifestazioni dei fenomeni fonetici articolatori settentrionali, gli ipertoscanismi e le rilevanti ipercorrezioni sono il risultato della situazione ibrida, non standardizzata e mal sostenuta della lingua poetica dello scrivente. Quest'ultima si compone nei fatti da una combinazione di tre elementi: il volgare forse veneziano, il latino e il toscano, ognuno dei quali, come abbiamo visto, a volte, viene a coincidere nella forma con gli altri due.

---

<sup>191</sup> Le conclusioni finali, qui e altrove nel testo, devono ritenersi come delle semplici ipotesi di ricerca.

Concludiamo riportando le parole, valide anche nel nostro caso, dello studioso Mirko Tavoni<sup>192</sup>, il quale, riflettendo sui parametri di fondo che accomunano la problematica linguistica della lirica di corte, scrive: «l'elemento locale [...] è il dato inerziale, involontario, che condiziona, frenandola, la ricerca in direzione extra municipale (che di volta in volta fa forza sul latino, sul toscano contemporaneo, o sulla lingua poetica)».

---

<sup>192</sup> Tavoni, *La poesia lirica*, p. 91.



# Capitolo 3

## Il contenuto del Manoscritto: I temi, i personaggi e i modelli di genere

### *Introduzione*

Gli studi sviluppati sul metro nel primo capitolo e sugli aspetti linguistici e stilistici nel secondo hanno posto delle solide basi per indagare sulla natura narrativa del testo e hanno cercato, implicitamente, di rispondere alla cruciale domanda: *A quale tipologia appartiene il nostro manoscritto?* Per provare a rispondere, abbiamo, quindi, osservato il repertorio lessicale del nostro oggetto d'esame: lo abbiamo rapportato alla tradizione della letteratura classicheggiante rinascimentale, la quale, a sua volta si è servita degli stilemi fiorentini trecenteschi e, in minor parte, di quelli quattrocenteschi e abbiamo riconosciuto una discreta contaminazione espressiva dal basso del registro quotidiano. Parallelamente, abbiamo esaminato la struttura metrica e la versificazione e riscontrato uno sviluppo di tutti i diversi componimenti in uno schema ternario di versi endecasillabi non sempre rispettato canonicamente. Malgrado tutte le informazioni raccolte finora, la domanda è rimasta aperta.

Com'è noto, in letteratura il concetto di "genere", sebbene a prima vista molto semplice, è di per sé mobile e spesso inafferrabile, va allora specificato che con il suddetto termine si intende un insieme di motivi, personaggi e situazioni narrative comuni a una parte della produzione letteraria, per il quale, in base al principio di similarità, si può classificare un testo, in questo caso il nostro, inserendolo in uno o anche più sottoinsiemi contemporaneamente.

Considerando, banalmente, che per fare delle valutazioni e dei confronti riguardo il genere letterario è indispensabile arrivare a leggere il contenuto del testo nella sua pienezza, si avverte che nel nostro caso si è preferito, come in altre occasioni, procedere inversamente: prima fornire al lettore le informazioni raggiunte, che serviranno come conoscenze preparatorie alla lettura del *Capitolo IV* e successivamente, passare ad affrontare il testo vero e proprio nella sua composita ricchezza filologica di scrittura, senso e *background* storico-culturale. Anticipiamo, pertanto, che dallo studio condotto sul testo si può affermare che i componimenti appartengano, in definitiva, al genere

letterario della bucolica pastorale; possiamo, infatti, definire il *corpus* dei componimenti come un complesso di scritti formato da vari idilli, intendendo con quest'ultimo termine il nome con cui i Greci designarono in origine qualsiasi poesia di piccole proporzioni, di genere descrittivo e di argomento pastorale. Molti sono, infatti i tratti che avvicinano gli abbozzi del nostro anonimo autore alla cultura del genere pastorale, o boschereccia, ma per studiarli dobbiamo preliminarmente tracciarne dei limiti storici, geografici e temporali.

### 3.1 Breve storia della *Pastorale*

#### 3.1.1 Le tecniche di ricerca

Tracciare i confini cronologici e geografici del genere pare una prassi obbligatoria nel caso in cui si voglia tessere una rete di pensiero, di espressione, di coordinate spaziali e di relazioni personali, nella quale il nostro autore potrebbe essersi mosso, fisicamente e idealmente. Di conseguenza, svilupperemo concisamente in questo paragrafo il nostro semplice racconto del genere bucolico in due direzioni: cercheremo di delineare una mappa geografica della sua fortuna, tramite le date editoriali e le notizie pervenuteci sulla mobilità e i rapporti tra gli autori e nel contempo, ritorneremo al testo del nostro autore per individuarne e illustrarne gli elementi di cosiddetta intertestualità tematica e strutturale, che lo farebbero avvicinare o lo allontanare dal suddetto genere, che prenderemo, pertanto, come punto riferimento e comparazione.

È bene avvertire prima che per delineare qui sommariamente la storia della bucolica e in particolare di quella appartenente al periodo rinascimentale, abbiamo attinto dai seguenti importanti studi estremamente significativi per le considerazioni finali: il già citato libro di Mirko Tavoni, *Storia della lingua italiana. Il Quattrocento*<sup>193</sup>, gli studi di Antonio Daniele, *linguaggi e metri del Cinquecento*<sup>194</sup> e di Ivano Paccagnella, *Tramature Questioni di Lingua nel Rinascimento fra Veneto e*

---

<sup>193</sup> Mirko Tavoni, *La bucolica*, in «Storia della lingua italiana. Il Quattrocento», Bologna, il Mulino, 1992, pp. 127-139.

<sup>194</sup> Antonio Daniele, *Linguaggi e metri del Cinquecento*, Marra editore, Rovito, 1994.

*Toscana*<sup>195</sup>; e soprattutto, di fondamentale rilevanza i saggi di Marzia Pieri: *La pastorale*<sup>196</sup> e *Selve e giardini nella scena europea di Ancien Régime*<sup>197</sup>.

### 3.1.2 I primi Modelli le tre Corone

Com'è noto, il genere della bucolica poggia le proprie basi su una tradizione di matrice classica che si è adattata di volta in volta, nei secoli, al nuovo pubblico fruitore. In particolare, le prime fonti classiche, sono state la raccolta di *Bucoliche* di Virgilio (I secolo d.C.), il suo probabile ispiratore ellenico Teocrito (III a.C.) con i suoi *Idilli*, e, infine, un gruppo di poeti minori greci e latini Mosco, Bione, Claudiano e Nemesiano<sup>198</sup>. È risaputo che questi autori dell'antichità, soprattutto quelli ritenuti minori, conoscano una vera e propria rivalutazione, dal momento che la filologia umanistica quattrocentesca e poi quella cinquecentesca, riscopre e studia le opere classiche sotto una nuova luce. È, quindi, possibile, prendendo per buona l'idea che il nostro autore scriva nella prima metà del Cinquecento e ricordando le considerazioni fatte finora sullo stile, che anch'egli si sia fatto influenzare da questa stessa "moda" classicista a cavallo dei due secoli.

Si aggiungono alla lista dei modelli classici sebbene non trattino da vicino i grandi temi pastorali, anche *Le Metamorfosi* di Ovidio. Queste, infatti, possono essere, comunque, considerate una possibile fonte letteraria, dal momento che costituiscono un vasto e complesso serbatoio di episodi mitologici, da cui sappiamo ha attinto, forse in maniera indiretta, anche il nostro autore e che hanno come sfondo il mondo georgico dell'Arcadia, nome toponomastico che diventerà vero e proprio simbolo culturale, oltre che, emblematico titolo di una delle maggiori opere ascrivibile al genere<sup>199</sup>.

Questi modelli dell'antichità prima di passare al vaglio della cultura umanistica, più vicina cronologicamente alla data di fattura del nostro testo, passano, ovviamente, come avviene per quasi tutti i generi, per l'età definita *aurea* della letteratura italiana,

---

<sup>195</sup> Ivano Paccagnella, *Tramature Questioni di Lingua nel Rinascimento fra Veneto e Toscana*, CLEUP, Padova, 2013. Questo libro è stato consultato, soprattutto, per avere un quadro storico-linguistico della fortuna della lirica petrarchesca nel Veneto.

<sup>196</sup> Marzia Pieri, *La Pastorale* in «Manuale di Letteratura italiana. Storia per generi e Problemi», Vol. II, *Dal Cinquecento alle metà del Settecento*, Bollati Boringhieri, 1994, pp.273-292.

<sup>197</sup> Marzia Pieri, *Selve e giardini nella scena europea di Ancien Régime*, Revue ITALIES, revue d'études italiennes, n.8, Université de Provence, 2004.

<sup>198</sup> Notizie prese da Luciana Borsetto, *L'egloga in sciolti nella prima metà del Cinquecento*, *Appunti sul liber di Girolamo Muzio*, Antenore, Roma-Padova, 2004, p.1.

<sup>199</sup> Si pensa qui, ovviamente, all'*Arcadia* di Sannazzaro.

dove troviamo i primi risultati della rielaborazione della poesia bucolica originaria, nelle opere delle cosiddette “Tre Corone”. In particolare, il poeta fiorentino autore della *Commedia*, scrive *Le Bucoliche*, di carattere Virgiliano, due componimenti intitolati *Vidimus in migris albo patiente lituris* (di 68 versi) e *Velleribus Colchis prepes detectus Eous* (di 97 versi), scritti tra il 1319 ed il 1320 a Ravenna e pubblicate per la prima volta a Firenze nel 1719. Sebbene, come si vede, queste vengano stampate in epoca tarda, sappiamo che sono stati tramandati in otto codici del XIV e XV secolo tra i quali lo *Zibaldone Laurenziano* di Boccaccio che possiede tutta la corrispondenza con glosse ai testi di diverse provenienze. Le poesie che sono rivolte a Giovanni del Virgilio, lettore di poesia latina presso l’Università di Bologna, sono però composte in esametri e in lingua latina, pertanto, sebbene la lunghezza sia molto simile al nostro caso, si discostano molto dal nostro manoscritto.

Le bucoliche del Petrarca hanno, invece, una vena politica e sono raccolte nel *Bucolicum carmen*, poema pastorale scritto tra il 1346 e il 1364. Anche questo esperimento non si distanzia molto dall’opera virgiliana e viene scritto, come per l’opera di Dante, in lingua latina. Tuttavia, quelle di Petrarca avvicinandosi maggiormente allo stile drammatico ricordano quello che viene ricercato dagli *Abbozzi* del nostro anonimo autore e, per di più, vi è un altro interessante punto in comune, cioè la scelta del nome assai evocativo di Silvano, protagonista e *alter ego* dell’autore aretino della decima egloga intitolata *Laurea occidens* e ripreso dall’anonimo per il deuteragonista della seconda egloga, ossia, *La resurrezione di Silarco*.

Nonostante questi illustri esempi, il primo che sperimenta una versione volgare del tema boschereccio e si avvicina finalmente, non solo per la lingua, al nostro caso specifico è Giovanni Boccaccio. Com’è noto, egli compose *La Comedia delle ninfe fiorentine*, chiamata anche *Ninfale d’Ameto*, tra 1341 e il 1342, un prosimetro in lingua toscana, allegorico e moraleggiante. Oltre agli analoghi contenuti amorosi, anche la scelta del metro si avvicina molto al nostro caso; l’opera, infatti, è strutturata dall’alternarsi di prosa e di versi e questi ultimi sono scritti proprio in terzine dantesche di endecasillabi piani.

Questi tre grandi esempi della cultura medievale avranno largo seguito nei secoli successivi e daranno il via al genere vero e proprio, che non sarà mai sostanzialmente indipendente dagli antichi schemi classici, sebbene in lingua volgare.

### 3.1.3 La prima generazione di Bucolici: il Quattrocento e i tre poli culturali

Proseguendo il racconto e avvicinandoci alle date più prossime al nostro autore, sappiamo che è nella prima metà del Quattrocento che nascono i primi veri esperimenti di poesia bucolica volgare, i quali restano ancora isolati. Giusto dei Conti, consigliere di corte riminese, aveva, infatti, inserito nel suo canzoniere petrarchesco, scritto intorno al 1440 a Bologna, una frottola pastorale e polimetrica dal titolo *La notte torna e l'aria e 'l ciel s'anner*. Leon Battista Alberti, com'è noto, una delle figure più poliedriche del Rinascimento italiano, sperimentò il genere, scrivendo tra le *Rime* il polimetro *Corimbus* e una vera e propria egloga volgare anche questa come il nostro caso in metro ternario, dal titolo *Tyrsis*.

Successivamente nella seconda metà del XV secolo il genere vede un'importante e progressiva fortuna ed è rilevante al fine del nostro studio riconoscerne i diversi poli principali prospettati nel già citato studio di Mirko Tavoni, che ne distingue appunto tre: il primo è quello Senese-Fiorentino dove avvengono le prime sperimentazioni, il secondo è il polo Padano-Veneto che ci riguarda, per ovvie ragioni, in particolare e, in ultimo, quello Napoletano dove il genere verrà rielaborato profondamente. Vediamoli brevemente in ordine.

#### 3.1.3.1 Il Polo Toscano-Senese.

Le prime esperienze avvengono, quindi, nell'ambiente toscano negli anni '60 del Quattrocento dove prospera una produzione bucolica sperimentale ancora non irrigidita e regolarizzata nei temi, nei toni, nel metro e nella lingua. Per esempio, infatti, come afferma Marzia Pieri, a Siena in particolare continuerà il culto in forme peculiari specialmente rappresentative perché più vicino «al gusto del suo pubblico borghese».<sup>200</sup>

La prima data certa è quella del 1468, una delle date che servono legittimamente da *post quem* per il nostro manoscritto, ossia, quando il senese Jacopo Fiorino Boninsegni dedica al duca di Calabria le sue prime 4 *Egloghe*; oltre a lui opera un altro rimatore municipale Arzocchi, di cui la più antica sua imitazione della I egloga è del mantovano Giovan Francesco Suardi morto nel 1468(-1469) e che probabilmente ne venne a conoscenza a Siena, quando fu accolto nel circolo letterario di Firenze.

Ma il personaggio chiave per il nostro studio è Filippo Gallo, poeta senese, necessario per comprendere la diffusione geografica del genere. Egli era un Frate

---

<sup>200</sup> Pieri, *La pastorale*, p. 275.

dell'ordine degli Eremiti di Sant'Agostino, autore oltre che di un canzoniere amoroso di due egloghe in sdruciolli la *Saphyra* e la *Lylia*, firmate con lo pseudonimo pastorale di Fileno Gallo e precedute da un prologo in prosa. Interessante, a questo proposito, è l'osservazione di similarità linguistiche tra Filenio e il nostro autore<sup>201</sup>, come la conservazione di *e* col prefisso *re*, (*remediii*)<sup>202</sup>; o la concorrenza della tradizione poetico-latineggiante e regionale che privilegia la *u* protonica e intertonica. E ritroviamo, ancora, nei due autori una coincidenza di tendenze fonetiche senesi e di resa latineggiante (*suspir*, *facultà*) con apocopi irregolari (*paur staser*), oltre ad affinità morfologiche come la prevalenza nei possessivi della forma a struttura isomorfa proprie di tutta la toscana provinciale. Filenio, infatti usa, *mie* per i nomi maschili e femminili singolari e i pronomi *tuo* e *suo* anche per il femminile singolare e plurale e, infine, come ultimo tratto di prossimità, gli infiniti in *-ar-* (*offendare*). Ancora più importante è notare, al contrario, una discontinuità tra questi dal punto di vista metrico, infatti, vi è la presenza del verso sdruciollo in rima ternaria impiegato da Filenio, e di un verso endecasillabo piano usato dal nostro autore.

A proposito della rima e del metro adeguato al genere bucolico si esprimeva anche il Trissino, quando nella sesta divisione della *Poetica* (edite nel 1562) afferma che la prima «è figura che ha molto di vago e che pensiero dimostra, onde al parlare rustico e pastorale non ben si conviene»<sup>203</sup> e quando si esprime negativamente sugli sdruciolli del Sannazzaro nell'*Arcadia*, preferendo gli endecasillabi piani. Ebbene, potremmo dire che l'autore degli *Abbozzi* sembri non ascoltare i suggerimenti del trattatista riguardo il primo punto e, invece, li segua nella predilezione per gli endecasillabi piani.

Ritornando al contributo di quest'ultimo poeta alla diffusione del genere, sappiamo che è merito delle sue «peregrinazioni conventuali»<sup>204</sup> e dei suoi privati contatti con una serie di poeti volgari attivi nel circuito diplomatico e mondano delle corti tardo quattrocentesche se i testi e con questi il genere, raggiungono gli ambienti letterari settentrionali, Venezia e Padova, e meridionali. Venezia, Padova e Napoli, saranno, inoltre, teatro della fortuna editoriale cinquecentesca dei suoi testi e nel 1472

---

<sup>201</sup> Le caratteristiche linguistiche di Filenio Gallo sono state osservate nella descrizione che ne fa Mirko Tavoni alle pag. 123-134 dell'opera citata.

<sup>202</sup> I termini tra parentesi sono quelli usati da Filenio Gallo.

<sup>203</sup> Gian Giorgio Trissino, *La Poetica* (V-VI), in «Trattati di poetica e retorica del Cinquecento», II, a cura di Weinberg, Bari, Laterza, 1970, p. 88.

<sup>204</sup> Pieri, *La pastorale*, p. 276.

sappiamo, anche, che il frate risiede tra Urbino e Ferrara, dove probabilmente conosce e frequenta Pietro Jacopo De Jennari indicato come l'intermediario della bucolica al Sannazzaro che «con l'*Arcadia* farà della pastorale italiana un classico europeo»<sup>205</sup>.

Dieci anni dopo, ossia nel 1482, verrà pubblicata presso l'editore Antonio Miscomini un'importantissima raccolta di poesie intitolate *Bucoliche Elegantissime*<sup>206</sup>, del già citato Jacopo Fiorino de Boninsegni, Francesco Arzocchi senese e dei due fiorentini: Bernardo Pulci, che vi volgarizza in terzine *Bucolicon Liber* di Virgilio e Girolamo Benivieni. Inoltre è interessante sottolineare che sul solco della bucolica latina, il Boiardo dopo i *Pastoralia* per Ercole I nel 1463, compone una Pastorale in 10 egloghe, proprio in terzine: metro nel quale comporranno, oltre che il nostro autore, anche il Correggio, il Tebaldeo e Lorenzo de' Medici, che affronta il tema boschereccio nel *Corinto* del 1464, in *Apollo e Pan* del 1482, due vere e proprie egloghe volgari in terzine incatenate e nell'*Ambrae* e negli incompiuti *Amaridi Venere* e *Marte*, due poemetti mitologici. Inoltre, lo stesso si cimenta in versioni meno classiche e quindi molto diverse dalle intenzioni dell'opera del nostro poeta, ossia, nella *Nencia da Barberino* del 1470, una parodia dell'amena vita bucolica dove ai pastori si sostituiscono i villani e all'*Arcadia* leggiadra il contado mugellano e il *Simposio ovvero i beoni*, sempre in terzine dantesche e diviso in capitoli, d'argomento bucolico. Come si vede da questi esempi, queste prove di bravura fra gli anni Settanta e Ottanta del Quattrocento restano confinate solo a un piccolo gruppo di intellettuali di corte.

Simmetricamente allo sviluppo del genere bucolico è estremamente importante notare la presenza coeva della deriva drammatica del genere, vale a dire, la sua rappresentazione dialogica che vediamo coinvolgere anche due componimenti del nostro autore e che viene trattata dalle generazioni di poeti rinascimentali come una vera e propria terza via, o *terza scena*, del teatro. Come osserva giustamente Marzia Pieri<sup>207</sup>:

Tutto ciò insomma che non può stare nello scomparto drammaturgico della verosimiglianza comica (realistica e cittadina) e del sublime tragico (regale e

---

<sup>205</sup> Tavoni, *Op. cit.*, p.128.

<sup>206</sup> *Bucoliche elegantissime* fa riferimento alla *princeps* (priva di frontespizio) dell'opera, stampata Firenze per i tipi di Antonio Miscomini. Nella successiva edizione del 1494 si legge: *Bucoliche elegantissimamente composte da Bernardo Pulci Fiorentino et da Francesco Arsochi senese e da Gerolamo Benivieni Fiorentino et da Jacopo Boninsegni senese.*

<sup>207</sup> Pieri, *Selve e giardini*, p. 1.

severo) trova accoglienza sulla terza scena, incerta erede dell'antico dramma satiresco greco. La campagna, il giardino o le selve in cui si ambientano queste piccole storie private e amoroze costituiscono l'esile elemento unificante di forme drammatiche di lunga durata, che potrebbero cominciare dai contrasti medievali per esempio fra Robin e Marion e continuare con i drammi mescolati e le egloghe rappresentative quattrocentesche, le favole pastorali del Rinascimento, gli autos di Encina, i masques, fino al melodramma e all'opera regia, riempiendo di volta in volta il contenitore naturalistico – campagnolo o esotico – di contenuti e linguaggi disparati. Alle spalle di questa natura culturalizzata, che tende sempre a diventare scena di altro, stanno gli archetipi del paradiso terrestre, dell'orto delle Esperidi, del Parnaso, dell'età dell'oro, dell'Arcadia, con i loro miti di conciliazione fra uomo e natura, di evasione dalla storia, con le loro utopie alte e basse, celebrate dai generi letterari della poesia idillica e bucolica.

Come sappiamo, infatti, intorno alla metà del Cinquecento il sistema dei generi teatrali è ormai chiaramente strutturato secondo una scansione ternaria: la *tragedia*, caratterizzata nella sua forma regolare da uno stile sublime, dallo *status* aristocratico dei suoi personaggi e dall'inesorabile precipitare dell'azione verso una catastrofe purificatrice; la *commedia*, identificabile per il suo stile dimesso, per i suoi personaggi di umile condizione e per il lieto fine che conclude i suoi intrecci; e una terza forma espressiva, appunto, che, per l'ambientazione campestre e per la presenza nelle sue *fabulae* di personaggi in veste di pastori, verrà comunemente definita *dramma* o *favola pastorale*.

Per legittimare il dramma pastorale dotandolo di una precisa genealogia classica, i teorici del XVI secolo individuano l'archetipo del teatro "bucolico" nel dramma satiresco greco. Il volgarizzamento del *Ciclope* di Euripide di Alessandro Pazzi de' Medici (1525) è un primo sintomo di quella rinascita di interesse da parte degli umanisti verso il *satirikón* che culmina nella *Lettera* ovvero *Discorso sopra il comporre le satire atte alla scena* di Giambattista Giraldi Cinzio (1554): nella parodica conclusione delle trilogie tragiche il Cinzio scopre infatti l'origine dei drammi incentrati sul "maneggio di pastorale amore" (*Lettera sopra il comporre le Satire atte alla scena*)<sup>208</sup>.

---

<sup>208</sup> Notizie prese dal saggio di Raffaele Tedesco, *Due scene d'amore del Pastor Fido, tra tradizione e innovazione*, Luigi M. Reale, Rid.IT - Rivista on line di italianistica, in «Italianistica Online», n.2, 24 Aprile 2006, <http://www.italianisticaonline.it/2006/rid-it/>.

Molto stimolante ai fini della nostra ricerca è notare, riprendendo le parole di Raffaele Tedesco, che il vero fondamento dell'intreccio delle favole pastorali del '500 è la dinamica della fuga e inseguimento. I protagonisti sono, infatti, l'amante disperato e l'amato che rifiuta il corteggiamento e tale modello diverrà proprio:

[...] il mezzo tramite cui l'egloga pastorale potrà essere drammatizzata, ovvero portata in scena e attorno al quale le favole pastorali, dal Cinzio in poi, costruiranno i loro intrecci rappresentativi. Questo passaggio dalla diegesi alla mimesi sarà possibile grazie all'introduzione della "ninfa amata ragionare" e dunque [...] di un'azione cioè in cui insieme all'amante disperato è presente anche l'oggetto del desiderio [...]<sup>209</sup>

Il *topos* narrativo della relazione infelice tra una ninfa amata e inseguita e il pastore incalzante, fisicamente e verbalmente, lo ritroviamo applicato dal nostro autore a diversi componimenti. È presente in due diverse bucoliche dallo sviluppo *diegetico*, dove il tema viene mostrato dal pastore sconsolato che vede la ninfa e cerca di prenderla, e nella versione mimetica del cosiddetto dramma pastorale, dove l'attore-pastore racconta *a posteriori*, nel nostro frammento, di essersi ucciso per una ninfa che non ricambia il suo amore. Inoltre, sebbene tratti di una relazione con una "signora", Ersilia, l'autore non manca di esporre il tema dell'amore non corrisposto nella prima egloga, o meglio, dello stato infelice del servo Groldo a causa di un amore impossibile con la detta donna. Tuttavia, benché il tema sia più volte presentato e costituisca il motore dinamico dell'episodio narrativo, non possiamo affermare che il presunto "*passaggio*" sia perfettamente compiuto, o almeno dalle porzioni di testo che ci sono giunte, poiché non viene messa sulla scena la vera e propria azione drammatica ma viene, ancora, soltanto raccontata.

Ma ritorniamo a seguire la cronologia; a tal proposito sembra che sia stato il già menzionato Angelo Poliziano a inaugurare codesto genere nella sua versione quattrocentesca, con la sua *Favola d'Orfeo* composta a Mantova nel 1480. Il testo drammatico non è diviso in atti e presenta un'estrema irregolarità formale: dall'ottava alla terzina all'ode saffica in latino, mentre nel 1487, Niccolò da Correggio presenta a

---

<sup>209</sup> *Ibidem*.

Ferrara la *Fabula di Cefalo*, anche queste in metro vario, con il quale il modello del dramma mitologico-pastorale, come il nostro, si può dire ormai compiuto. Infine, poco più che 20 anni dopo, Baldassare Castiglione e Cesare Gonzaga compone il *Tirsi*, 55 ottave pastorali, in metro vario, per il Carnevale urbinato del 1508, che si può vedere come la naturale prosecuzione delle precedenti favole mitologiche e che ha come protagonista: *Dameta*, un pastore, il cui nome verrà usato, a questo punto significativamente, anche dal nostro autore<sup>210</sup>.

### 3.1.3.2 Il Polo Napoletano

Un luogo, invece, dove germogliano i semi letterari delle esperienze senesi e fiorentine è Napoli. I protagonisti che «fisicamente importano la moda bucolica», sul modello di Filenio Gallo e del *Corpus* delle Bucoliche citate, sono Giuliano Pierleoni, un patrizio romano venuto in esilio alla corte di Alfonso il Magnanimo, nel 1474 dopo la dispersione dell'Accademia di Pomponio Leto, autore, sotto lo pseudonimo di Rustico, di un *Compendio di sonetti et altre rime de uarie texture intitolato lo Perleone. Recolte tra le opere antiche et moderne del humile discipolo et imitatore devotissimo de' uulgarì poeti Giuliano Perleonio dicto Rustico Romano* del 1492 con dedica a Federico d'Aragona e il già citato Pietro Iacopo De Jennaro, poeta e funzionario di corte, che come la maggior parte dei suoi colleghi, è autore di una *Pastorale* mista di prosa e di versi<sup>211</sup>.

A Napoli la bucolica troverà, com'è noto, la sua massima rappresentazione con Jacopo Sannazzaro nel suo romanzo sperimentale in forma di prosimetro *l'Arcadia*, nella quale inserirà 12 egloghe in endecasillabi sdrucchioli. La prima stesura di quest'opera è databile tra 1484 e il 1486 e la seconda è del 1504 nella quale si avverte il passaggio sensibile da un secolo all'altro «dell'intero quadro linguistico-letterario italiano [...] quel movimento di riduzione delle componenti eccentriche, dei contrasti, del plurilinguismo e pluristilismo e di generale 'petrarchizzazione'[...] »<sup>212</sup>. Caratteristiche queste che, con le dovute differenze di consapevolezza artistica, abbiamo

---

<sup>210</sup> Le notizie sul Castiglione sono prese da Giacomo Vagni, *Poeti di corte in scena. Nuove attribuzioni dal Tirsi di Baldassar Castiglione e Cesare Gonzaga*, in «La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena», Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014, p. 1.

<sup>211</sup> Le informazioni sono state tratte da Pieri, *La pastorale*, p. 278.

<sup>212</sup> Borsetto, *Op. cit.*, p. 2.

riscontrato facilmente anche nello studio linguistico e stilistico del nostro manoscritto e che sono state raccolte nella parte dedicata nel *Capitolo II*.

### 3.1.3.3 *Il Polo Veneto*

Infine, il terzo luogo, che geograficamente ci riguarda più da vicino e da cui si sarebbe irradiato il genere pastorale alla fine del XV secolo, sembrerebbe l'area tra Venezia e Padova. Infatti, a Venezia ritroviamo un singolare trio bucolico composto dal già ricordato Fileno Gallo, da un altro frate toscano, Pizio da Montevarchi, teologo e traduttore di Seneca, nonché autore nel 1497 di un *Opus pastorale* misto di prosa e di versi e dal patrizio Giovanni Badoer, dottore e filosofo che compone il *Philareto* nel 1497. Si può dire che «il loro sodalizio intellettuale trova nell'allegorismo bucolico un fecondo terreno di autorappresentazione compiaciuta di sé e sperimentazioni metriche e formali, precoce esempio di fruizione privata e borghese di un genere che viene incontro alle aspirazioni evasive ed esclusive di circoli culturali dell'avanguardia»<sup>213</sup>. Ed è proprio la sua tipica funzione *privata e borghese* a confermare che è in questa parte d'Italia germoglia l'inventiva del nostro modesto autore e, inoltre, non possiamo escludere del tutto che lo stesso abbia preso parte a questi “*circoli culturali*”. A Venezia, tra l'altro, è *l'Arcadia* la fondamentale fonte ispiratrice di quell'idillismo mitologico e musicale, caro, anche al nostro scrivente.

Non possiamo e non sarebbe utile, in questa sede, trattare, più lungamente di ogni singola manifestazione scritta della cultura pastorale del periodo a cavallo tra il Quattrocento e il Cinquecento, tuttavia, bastino queste notizie generali sulla sua fortuna a fornire un ampio inquadramento storico, dove, possiamo, adesso più semplicemente, collocare il nostro testo, vale a dire, nel solco dell'importante e vastissima produzione e tradizione bucolica rinascimentale.

### 3.1.4 La Seconda generazione di Bucolici: il Cinquecento

#### 3.1.4.1 *Le Accademie e l'esperienza di Folengo e Ruzzante*

Terminata questa prima generazione di bucolici assistiamo a un imborghesimento del genere e alla nascita delle Accademie. Questo accade perché viene a mancare il sodalizio tra autori e corte quattrocentesca con cui in origine il genere si identificava e si vengono a creare dei veri e propri «circoli letterari appartati, che coltivano sogni umanistici ormai remoti e tendono precocemente a organizzarsi in accademie

---

<sup>213</sup> Pieri, *La pastorale*, p. 285.

pastorali»<sup>214</sup>. Per portare degli esempi, possiamo citare quella dell'*Addiaccio di Prato*, dove il Firenzuola, ridottosi da Roma in provincia, riunisce intorno a se, in veste di «*archimandrita Silvano*», nome che, come abbiamo già notato, ritorna nel manoscritto, un gruppo di ammiratori devoti a Pan e fa recitare un suo *Sacrificio pastorale*, misto di prosa e di versi; o quella *Oscura di Novara* di cui fa parte, con lo pseudonimo di «pastor Lacrito», Agostino Caccia, inabile autore, verso la metà del secolo, di rime amorose e di rappresentazioni pastorali (*Satire et capitoli piacevoli*, 1549). Più tardi, nasce l'*Accademia dei Pastori Fratteggiani*, che riunì nel Polesine vari cultori manieristi di lirica in dialetto, come Giovan Battista Maganza, Luigi Groto, il Cieco d'Adria, autori di una celebre antologia di *Rime di Magagno Menon e Begotto* in lingua rustica padovana, uscita in quattro libri fra il 1558 e il 1583 e quindi probabilmente più tardi rispetto all'ipotetica datazione del nostro manoscritto.

Più vicino alla cronologia del nostro scrivente sembra, invece, quello della cerchia padana. In Padania, infatti, il filone prosegue e registra esempi illustri fin dagli inizi del Cinquecento: dalla *Zanitonella* del Folengo, una raccolta di diciotto egloghe che celebrano amori contadini del mantovano borgo di Cipada, lontana dal nostro testo per metro e per lingua, alla *Pastoral* di Ruzzante, un'egloga rappresentativa dove, nella seconda parte, il villano famelico viene messo in scena «come intruso ingombrante nel languido mondo arcadico»<sup>215</sup>. I due importantissimi testi sono cronologicamente contigui, intorno al 1520, e documentano, in anni ancora di sperimentazioni letterarie, una «peculiare attitudine a guardare la realtà vitalistica del mondo popolare con ironia e simpatia, senza cadere negli stereotipi antivillaneschi della tradizione letteraria merito anche di una lingua che, fra macaronico e pavano, consente esiti espressionistici di grande icasticità»<sup>216</sup>. A questa particolare *attitudine* non verrà dedicata molta attenzione da parte del nostro modesto scrittore, che invece, cadrà, forse, per poco talento, proprio in quegli *stereotipi antivillaneschi* tanto evitati dai due geni letterari.

#### 3.1.4.2 Siena e Venezia

Ancora più vicine, cronologicamente e topicamente, alla nostra esperienza del manoscritto sembrano le manifestazioni letterarie senese e veneziane dei primi del XVI secolo. Infatti, presso il pubblico borghese nei piccoli centri di provincia lo spettacolo

---

<sup>214</sup> Ivi, p. 287.

<sup>215</sup> *Ibidem*.

<sup>216</sup> *Ibidem*.

pastorale acquista per la sua semplicità strutturale, economicità e praticabilità scenica una rilevanza notevole, che ne assicurerà l'ininterrotta fortuna per tutta la prima metà del XVI secolo.

Siamo ritornati, infatti, al punto cruciale del passaggio al tipo drammatico, dove a Siena, trova un terreno fertile, infatti, sulla scia dell'antica bucolica quattrocentesca, si forma una tradizione associativa di artigiani che si dedicano al teatro e che si riuniscono nel 1531 nella *Congrega dei Rozzi*<sup>217</sup>, componendo testi e recitandoli in patria e fuori. È importante sottolineare che costoro identificano nel Sannazaro il loro maestro e dal 1533, arriveranno a tenere sistematicamente pubbliche letture. Gli artigiani prediligono rappresentazioni strutturalmente semplicissime di tipo pastorale rusticale, dove agli amori platonizzanti dei pastori si contrappone la ruvida comicità dei villani del contado senese, oggetto di spietate satire da parte degli stessi cittadini. Questo vivacissimo teatro, vicino al folklore e alla tradizione canterina, è destinato a rallegrare gli intrattenimenti carnevaleschi e le feste di maggio di Siena, ma viene anche esportato nelle capitali dello spettacolo da alcuni compositori-attori semiprofessionisti.

Anche a Venezia l'egloga rappresentativa è importata da una serie di attori e canterini celebri, che diventano presto dei pagati specialisti, tra cui, l'attore Francesco de' Nobili, detto il Cherea, richiestissimo per egloghe pastorali, che avevano luogo nelle feste patrizie di cui spesso ci dà notizia Marin Sanuto nei suoi *Diari*. Accanto al Cherea diffondono in Veneto la poesia e il teatro pastorale un gruppo di poligrafi partenopei più o meno oscuri, dispersi a Nord dalla diaspora aragonese, come Marcantonio Epicuro, autore di una *Cecaria* e di una *Mirzia* molto fortunate, che sarà imitato da Luigi Tansillo nei *Due pellegrini*<sup>218</sup>. Date queste importanti informazioni, possiamo facilmente immaginare il nostro autore alla rappresentazione teatrale del paese o della sua città, essendo all'epoca una pratica così ampiamente diffusa, oppure ipotizzare la sua presenza al circolo intellettuale veneziano e all'ambiente culturale padovano.

### 3.1.5 La parodia, Tasso e la fortuna del genere nel Seicento

La fortuna di questi prodotti ne decreta ben presto, per saturazione, inevitabili parodizzazioni, a opera per esempio di Andrea Calmo, autore nel 1554 delle *Giocose moderne et facetissime egloghe pastorali, sotto bellissimi concetti in nuovo sdrucchiolo*

---

<sup>217</sup> Ivi, p. 289.

<sup>218</sup> *Ibidem*, p. 290.

*in lingua materna*. Il libretto raccoglie quattro testi rappresentativi ambientati in Arcadia con vari rivali che si contendono una ninfa e un giudice che guida la scelta. È significativo che il testo, che raccoglie motivi dialettali veneti venga ristampato ben cinque volte fra il 1553 e il 1561 e riedito nel 1600 come «capriccio erudito, e poi dimenticato nel magazzino dei sottoprodotti dialettali dopo la svolta di gusto che si registra a fine secolo»<sup>219</sup>. Poco più tardi, infatti, il *gusto* cambia nuovamente e la favola pastorale prova a raggiungere la stessa autorevolezza riservata al più alto genere di teatro, la tragedia, e seguendo gli schemi aristotelici si propone nella forma unitaria verosimile e in cinque atti, di cui *l'Aminta* consacra definitivamente la fortuna nel 1573 e il *Pastor Fido* offre pochi anni dopo «il modello drammaturgico vincente, destinato a essere ripreso in tutte le lingue in forma di tragicommedie, canovacci dell'Arte, libretti per musica»<sup>220</sup>.

Il nostro breve *excursus* sulla storia del genere bucolico termina qui, sebbene la fortuna delle egloghe, dei romanzi pastorali e degli spettacoli boscherecci di vario genere continua e vive, anche nel Seicento una stagione fortunatissima. Il classicismo barocco, sulla scia dell'*Aminta*, infatti, permette al genere di evolvere in nuove forme, lontane dai canoni schematici del Rinascimento, per esempio in campo rappresentativo esso offre piccole sceneggiature ai primi drammi per musica, oppure si fissa ancora di più nei repertori dei comici dell'Arte accanto ai soggetti cittadineschi e nobili.

Con il quadro storico appena dato, sembra filologicamente più economico collocare il nostro scritto nella “fase”, se così si può dire, del genere bucolico della prima metà del XVI secolo, esattamente, quando, come abbiamo visto, s'imborghesisce e inizia a drammatizzarsi. Ovviamente sappiamo bene che in confini, cronologici, tra un ciclo e l'altro sono quanto mai provvisori, anche rispetto alla distanza geografica dal centro di produzione e diffusione. Detto ciò, la lingua dallo scrivente sembra, tuttavia, seguire gli orientamenti di quel preciso stadio di elaborazione: si distanzia dalle prime sperimentazioni eterogenee e si petrarchizza, forse, sotto l'influsso dell'*Arcadia* del Sannazzaro, e, infine, come abbiamo notato a proposito del lessico, lascia poco spazio al folklore popolare.

---

<sup>219</sup> *Ibidem*, p. 291.

<sup>220</sup> *Ibidem*, p. 292.

L'aspetto dialogico rappresentato dal nostro autore in alcuni componimenti lascia, inoltre, sospettare l'inclinazione di questo verso il dramma pastorale e al teatro in genere, che come abbiamo visto, viene codificato pienamente soltanto nel Cinquecento, ed è in realtà la sintesi scenica di una secolare tradizione di poesia idillica e di sperimentazioni drammaturgiche di carattere bucolico, che dà luogo a esperienze molto diverse tra loro. Prendendo in prestito le parole di Marco Tavoni<sup>221</sup>:

[...] grazie a questa sua inclusività, la bucolica è il luogo d'incubazione di esperienze disparate: una, già ricordata, è quella rusticale prodotta in ambiente mediceo; un'altra è quella drammatica, che si esplicherà a Siena nel Cinquecento nella Congrega dei Rozzi; una terza assai interessante, va nella direzione opposta dell'iper-latinismo, e produce non a caso a Venezia ed esattamente negli stessi anni, qualcosa che sembra in rapporto *Polifilo* [1499]. Infine l'elaborazione dell'*Arcadia*, cioè la trasformazione di un materiale di partenza siffatto in un romanzo pastorale all'insegna del monolinguisimo petrarchesco [...]

Sebbene da questa presentazione le varie tipologie sembrano escludersi vicendevolmente, vedremo che nel nostro caso si può parlare di una sorta di tendenza all' "eclettismo bucolico", detto in altri termini, è come se nella mente del nostro autore i vari sottogeneri fossero ancora di là dall'essere compresi, individuati e separati. Si incontrano, infatti, nello stesso testo, le fattezze linguistiche petrarchesche dell'*Arcadia*, la lingua latinizzata della tradizione veneziana, i motivi rustici cari all'ambiente fiorentino e, in due componimenti, l'azione drammatica delle soluzioni senesi.

## 3.2 I Temi e i Personaggi degli *Abbozzi*

### 3.2.1 Le tecniche di ricerca

Cercheremo in questo paragrafo di sviluppare, sinteticamente, i temi generali che il nostro anonimo autore affronta uno dopo l'altro, nella sua personale espressione poetica, con lo scopo d'inquadrarne lo sviluppo narrativo, significativamente nella logica dei temi boscherecci, e di trovare dei nessi utili a ricostruire analogie con le altre opere affini. Per farlo osserveremo le trame e i personaggi dei diversi componimenti, che per praticità illustreremo separatamente come opere a sé stanti.

---

<sup>221</sup> Tavoni, *Op. cit.*, pp.129-130.

Trissino nelle ultimissime pagine della sua seconda poetica edita postuma nel 1562 dall'Arrivabene a Venezia, indugia a parlare dell'egloga pastorale, utilizzando le seguenti parole:

[...]le persone che se introducono in queste sono più umili e più basse di quelle [...] così la egloga è di contadini, cioè di bifolci, di pastori, di caprari, e di altre persone rustiche et aliene dalla vita civili [...]Et ancora la fabula non è simile a quella della comedia, perciò che non è di azione che sia compiuta e grande, ma di azioni piccole, e rare che siano integre, e non hanno né recognizioni né rivoluzioni, né turbulentie né inganni di servi, né altre cose simili a quelle che intervengono nelle comedie. Ma sono per lo più parlamenti e canti di pastori e di rustici, circa i loro amori e circa alcune contese pastorali.

Molte di queste caratteristiche tipologiche, come i personaggi (“*bifolchi*”, “*contadini*”, “*caprari*”) e le tematiche amorose (“*contese pastorali*”), sono parte essenziale degli *Abbozzi* anonimi e ne costituiscono il vero e proprio sostegno per la trama, tuttavia, è significativo che, insieme a queste, si trovino, parallelamente, anche le altre caratteristiche che dal Trissino vengono escluse, come *revoluzioni* o gli *inganni di servi* e i personaggi, come dei e semidivinità, che non possono, certamente ritenersi, *umili* o *bassi*, ma che come abbiamo visto in precedenza appartengono alla categoria del “dramma mitologico-pastorale”. Questa eterogeneità di contenuto narrativo, confermerebbe l’idea dell’incertezza generale in cui versa lo scrivente, il quale malgrado cerchi di contrastarla affidandosi a un rassicurante schema rigido di terzine incatenate e a un lessico moderato e conservatore, fa fatica a sviluppare la propria poesia in una precisa direzione di genere, forse, in questo sfavorito anche dalla vastità e diversità delle derive della cultura, che solo genericamente, è racchiusa sotto la definizione di “*bucolica*”.

Vediamoli, allora, i temi e i personaggi dei componimenti, andando in ordine di apparizione nel manoscritto degli *Abbozzi*:

### 3.2.2 Dramma pastorale I: *L’amore di Deifero*

Per la sua natura dialogica il primo componimento rientra nella definizione classica di *Egloga*, forma dal latino *eclōga* derivante dalla lingua greca *ἐκλογή*, col significato di «scelta» (poesie scelte), oppure, se vogliamo credere alla sua

impostazione teatrale, in quella, più moderna di *dramma pastorale*. Sul palco vi sono, infatti, tre attori, o meglio, tre personaggi tipizzati, che dialogano fra loro in due scene: *Ersilia*, la signora, *Deifero*, l'amante supplicante e *Groldo*, il servo astuto.

Interessante notare subito i rapporti letterari con la cultura classica o di intercessione classicista, visibili anche dal punto di vista onomastico, di fatti, “Ersilia” o *Hersilia*, è un personaggio mitologico dell'antica Roma. La storia della donna sabina moglie di Romolo viene raccontata in età latina da Livio (I, 11, 2) e dalle citate *Metamorfosi* ovidiane (XIV, 84), che la immortalano come la prima che avrebbe patrocinato, dopo la guerra seguita al ratto delle Sabine, l'alleanza tra Romani e Sabini. Tale mito non è affatto alieno alla letteratura trecentesca, infatti, il nome *Ersilia* viene indicato nel fortunatissimo poema allegorico in terzine dei *Trionfi* del Petrarca, (v. 152, *Pudicitiae*), che possiamo facilmente indicare, per i vari riferimenti visti nel secondo capitolo, come vera fonte immaginifica per il nostro autore.

Proseguendo nella valutazione onomastica, osserviamo il nome del secondo protagonista del dramma pastorale: “Deifero”, il quale, al contrario del primo, si può relazionare all'area terminologica cristiana, infatti, significa, in latino: *portatore di Dio* (*Deus + fero*). Siffatto nome sembrerebbe, finora, estraneo ai protagonisti della letteratura ed è, invece, presente come aggettivo-appellativo in molti codici sulla di vita dei Santi<sup>222</sup> o enciclopedie ecclesiastiche più moderne<sup>223</sup>. Infine, “Groldo”, resta sicuramente il nome più enigmatico dell'intero manoscritto e potrebbe rappresentare, facilmente, la forma sincopata del nome più comune: *Geroldo*. Abbiamo poche attestazioni antiche della forma meno usuale, per esempio nel libro *Memorie storiche della città e Chiesa di Bergamo raccolte dal codice diplomatico del signor canonico Mario Lupi, da' suoi manoscritti e da' monumenti autentici, dal principio del V secolo*

---

<sup>222</sup> Tra i più antichi: *Le Vite De'Santi: Divise In XII. Libri; Fra' Qvali Sono Sparsi Piv Discorsi intorno alla vita di Christo. Con le annotationi sopra ciascuna d'esse, che espugnano, & conuincono le heresie, e' rei costumi de' moderni tempi. Et contien questo primo Volume le Vite de' Santi, assegnati a' mesi di Genajo, & Febraio*, Volume 1, Gabriele Fiamma, Bartoli, Genova, 1586.

<sup>223</sup> Tra cui l'*Enciclopedia dell'ecclesiastico, ovvero Dizionario della teologia dommatica e morale, del diritto canonico, delle principali nozioni bibliche, della storia della chiesa, de ss. padri, dei grandi scrittori ecclesiastici, dei papi, dei concilii generali, degli scismi, delle eresie, della liturgia.*” 1, Volume 1, Stamperia G. Ranucci, Napoli, 1843, dove si legge la voce «DEIFERO (dal greco, e significa *che porta Dio.*) –S.Dionigi parlando del martirio di S. Policarpo e di S.Ignazio, li chiama *Deifer Polycarpus* e *Deifer Ignatius*, perché portavano Dio nel loro cuore», p.595.

*di nostra salute sino all'anno 1428 raccolte da Giuseppe Ronchetti*<sup>224</sup>, dalla tipografia di Luigi Sonzogni, del 1817, nel quale si cita il nome di: «Groldo notajo», in riferimento a un personaggio delle cronache di Bergamo dell'anno 1269. Alla stessa area lombarda, forse, è da ricollegare il nome nella sua forma allungata, vale a dire, alla personalità di Geroldo di Colonia (Colonia,? – 1241) originario della Germania, ucciso mentre attraversava le Alpi da alcuni banditi che ne abbandonarono il corpo, raccolto da alcuni popolani devoti, i quali lo portarono a Cremona dove fu sepolto con tutti gli onori in Santa Maria Maddalena, Via XI Febbraio<sup>225</sup>.

Ma veniamo a illustrare lo svolgimento della rappresentazione teatrale, che potremmo dividere per similitudini interne in quattro brevi sequenze narrative. La prima (vv. 1-22) viene occupata da una lettera inviata da Deifero, portata dal servo-pastore Groldo e letta da Ersilia. Quest'ultima sembrerebbe essere l'oggetto del desiderio di entrambi e, forse, per le affermazioni successive del servo, appartiene a una classe agiata o di nobili natali. Nel già menzionato messaggio, Deifero esprime, non per la prima volta, il proprio amore devoto, asserisce in più occasioni di essere il suo *servo* e allude, infine, a un suicidio immediato in caso di rifiuto da parte della donna, la quale sarebbe, in quel caso, colpevole della tragedia davanti agli occhi di Dio. Successivamente si apre una seconda sequenza (vv. 23-58) nella stessa scena, dove vi è un dialogo tra Groldo, che chiede in maniera riverente alla signora indicazioni sul modo in cui dovrà rispondere al suo amante e Ersilia, che dichiara laconicamente che è disposta ad accontentare il suo corteggiatore Deifero ma solo nel caso in cui questo fosse disposto a sposarla. Nella contro risposta, dalla quale intuiamo l'amore che egli prova per Ersilia, il servo Groldo si dilunga su tematiche politiche, molto care come abbiamo visto poco fa anche al Petrarca e fa riferimento alla differenza e disuguaglianza tra la vita agiata dei ricchi cittadini, probabile classe sociale a cui appartiene l'antagonista, Deifero, e la povera e faticosa vita dei contadini, di cui egli stesso fa parte, asserendo in questi termini: *Ma so me tratarai da castronaro, / e me sta bene. Li poveri se straziano, / dico che esser se vol del concistoro. / Li poveri contadini lor carne straziano / con sappe, vangnhe, gomere e rastri/ li richi, de scalmarce mai se saziano! / Li cittadini son figli e nui figliastri*. Il passaggio dalla prima alla seconda scena non

---

<sup>224</sup> Consultato al seguente link:

[https://books.google.it/books?id=UN43r\\_jqoaUC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false](https://books.google.it/books?id=UN43r_jqoaUC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false)

<sup>225</sup> Santi, beati e testimoni - Enciclopedia dei santi: <http://www.santiebeati.it/>.

viene avvertito dallo scrivente, malgrado ciò, risulta molto chiaro, di fatti, in questo nuovo sfondo (vv.59-77) si stabilisce il dialogo tra diversi interlocutori, Groldo e Deifero: il primo riferisce al secondo le parole dell'amata Ersilia e lo esorta a cogliere al volo l'occasione, forse, intenzionalmente negligente nel non dichiarare la sua stessa passione. Infine, nell'ultima sequenza, quasi un monologo, (vv. 78-107), Deifero, presenta una lunga e devota invocazione alla figura del *patre* che potrebbe rappresentare il suo padre biologico al quale dice di rivolgersi, con immensa reverenza per trovare *al suo mal qualche remedio* e per cercare di fargli rendere il suo *perso core*. Con questa che possiamo definire "lettera al padre" il componimento bruscamente si arresta, lasciando più dubbi che certezze sulle intenzioni reali dei vari protagonisti in scena. In mancanza dell'*explicit* del testo e del contesto generale, infatti, non godiamo di adeguate informazioni sugli elementi dell'intrigo, che sarebbero state necessarie, più che per gli altri componimenti, all'interpretazione delle logiche sottintese, dei proponimenti e degli scopi individuali, che sembrano apparire nei dialoghi dei tre strategicamente mascherati, come negli intenti della *Commedia dell'Arte*.

### 3.2.3 Capitolo Bucolico I: *Il Carro trionfale e il Pomo della Bellezza*

Il secondo componimento può essere definito per la sua natura narrativa un capitolo bucolico e può dividersi in quattro sequenze narrative; nella prima (vv. 1-27), che si apre con un paragone tra il protagonista senza nome, probabilmente un *alter ego* dell'autore, e un cervo assetato in cerca di una fonte, si narra in prima persona dello sforzo e sfinimento della ricerca affannosa di quella che scopriremo essere più avanti una dea datasi alla fuga, definita come *quella che de beltà fa el sol sì vanire*. In seguito, il protagonista, verosimilmente un pastore, stanco e spossato dalla corsa e dalla difficoltà incontrate nel salire il monte, con *mente mesta e immenso dolore* trova riposo in un *bel giardin e fra fiuri e erbe* e comincia a sognare. Ed è qui che inizia la seconda sequenza diegetica (vv. 28-57), l'argomento, infatti, cambia, ci si ritrova nel sogno del pastore, introdotto dai versi: *cose dormendo vidi de stupore, / non mortal dico non, ma in ver divine, / per lor beltade ed per l'alto splendore*, il quale, con ogni probabilità potremmo definire "allegorico" e ciò in virtù di vari riferimenti allusivi, tra i quali l'incontro con un *carro trionfale* trainato da *dui colombine*, simbolo di pace, dove, forse, è da vedere il riferimento letterario al carro di Beatrice apparso nell'Eden del Purgatorio di Dante. La descrizione della magnificenza del carro, che *per el gran lustro*

*che spandeva l'auro l'argento e le gemme nomate, de meza notte un giorno fatto aveva e delle figure festose e nobili che vi ruotano intorno, come una Dea attorniata da donne ligiadre e pelegrine e un fanciul bendato e faretrato, con ogni probabilità Cupido, è ampia e dettagliata. Successivamente, il focus ritorna per breve spazio sul pastore che cerca di avvicinarsi quanto più alla processione divina con lo scopo di ritrovare l'inclita dea mia [...] fra spiriti lucenti. Verso la fine, nella terza parte, (vv. 58- 120) del componimento, l'autore indugia sulla Dea alla guida del carro, la quale inizia in un lungo discorso diretto alle care sorelle, un invito a non perdere il tempo prezioso, a godere del magnifico posto nel quale si trovano e, più avanti, indice una gara di bellezza tra queste, dichiarando che la vincitrice riceverà in dono il famoso pomo d'oro e sarà cinta da una corona. La quarta e ultima sequenza (vv. 121-132) è di nuovo dinamica, si torna al protagonista, che finalmente, riconosce in mezzo a quelle stelle, il chiaro volto della Dea che stava inseguendo in precedenza, e si muove verso di lei, quando un'ombra, non meglio inquadrata, dichiara: fermate speme mia e qui, per sfortuna, il componimento si interrompe seccamente.*

### 3.2.4 Capitolo Bucolico II: *Il dolce canto di Filomena e la fuga della Ninfa*

Nel terzo componimento il capitolo bucolico intitolato *Il dolce canto di Filomena e la fuga della Ninfa*, l'atmosfera cambia, almeno nella prima parte: dalla tristezza drammatica e patetica portata avanti dal protagonista del passaggio precedente si passa all' "amorosa visione" di una ninfa nel lago che si raccoglie i capelli. Il componimento è ugualmente in prima persona, con il narratore intradiegetico, ma l'ambientazione è ospitale, amena (*de tal dolceza ch'io non scrivo in carte*) e senza pericoli, sebbene a tratti si potrebbe definire malinconica.

Il capitolo bucolico può essere ripartito in tre grandi sequenze diegetiche. Nella prima (vv. 1- 27) il protagonista si cala nel clima lento e piacevole del bosco e descrive al lettore il luogo nel quale si trova, definendolo come un posto incantato e *dolce*, un vocabolo più volte significativamente adoperato e dove la ninfa Filomena, che appare in contemplazione, piange *el suo infelice stato*. Com'è noto il nome di Filomena, che ritroviamo, anche, nella produzione di Angelo Poliziano, nella stanza 94, è nella mitologia la figlia di Pandione, re di Atene e personifica la rondine, il cui cinguettio, come il canto flebile dell'usignolo, parvero simboli del lamento e del lutto, simboli a cui sembra qui alludere anche il nostro autore. Il protagonista sembra avere qui un punto di

osservazione privilegiato, non solo della natura circostante ma anche rispetto alle altre figure umane adiacenti, di fatto, osserva tranquillo e sereno da lontano l'arrivo di un pastore con il suo gregge dalla montagna. Il tema dell'esaltazione della natura bucolica è in questo componimento il vero punto cardinale e si registra nelle descrizioni, più avanti nel testo, dell'amenità del luogo, come nei versi: *Circondat'era ancor da ogni parte / de varie piante onde surgivan un vento/de tal dolceza ch'io non scrivo in carte./ Fera le fronde picol movimento,/ e tremolando quei rami amorosi / ombrava el fonte de liquido argento./ E un dolce son ossiva fra rami ombrosi / de quella selva, diletta ed amena,/ de vari ocelli da lor fronde asscosi.* Tuttavia, in un secondo momento, la contemplazione estatica del *bel fonte* si interrompe, (vv. 28-87) e la scena ha improvvisamente un andamento flebilmente dinamico: il protagonista intravede *una donna gaudire sotto l'ombra d'un pin con gran piacere* e cerca di nascondersi come può per continuare a seguirla con gli occhi indisturbato; mentre lei, come accennato in principio, sembra intenta a sistemare graziosamente le chiome dorate in una ghirlanda. Infine, (vv. 88-134), il ritmo diventa ancor più veloce: la donna, la cui bellezza viene più volte esaltata, dopo aver notato un uomo che le si sta avvicinando, prima, lo guarda *soridendo* e, poi, si dà alla fuga. Da qui in poi inizia una lunga carrellata di paragoni mitologici, utile all'autore per sottolineare la velocità della ninfa: *Sirincha* e *Pan*, *Arpalice*, *Atlanta*, *Appolo* e *Dafne*. Successivamente, l'autore/narratore continua con una nuova serie di confronti, questa volta, tratti dal mondo animale e con valore antitetico, vale a dire, al fine di dimostrare la sua innocenza. Detto altrimenti, egli, non vuole apparire agli occhi dell'amata come un leone che sbrana una cerva, né come un'aquila in cerca della *tripidante* colomba o come *mostro* uscito dalla tomba e, neanche, come Cerbero o un *angue*. Il componimento, infine, si conclude anche qui come nel primo, con un'invocazione da parte del pastore, questa volta molto breve, a Giove (*el sumo Iove*), per ricevere la grazia di poter ritrovare la ninfa sfuggita.

Tutta la seconda parte del componimento gira, come il precedente, intorno al dolore del mesto e afflitto pastore e alla sua disperata ricerca, tema che caratterizza come abbiamo visto precedentemente la tradizione delle favole pastorali del '500 e che secondo Raffaele Tedesco<sup>226</sup> si delinerebbe secondo lo schema:

---

<sup>226</sup> Tedesco, *Op. cit.*, p. 2.

1. Tentativo dell'amante di impietosire l'amato
2. Ripetuti rifiuti dell'amato
3. Enumerazione da parte dell'amante delle proprie ricchezze e virtù
4. Richiesta dell'amante
5. Fuga dell'amato infastidito

Come si può notare ora e come si vedrà meglio con la lettura del testo nel prossimo capitolo, con le dovute differenze, l'autore segue questo schema generale: tentativo di avvicinamento- rifiuto non verbale-fuga dell'amata, malgrado, l'amata-ninfa non sembri svolgere un vero ruolo attivo e abbastanza drammatizzato.

### 3.2.5 Capitolo Bucolico III: *La discesa nei Campi Elisi*

Il quarto componimento in ordine di apparizione nel manoscritto è molto discorde per tematiche e non solo, da tutti gli altri: è formato da una sola carta e composto da soli 33 versi. Potremmo definirlo come un abbozzo di capitolo bucolico d'argomento mitologico, anche se, non si fanno qui i tipici riferimenti ai pastori o all'ambientazione naturale. Ciò nonostante, a causa dell'esiguità del frammento e alle tematiche trattate in tutti gli altri componimenti, è più semplice ammettere che questo, nella sua forma completa e ultimata, sarebbe andato ad aggiungersi agli altri simili in un *corpus* omogeneo e unitario di sole bucoliche. In alternativa, se si resta ancorati solo al testo in sè, potremmo definirlo come un abbozzo di poema didascalico-moraleggiante, o come una vera e propria imitazione della *Commedia*. Si ascriverebbe a tale genere perché, in primo luogo, le due terzine iniziali sembrano una vera e propria invettiva morale, *topos* che viene usato anche nel menzionato *Ninfale d'Ameto*, rivolta alle persone che disamano se stesse a favore degli altri (v.1) verso chi *offende* (nuoce) se stesso per salvare gli altri (v. 2) verso coloro che non *braman onor* né per sé né per gli altri, (v.3) e, infine, contro chi, ancora più stolto, rimprovera agli altri le debolezze che sono *in lui* (vv. 4-6). In secondo luogo, poiché, come abbiamo notato già nel *Capitolo II*, possiamo osservare nella seconda parte del componimento i riferimenti tematici più significativi alla *Commedia* e ai poemi allegorici trecenteschi, vale a dire, quando uno dei due protagonisti, sulla falsa riga dell'*Inferno* dantesco e dei *Trionfi* di Petrarca, addita (*Mirando vederai da l'altra mano*) all'altro i vari personaggi, che, verosimilmente, si trovano nell'Aldilà, ripresi della mitologia greca e romana: *el feroce tebano*, (Achille),

Deianira, Acheleo, Diadamia, Briseida, Polissena, Fille, Medea e, infine, Giasone. Dopo la carrelata di nomi e dei relativi personaggi, anche questo abbozzo si interrompe, come ci si aspettava, improvvisamente.

Potremmo, in definitiva, stimare questo breve brano come una vera e propria “macro citazione” dell’ambientazione infernale della *Commedia* e simili: un *agens* vagante nei Campi Elisi scortato da una guida sapiente che ne illustra le figure di spicco, con ogni probabilità, dannate se si guarda ai loro appellativi (*venefica, rea*). Tuttavia, non abbiamo elementi testuali sufficienti per inquadrarne l’idea complessiva sviluppata nella mente dell’autore e, per di più, non è detto che egli ne avesse una davvero precisa a riguardo.

### 3.2.6 Dramma pastorale II: *La resurrezione di Silarco*

Lo scrivente torna a trattare il genere del dramma nella seconda ecloga dialogata. Possiamo dividere la scena, che questa volta appare unica, in quattro sequenze narrative; nella prima (vv. 1-15) che comincia *ex abrupto*, la ninfa *Flamy*, un diminutivo usato per *Flamine*, (nome che in antichità romana designava il sacerdote sacrificante), la quale invoca il Dio Apollo e lo prega di concedergli la preziosa grazia di: *esto pasto resusitare*. Nella seconda parte appare (vv. 16-30) *Eremy*, diminutivo di *Eremita*, nunzio del sacro Apollo, che ascoltate le preghiere della ninfa, le dona un’erba miracolosa con la quale, spiega, dovrà toccare la ferita del pastore per permettergli di tornare in vita. A questo punto, la ninfa, dopo averlo ringraziato del dono ricevuto, incita animosamente il pastore, che scopriamo chiamarsi *Silay*, diminutivo di *Silarco*,<sup>227</sup> ad alzarsi. La terza parte, più lunga delle altre (vv. 31-72), vede il pastore resuscitato narrare delle cose viste nell’aldilà e, anche in questo caso, come nel piccolissimo abbozzo precedente, i personaggi, le immagini raccontate e addirittura le espressioni usate, sono esplicitamente riprese dalla *Commedia* dantesca: Cerbero, Acheronte, la *valle oscurissima* e i Campi Elisi. Alla fine dell’*excursus* descrittivo, il pastore, ricordandosi di essersi passato il petto con il *ferro*, (*per una ninpha che me tolze el core*) si chiede come sia stato possibile ritornare in vita e riconosce attorno a sé i cari vecchi amici: *Aminta (hamy)* e *Silvano*. Finalmente, nella sezione finale (vv. 73-97) abbiamo il

---

<sup>227</sup> Unico riferimento rinascimentale che si è riusciti a trovare è quello del nome di uno dei protagonisti del *Libro darme e damore nomato Mambriano* di Francesco detto Il Cieco da Ferrara Bello, Joannes Macciochius, 1509. Un poema in ottave, conservato alla Biblioteca Nazionale austriaca, di cui abbiamo consultato il formato digitale.

topico scioglimento delle peripezie del dramma pastorale a lieto fine, che viene fatto dall'amico appena rivisto e probabile deuteragonista, Aminta, il quale rivela che la persona *causa de tal benifitio* è proprio la ninfa che l'avrebbe spinto al suicidio, vale a dire, Flamine. Da qui scaturisce un breve dialogo tra i due probabili veri protagonisti della vicenda: Silarco e Flamine, in cui la ninfa, in virtù della grazia ricevuta dagli dei, gli promette di concedergli *ogni diletto* nella sua stanza.

Come accennato nel *Capitolo I*, questo appare come l'unico componimento del *corpus* del quale, certamente, è stata tramandata la parte finale, per gli indizi lasciati sia dall'*explicit: Finis*, che dallo svolgersi delle battute, ovviamente conclusive, della recita amorosa che abbiamo appena raccontato

### 3.2.7 Capitolo Bucolico IV: *Il mondo naturale dell'Arcadia*

Infine, il IV capitolo bucolico è come il penultimo, il capitolo bucolico III, un brevissimo componimento ternario di soli 33 versi in una singola carta, dove appare in alto, il già citato importante indizio terminologico, nel titolo in lingua latina: *Capitul un per pulchrcitudinis in soniis/somnis*. Sappiamo con certezza che il testo successivo alla formula latina rappresenti, per ovvie ragioni, l'inizio vero e proprio del componimento. Quest'ultimo ha un carattere esclusivamente descrittivo, riunendo in sé i *topoi* della cultura Arcadica e delle armoniche *Stanze* del Poliziano.

Infatti, dopo una breve perifrasi astrologica di tradizione medievale, data in due alternative versioni (a tal proposito si veda il *Capitolo I*), il narratore intradiegetico si immerge nella contemplazione edonistica nella natura boschereccia e si incammina mollemente verso un *monticel* dalla *cima fiurita e leta*, nel quale, forse, si deve vedere, anche qui, un'eco dantesco: l'Eden del monte purgatoriale. La descrizione bucolica e amena prosegue fino alla fine dei versi, interrompendosi seccamente, così come si legge di seguito: *Talché i ragi solar suo calor perde/ per l'alti abeti e pin tanto decori/ che la nova astagion tutti reverede. / L'erba pitto era de milli colori, / de vari fior el bel prato era adorno, / spirando al cel i lor suavi odori.*

A questo punto, potremmo, suggerire l'idea che la scrittura e la letteratura in genere, rappresentino per l'autore una fuga dalla realtà, così come era per gli autori quattrocenteschi e quelli sannazzariani. La ricerca di evasione nel mondo utopico della perfezione naturale e morale, è, infatti, uno dei modelli classicheggianti più fortunati del Cinquecento e si rivela nel nostro manoscritto e in quest'ultimo componimento in

particolare, nella rappresentazione della vita e dei luoghi della campagna rustica e idealizzata.

Concludendo, possiamo dire che l'autore si richiama ai modelli di genere della "voluttà idilliaca", termine a tal proposito usato da Francesco De Sanctis nella sua *Storia della letteratura italiana* (1956), ossia un godimento della natura senza altro fine che il godimento stesso. Il referente ideale è l'età dell'oro e i protagonisti sono presi dalla vita campestre e mitologica, ninfe, dee, pastori, villani, personaggi del mito greco e romano si intrecciano nel *corpus*, estrosamente anche insieme a tematiche celebri della *Commedia* dantesca, come il carro trionfale allegorico e la discesa degli inferi.

Assente nel *corpus* bucolico, sembra, invece, il tema encomiastico, se si vuole escludere la lunga invocazione al *patre*, personaggio non meglio identificato, a cui si rivolgono elogi e lodi sparse diffusamente per le ultime 10 terzine del primo componimento, dal verso *Mio patre so me porta grande amor* al verso: *trova al mio mal qualche remedio intanto*. La mancanza di questa fondamentale materia narrativa, tanto presente negli altri componimenti bucolici umanistici, potrebbe essere spiegata molto semplicemente come il risultato dell'ambiente sociale borghese, e, forse, della funzione privata della sua scrittura; che, d'altra parte, confermerebbe indirettamente l'ipotesi che il nostro autore, non faccia parte di nessuna corte e non abbia, quindi, un signore al quale rivolgere, appunto, i propri encomi.

### *Riflessioni finali di capitolo*

Facendo delle valutazioni finali sugli argomenti trattati in questo capitolo, e, d'altra parte, cercando di ricollegarci agli altri visti nei capitoli precedenti, possiamo, infine, concludere che l'autore si adegui a sufficienza al modello arcadico-pastorale per potervi essere ammesso senza alcun dubbio. Nella spiegazione del *Dramma pastorale I*, infatti, si avvicina all'esposizione delle tensioni storico-sociali contemporanee, quali la divisione tra ricchi e poveri e la contrapposizione tra campagna e città, questi temi, si intrecciano, come per i modelli letterari di riferimento, alle questioni più astratte e sognanti delle descrizioni naturali e dell'amore agognato dagli umili contadini. Tuttavia, ed è qui che risiede la grande differenza con i predecessori, i suddetti dialoghi incentrati sulla politica risultano privi d'organizzazione formale e lacunosi dal punto di vista argomentativo. Le difficoltà sociali del tempo vengono così esibite in maniera superficiale, frammentaria e inconcludente, svuotate dal loro originario senso. D'altra

parte, risultano banalizzate, stucchevoli e schematizzate anche le parti riguardanti i temi lirici e più intimi dei protagonisti, quali, l'amore non corrisposto o la richiesta di aiuto per porvi rimedio. Per di più, a confermare l'elaborazione monotona di temi, si è preso nota del dubbio sulle fonti, o meglio, che alcune di quelle storie e tematiche riguardanti i personaggi mitologici presentati, siano derivate solo da letture di seconda mano, (forse Petrarca) più che dallo studio diretto delle *Metamorfosi* ovidiane.

Nessun tema pare trattato con originalità o con sufficiente chiarezza espositiva, sebbene esistono alcune eccezioni, che abbiamo visto meglio nel *Capitolo II* e che vedremo direttamente con la lettura del testo. L'uso della retorica, risulta fortemente ancorato ai modelli petrarcheschi, bembeschi, insomma, classicisti e tradizionalisti e assai significative, come abbiamo visto, sono le scelte linguistiche e stilistiche: la ricercatezza formale, gli stilemi classicheggianti e i numerosi richiami letterari. Malgrado ciò, non vi è nulla che possa far pensare a un uso originale o efficace della lingua, a un rimaneggiamento dei temi o, anche, più semplicemente, a un uso personalmente creativo della composizione poetica. Anche se, dobbiamo ricordare, che il riferimento all'originalità d'autore e al valore della scrittura totalmente inedita è un metro di paragone e una categoria di giudizio artistico, certamente, più moderno e per questo non applicabile del tutto al periodo Rinascimentale.

Infine, come abbiamo visto nel *Capitolo II*, l'uso della lingua non risulta scorretto, salvo qualche giustificabile singolarità morfosintattica. La sintassi, in generale, è piana e semplice nella maggior parte dei casi, in altri, quando troppo complessa è spesso soggetta a errori grammaticali, che rendono incomprensibile anche la trama. L'abbondanza di diminutivi e superlativi non viene usata in funzione descrittiva ma per creare effetti di grazia idealizzata e, sembrano anch'essi indiretti riferimenti letterari come gli elementi di ricercatezza formale: le numerose dittologie, i polisindeti, che si affiancano a elementi popolari, come l'uso frequente di forme apocopate anche in sostantivi plurali, tutte forme che vedremo leggendo il testo nel prossimo capitolo. Di conseguenza, il tono delle egloghe e dei capitoli bucolici resta discorsivo piuttosto che lirico, sebbene sia chiara l'intenzione dell'autore di ricreare un'atmosfera immateriale e sospesa nel tempo a imitazione del celebrato e venerato *Canzoniere* di Petrarca. Insomma, la descrizione e la contemplazione degli elementi naturalistici del *locus amoenus*, gradevole e armonioso, rientrano nel modello affermato nel Cinquecento della

Pastorale volgare, malgrado ciò, la lingua e il tenore artistico è ben lontano dalla resa formale dei suoi inventori.

In conclusione, appare chiaro che l'autore non sia né un fine poeta, né un discreto rimatore e neppure un bravo elaboratore di temi non originali. È probabile, a questo punto, che lo scrittore del manoscritto si sia voluto cimentare, per diletto e non per professione, nell'emulazione di tematiche bucoliche, spinto dalla fortuna immensa del genere, ottenendo, però, un mediocre risultato dal punto di vista tecnico-artistico. È interessante, infine, a questo proposito, leggere le parole, con le quali terminiamo il nostro studio e ci avviciniamo al testo vero e proprio, del drammaturgo statunitense Thomas Stearns Eliot, le quali restano, naturalmente, un po' generiche. Egli, infatti, com'è noto, non è uno specialista del settore ma un amante e un lettore della *Commedia* dantesca, ciò nonostante, le sue parole, ci sono sembrate adeguate a descrivere la nostra valutazione complessiva del testo<sup>228</sup>:

[...] la lingua di Dante è la perfezione di un comune idioma. In un certo senso, è più pedestre di quella di Dryden o di Pope. Se seguite Dante privi di talento personale risulterete nel peggiore dei casi pedestri e piatti; ma se cercate di imitare Shakespeare o Pope senza talento, apparirete addirittura ridicoli.

Non possiamo definire il nostro autore come un poeta "*ridicolo*", né tanto meno completamente incapace, tuttavia, la mancanza di "*talento personale*" fa apparire la sua opera, che salvo rarissime eccezioni *segue* passivamente gli unificanti autori della tradizione italiana, "*pedestre*" e "*piatta*".

---

<sup>228</sup> Thomas Stearns Eliot, *Dante II* in «Scritti su Dante», a cura di Roberto Sanesi, Bombiani, Milano, 2016, p. 34.



# Capitolo 4

Il testo commentato del quaderno:

*Anonimi abbozzi rinascimentali,  
drammi pastorali e capitoli bucolici in terza rima*

## *Note editoriali*

Finora, per chiarezza espositiva, abbiamo esaminato separatamente le differenti componenti del manoscritto nei diversi capitoli dedicati. Difatti, le caratteristiche materiali, formali e intertestuali, dell'unico oggetto testo sono state scisse per essere esplorate nella loro propria e distinta funzionalità. Ciò è stato fatto allo scopo di fornire informazioni essenziali, precise e, soprattutto, propedeutiche, alla lettura, il più possibile agevole e consapevole, del testo in sé.

Avendo esaminato in precedenza ogni aspetto grafico, formale e esteriore del manoscritto come manufatto e della lingua dello scrittore, si preferisce presentare in questa sede un'edizione interpretativa, con l'intenzione di mettere in evidenza gli aspetti sostanziali e contenutistici del testo, tramite l'analisi e il commento. La scelta di questo tipo d'edizione ci permetterà di codificare la scrittura originale, ma, al contempo, di mantenere una fondamentale coerenza grafico-linguistica, che riteniamo necessaria per riorganizzare, anche idealmente, il caotico e disorganico discorso narrativo del cosiddetto "anonimo" autore. Tuttavia, un'edizione semi-diplomatica viene, per completezza e per agevolare una comparazione, riportata in *Appendice*, con a fronte la fotoriproduzione in alta definizione del manoscritto. Infine, avvertiamo che per le ragioni appena esposte nel commento del testo qui proposto, è stata data la priorità alle spiegazioni letterali, all'analisi dei personaggi e all'esame delle espressioni incerte, di cui non si è avuto modo di discutere sinora.

*Anonimi abbozzi rinascimentali, drammi pastorali e capitoli bucolici in terza rima* è il titolo definito per questa particolare forma d'edizione del testo manoscritto. In particolare, i termini "Anonimi abbozzi" sembrano appropriati a raccontare lo stato provvisorio e adespoto in cui versa il *corpus* degli scritti compresi nel manoscritto. Inoltre, quest'ultimo, come abbiamo osservato da vicino nel primo capitolo, è

evidentemente, acefalo, lacunoso nell'ultima parte e, con ogni probabilità, mutilo di alcune carte originali, che saranno andate perse nel tempo e negli spostamenti.

Ritornando al titolo, l'aggettivo "rinascimentali" inquadra il testo in un arco di tempo predefinito e assieme ai nomi "drammi pastorali" e "capitoli bucolici" specificano il genere poetico affrontato dallo scrivente e lo collegano, così, a una precisa tradizione letteraria classicista; infine, in rappresentanza dell'unico punto fermo comune interno, viene proposta la dicitura: "in terza rima".

Due sono i criteri generali su cui si basa l'allestimento formale degli *Abbozzi*, i quali, solo a prima vista, apparirebbero in contraddizione. Il primo è il criterio della modernizzazione dei fenomeni grafici, mentre, il secondo è quello del mantenimento delle caratteristiche fonetiche tipiche, ossia, di quelle ritenute chiare manifestazioni dialettali nella lingua dell'autore. Di conseguenza, la lingua del testo originale da una parte si modifica e dall'altra si conserva, per raggiungere un equilibrio tra la lettura scorrevole e la tipizzazione del testo. Ricordiamo, infatti, che in questa sede l'obiettivo finale è tentare la ricostruzione del profilo culturale d'autore, attraverso il contenuto dei suoi scritti e le piste degli errori ortografici e grammaticali, che saranno per questo motivo mantenuti a testo, eccetto quelli dovuti a distrazione.

Con le suddette premesse e ricordando le caratteristiche sviluppate e studiate nel *Capitolo II*, la presentazione del testo sarà basata sulle seguenti norme grafico-linguistiche:

1. Vengono ridotti, in ogni caso, gli esiti del raddoppiamento fonosintattico, come per esempio avviene nelle lezioni *allui*> *a lui* e *allei*> *a lei*.
2. Si compie la correzione o l'aggiunta degli accenti gravi e acuti tonici, come in: *piu*>*più*.
3. Viene mantenuto l'uso confuso della consonante -s- al posto della -z- e quello della -c- al posto della -s-, a meno che queste non siano state considerate dei prodotti di ipercorrezioni. Questo stesso criterio è stato adoperato anche in altre occasioni, dove si è scelto di mettere a testo le modifiche delle ipercorrezioni e segnato le lezioni originali nelle note al testo a piè di pagina.
4. Sono univerbate le forme come: *par ve*>*parve*, *gia mai*>*giamai*, *tal che*>*talché*, *si che*>*sicché*, *per che*>*perché* e *poi che*>*poiché* e viceversa, sono state separate e in alcuni casi regolarizzate con l'uso degli apostrofi, le numerosissime lezioni

che nel testo erano improprie. Basti qui citare l'esempio emblematico di: *ta>t'ha*.

5. Vengono normalizzati i trigrammi usati per i suoni palatali, quali, *-lgl-* e *-gng-*, rispettivamente in *-gl-* e *-gn-*. Inoltre, a proposito del suono palatale, non viene considerato un errore del copista, ma una manifestazione grafica, la diffusa inversione del nesso *-ng-* per *-gn-*, che viene, di conseguenza, regolarizzata.
6. Per le forme apocopate si è preferito non inserire l'apostrofo, il quale, come abbiamo precedentemente visto nel *Capitolo II*, non viene mai adoperato dall'autore nel testo manoscritto, al contrario, lo abbiamo necessariamente introdotto per le forme elise.
7. Per quanto riguarda la punteggiatura, si sono introdotti i segni di punto, virgola, punto e virgola e i simboli delle virgolette, usate per delimitare il discorso diretto. Tutti questi segni di interpunzione erano completamente assenti nel testo e per la vastità e la complessità dell'intervento si rimanda al *Capitolo I*, per un più ampio resoconto.
8. Viene regolarizzato l'uso dell'*'h-* etimologica e pseudo etimologica, come nell'esempio di *havere>avere*. È modernizzata, a questo proposito, anche la singolare lezione *mancha>manca*, in cui l'*'h-* è, invece, di natura pseudo-diacritica. Sono stati italianizzati i nessi latini, quali, *-ti-* per *-z-*, *-pt-* e *-ct-* per *-tt-*, ed è stato modificato l'uso grafico della consonante *-q-* al posto della normale *-g-*, come in *sequitando>seguitando*. Naturalmente, è bene specificare che sono stati italianizzati i nessi non facenti parte di parole latine vere e proprie (*summo*, *colecter*), enfatizzate graficamente coll'uso del corsivo. Per tutti gli altri casi di modernizzazione latina si rimanda all'*Appendice*, dove vengono mantenute le forme originali nella trascrizione.
9. La congiunzione *et* viene modernizzata come in tutte le edizioni rinascimentali, sebbene sia riconosciuta come uno dei i segni più evidenti della volontà dell'autore di richiamarsi alla classicità, un elemento stilistico che, come abbiamo osservato nel *Capitolo II*, viene fortemente ricercato.
10. Si è preferito lasciare intatte le lezioni foneticamente rilevanti, o linguisticamente caratterizzanti, quali, l'uso peculiare delle consonanti doppie e tutte le variazioni vocaliche. In particolare, sono state conservate tutte le lezioni

morfo-sintattiche atipiche, o semplicemente non fiorentine, come i pronomi, gli aggettivi possessivi e le uscite verbali anomale. Qualora si sia ritenuto necessario per la disambiguazione, si è segnalata la forma normale italiana corrispondente, nelle note a piè di pagina.

11. Si è scelto di non regolarizzare la sequenza *una+ vocale* con *un'*, sia per ragioni legate alla metrica, sia poiché, anche in questo caso, la forma dell'autore non è di nessuno ostacolo alla lettura.
12. L'uso dell'articolo determinativo *el* si è mantenuto a testo perché come abbiamo analizzato nel *Capitolo II*, risulterebbe una variante formale cronologicamente significativa.
13. Al contrario, si è regolarizzato l'uso delle lettere minuscole e maiuscole. In particolare, la modifica ha riguardato tutti i nomi propri dei personaggi che per la maggior parte erano resi con la minuscola nel testo manoscritto, come negli esempi di: *aminta, appollo, iove filomena, acheleo, briseida, polisena, medea, iason, pan*. Diversamente il testo, alterna le due lezioni, una con la minuscola e l'altra con la maiuscola del nome *dio/Dio*, che viene normalizzato; così come vengono normalizzati tutti i nomi geografici, diamo qui un esempio tra tutti: *campi elisii* > *Campi Elisii*. Processo inverso, è avvenuto per le due lezioni: *Donare* e *Mirare*, all'interno del verso, che sono state restituite nel testo edito con la minuscola. Come si può facilmente immaginare, l'introduzione della nuova punteggiatura ha giocato un ruolo decisivo nella gestione e nel numero di questi particolari interventi grafici. Per la lista completa di queste modifiche si rimanda, ancora una volta, all'*Appendice*, dove vengono lasciate intatte tutte le lezioni.
14. Come abbiamo già osservato la scrittura tachigrafica viene ampiamente adoperata dall'anonimo scrittore, per le ragioni relative all'economia di spazio e di tempo e, soprattutto, per abitudini scritte. In questa edizione vengono esplicitate tutte le abbreviazioni presenti tra le quali: *che, per, ver, la, de*. Nel commento non vengono segnalate le occasioni, tuttavia, per vederne la disposizione nel testo si può usare l'*Appendice*.
15. Per non compromettere la chiarezza di lettura del testo, non vengono segnalate le occasioni dove uno o più termini si vanno a posizionare su un'interlinea

differente rispetto a quella del testo principale, come nel caso di *espre<sup>essa</sup>* o quello di *batter<sup>el chiodo</sup>*. Avvertiamo, inoltre, che questo tipo di informazione grafica è stata preservata nell'edizione semi-diplomatica dell'*Appendice*.

16. Sono state mantenute e segnalate le forme dittongate scorrette, mentre viene modernizzato il suono semivocalico /j/, che in questa versione viene graficamente reso con la vocale *-i-*, il sopradetto viene al contrario, mantenuto nella menzionata versione semi-diplomatica dell'*Appendice*.
17. Si è normalizzato l'uso delle consonanti nasali *-m-* e *-n-*, che spesso nel testo erano state confuse dall'autore, ciò è stato fatto allo scopo di facilitare ancora di più la lettura.
18. Nei casi di correzione d'autore, la lezione aggiunta da questo è stata messa a testo, mentre quella erronea, cancellata nel testo manoscritto, è stata segnalata nei commenti.
19. Le letture incerte sono state segnalate, tramite l'uso del corsivo, mentre, le lezioni congeturate sono state inserite tra parentesi quadre [], entrambe le situazioni sono commentate e approfondite nelle note. A questo riguardo, a causa della tradizione unitestimoniale del manoscritto, si è preferito non accogliere delle possibili integrazioni congetturali a colmare le lacune, con qualche eccezione evidenziata nelle note.
20. Segnaliamo, infine, che si leggeranno dei casi in cui sono possibili due equivalenti interpretazioni del testo. Per questi rari casi, si è agito così: si è messa a testo la lezione filologicamente più convincente o economica e si è inserita la seconda ipotesi nelle note a piè di pagina. In conclusione, sono state comprese nei commenti, anche, delle riflessioni di natura cotestuale, retorica, stilistica e intertestuale, mentre, non ci si dilungherà sulle tematiche generali e sulle trame dei componimenti, poiché se ne sono date le fondamentali informazioni nel *Capitolo III*, al quale si rinvia per un approfondimento.

Dal punto di vista strutturale per la seguente edizione si è deciso di dividere il testo di tutte le carte in varie sezioni che rappresentano i diversi probabili componimenti. La ripartizione è stata fatta perché sono emersi dal testo differenti componimenti e con lo scopo di favorire il rimando di questi alle varie informazioni

linguistiche stilistiche e di contenuto, commentate nei capitoli precedenti. Questa divisione ha seguito dei criteri di differenziazione intratestuali e extratestuali; più precisamente, sono stati tre gli indizi tenuti in considerazione. Il primo di questi è stato dato dalla determinante pista lasciata dalle rime, che ha posto le prime barriere, il secondo è arrivato dall'osservazione attenta delle diverse mani d'autore, (viste nel *Capitolo I*) e, infine, il terzo indizio, il più importante e indicativo, è giunto dalla valutazione della coerenza tematica e narrativa interna ai diversi componimenti. Dal confronto complessivo di questi tre aspetti ne è emersa, chiaramente, la divisione interna dei diversi scritti, i cui nomi dati sono stati frutto della soggettiva interpretazione degli stessi. L'autore, infatti, non ha lasciato alcuna traccia dei canonici *incipit* o *explicit* letterari, probabilmente per la natura provvisoria di bozza degli stessi componimenti. Di seguito diamo, allora, la lista dei titoli dei componimenti, anticipati nel capitolo precedente, che vedremo tra poco, in ordine di comparsa nel manoscritto:

- Dramma pastorale I: *L'amore di Deifero*
- Capitolo Bucolico I: *Il Carro trionfale e il Pomo della Bellezza*
- Capitolo Bucolico II: *Il dolce canto di Filomena e la fuga della Ninfa*
- Capitolo Bucolico III: *La discesa nei Campi Elisi*
- Dramma pastorale II: *La resurrezione di Silarco*
- Capitolo Bucolico IV: *Il mondo naturale dell'Arcadia*

Come si vede, per la scelta dei nomi si sono seguiti i parametri di genere, che abbiamo descritto nel *Capitolo III*, precisamente, si sono suddivisi i testi in due macro-gruppi, da una parte, col nome di *Capitolo Bucolico*, i capitoli in terza rima dal carattere esplicitamente narrativo, dall'altra, col nome di *Dramma pastorale*, i capitoli a carattere dialogico, che risultavano più vicini all'esperienza drammatica. In più, è interessante notare che per la scelta terminologica della prima tipologia, è stata molto significativa la dicitura paratestuale presente all'inizio dell'ultimo componimento (*Il mondo naturale dell'Arcadia*), che recita, appunto, "*Capitul un*", che ne conferma e giustifica il nostro uso. Concludendo, nell'ambito degli indizi disseminati nel manoscritto, è da segnalare un altro dato molto importante per la divisione in capitoli del testo, che si trova alla fine dell'*Dramma II*, dove si legge, emblematicamente: *Finis*, ossia fine.

In ultimo, avvertiamo che per questa edizione la struttura metrica dei capitoli è stata rappresentata e enfatizzata graficamente tramite la separazione delle diverse terzine; ciò è stato fatto per sottolineare la preferenza accordata dell'autore a quest'unico modulo ritmico.

Una considerazione va fatta anche per quel che riguarda la valutazione e proposta metrica dei vari componimenti. Come abbiamo visto precedentemente (*Capitolo I*) il computo delle sillabe seguito dallo scrivente non è stato sempre preciso, anzi, spesso vi si trovano versi ipometri o ipermetri. Per risolvere la questione editoriale si prospettavano due possibili alternative: o riportare il testo nella sua versione originale e con questo anche le numerose lacune metriche oppure modificare quasi la metà dei versi in questione per raggiungere un equilibrio formale, che tuttavia non avrebbe avuto opportuni riscontri nella prassi dello scrittore. Proprio per quest'ultima riflessione si è scelto di riportare il testo quanto più possibile vicino al testo originale e nei casi dubbi d'interpretazione, di congetture e di emendamenti, di preferire quelle lezioni che avrebbero mantenuto intatto il computo preciso degli endecasillabi.

Le definizioni etimologiche presenti nei commenti delle note a piè di pagina, sono state apprese dalla consultazione delle varie edizioni del *Vocabolario della Crusca* online, all'indirizzo [http://www.lessicografia.it/ricerca\\_libera.jsp](http://www.lessicografia.it/ricerca_libera.jsp), o dal dizionario storico del Tesoro della Lingua Italiana delle Origini fondato da Pietro G. Beltrami, all'URL: <http://tlio.oiv.cnr.it/TLIO/>, o dal più volte citato vocabolario Treccani in rete: <http://www.treccani.it/vocabolario/> o, infine, dal vocabolario storico Tommaseo Bellini <http://www.tommaseobellini.it/#/items>, ai quali si rimanda per ulteriori informazioni riguardo i lemmi contenuti nello scritto che stiamo per presentare.

In ultimo, dobbiamo fare una nota riguardo la storia della cartulazione del quadernuccio. A seguito degli studi sul manoscritto è sembrato opportuno fare le seguenti variazioni alla precedente numerazione delle pagine<sup>229</sup>:

1. La carta 7 diventa la nuova 4
2. La carta 4 diventa la nuova 6
3. La carta 6 diventa la nuova 7

La scelta di modificare la sistemazione delle carte è giustificata dall'esigenza di far corrispondere alla continuità del testo la successione codicologica.

---

<sup>229</sup> Per vedere la nuova corrispondenza tra la numerazione e le carte si rinvia all'*Appendice*.

Di seguito, nell'ordine dato in precedenza, diamo, in sintesi, le motivazioni per ogni cambiamento operato.

1. La vecchia carta 7 diventa la nuova 4, dal momento che il testo ivi contenuto e la forma della scrittura sono certamente legati a quelli della carta 3 *verso*:

- Per la stessa rima in “-ore” (*onore -amore/core*) che la precedente 4 *recto* (ora 6 *recto*) non presenta. Quest'ultima ha, infatti, la rima in “-ate”.
- Per la continuità tematica. In particolare, nella nuova 4 *recto* prosegue e termina il discorso della dea, iniziato nella carta 3, come si evince dalla formula: *la trionfante dea al suo parlar silentio impuse allor.*
- Per la somiglianza della scrittura tra la vecchia carta 7 *recto* e la 3 *verso*, certamente più stretta che tra quest'ultima e la precedente carta 4 *recto*.

2. La vecchia carta 4 diventa la nuova carta 6, dal momento che il testo ivi contenuto si lega, senza dubbio, a quello della carta 5 *verso*:

- Per la stessa rima in “-ate” (*dorate-delicate/ornate*) che la precedente 6 *recto* (ora 7 *recto*) non presenta. Quest'ultima ha, infatti, la rima in “-ama”.
- Per la continuità di argomento. In particolare, vediamo continuare il periodo iniziato alla fine della carta 5 *verso* nella nuova carta 6 *recto*: *Talmente a lei si ven[n]e ad acadere, che r avvolendo soi chiome dorate una girlanda venne a posedere / [cambio pagina] /ne l'eburnee sue man sì delicate, fatta de vari e de diversi fiuri, per obumbrar le sue belleze ornate.*
- Per la prossimità della mano d'autore tra questa carta e la 5 *verso*. La precedente carta 6 *recto* (ora 7 *recto*) come abbiamo visto nel *Capitolo I* presenta, infatti, una scrittura molto diversa.

3. La vecchia carta 6 diventa la nuova carta 7:

Il verso *recto* di questa carta è privo di connessione con le altre, sia dal punto di vista tematico che della rima, mentre l'altro, come sappiamo, non presenta testo. La carta viene, quindi, a trovarsi in questa posizione in conseguenza alle scelte operate sulle altre pagine del manoscritto.

Come si intuisce dallo schema presentato, restano, invece, invariati i valori delle seguenti carte:

- *2 recto e 2 verso*
- *3 recto e 3 verso*
- *5 recto e 5 verso*
- *8 recto e 8 verso*
- *9 recto e 9 verso*

Finalmente è giunto il momento di presentare il testo.

# Anonimi abbozzi rinascimentali

## *drammi pastorali e capitoli bucolici in terza rima*

### Dramma pastorale I

#### *L'amore di Deifero*

Personaggi e ruoli:

*Groldo*, il servo  
*Ersilia*, la padrona  
*Deifero*, il padrone

[SCENA PRIMA: *Groldo*, *Ersilia*]

[*Groldo* legge una lettera inviata da *Deifero* a *Ersilia*]:

[c.1 r.]

Ogni gentil signor<sup>230</sup> s'alegra e gaude<sup>231</sup>  
d[in]ante un servo quanto io fidele  
pien d'ogni servitù vòto<sup>232</sup> di fraude.

5

Or sera<sup>233</sup> tu però<sup>234</sup> tanta crudele<sup>235</sup>  
che vedendo mia vita in te remessa,  
non done<sup>236</sup> requie a tante mei<sup>237</sup> querele.

---

<sup>230</sup> Stupisce l'uscita maschile del termine. L'interlocutore si rivolge in questo caso a *Ersilia*, sua padrona. In alternativa, potrebbe trattarsi di un troncamento intenzionale della vocale finale *-a*.

<sup>231</sup> Leggendo il seguito è probabile che la porzione di testo che va da *Ogni...* a *...cielo* è una lettera scritta da *Deifero* per *Ersilia* e letta dal comune servo *Groldo*.

<sup>232</sup> Il verso acquisisce una valenza retorica nell'antitesi dei due termini a breve distanza: *pieno* e *vuoto*.

<sup>233</sup> *Serà*: quasi certamente, si tratta di una tipica uscita settentrionale per il futuro 'sarai'.

<sup>234</sup> *Però*: non ha in antico l'attuale valore avversativo, ma vale 'perciò'.

<sup>235</sup> La lezione nel testo originale è *crudelle*, che tuttavia non viene messa a testo perché ritenuta prodotto di un'ipercorrezione.

<sup>236</sup> *Done*: la desinenza in *-e*, è, probabilmente, un'uscita verbale più poetica.

<sup>237</sup>La variante *mei* vale, ovviamente, per 'mie', per la spiegazione si veda il *Capitolo II* nella sezione dedicata alla morfologia.

Desamina<sup>238</sup> el pensiero<sup>239</sup>, pensa in te stessa<sup>240</sup>,  
che se tue sante man tal servo manca  
una infamia te fia<sup>241</sup> nel mondo espressa.

10 Lassa<sup>242</sup> è la mia man destra, nulla e stanca<sup>243</sup>,  
con un coltello in man<sup>244</sup> como<sup>245</sup> Canace<sup>246</sup>,  
ardita resta vigorosa e franca.

Elegi<sup>247</sup> donna quel che più te piace:  
o darne morte o vederme distrutto,

---

<sup>238</sup> *Desamina*: più vicina vocalmente alla forma etimologica *examinare* che a quella normale, cioè ‘disaminare’.

<sup>239</sup> La lezione originale è *piensiero* che non viene messa a testo poiché ipertoscanismo per dittongazione.

<sup>240</sup> *Pensa in te stessa*: il senso di questa frase dovrebbe essere quello di ‘riflettere con attenzione’.

<sup>241</sup> *Fia*: forma arcaica per ‘sarà’.

<sup>242</sup> *Lassa*: forma italiana derivante dall’aggettivo latino *lassus*, *lassa*, *lassum*, cioè ‘stanca’.

<sup>243</sup> L’intero verso, presenta una retorica che sembra ripresa direttamente dal *Canzoniere CLII: Non po piu la vertu fragile et stanca*.

<sup>244</sup> *Man*: dalla lettura del verso sembrerebbe la forma tronca di ‘mano’, evidentemente, il *titulus* è caduto.

<sup>245</sup> *Como*: sta per ‘come’, per approfondire l’argomento si veda *Capitolo II* nella parte dedicata alla morfologia.

<sup>246</sup> Il riferimento è al personaggio Canace, (in greco antico: Κανάκη) un personaggio della mitologia greca, figlia di Eolo, re di Tessaglia e di Deiopea. La storia in antichità è anche raccontata da Ovidio nelle *Heroides*, ma sembra suggestiva l’ipotesi che la fonte, secondaria, del nostro scrivente sia stata la tragedia di Sperone Speroni, esponente del classicismo padovano cinquecentesco, che ha detta di Maria Maslanka Soro rappresenterebbe «un evento assai clamoroso non tanto per il suo valore artistico (discusso e discutibile), ma per un’eco enorme che suscitò appena scritta nel 1542». La vicenda, inoltre, fa allusione proprio al *coltello*. Prendendo la trama dal saggio della citata studiosa sappiamo che si «narra della passione incestuosa dei due gemelli di Eolo e Deiopea, tenuta segreta e che verrà scoperta solo il giorno del loro diciottesimo compleanno, il cui festeggiamento, il padre felice ed ignaro del loro fallo amoroso, preannuncia nelle prime scene. Proprio quel giorno Canace dà alla luce il bimbo suo e del fratello e l’intrigo escogitato dalla Nutrice per nascondere davanti agli occhi dei genitori sarà destinato a fallire: il neonato, coperto dalle foglie dei fiori che riempiono la cesta che la Nutrice finge di portare come offerta a Giunone da parte di Canace il giorno del suo compleanno, a un tratto tradisce sè stesso con un forte vagito, il che fa scatenare il furore di Eolo festeggiante in mezzo al banchetto. Il padre decide – in nome della giustizia, come dice, a cui tuttavia rimane estranea ogni pietà – di offrire alla figlia il coltello per uccidersi e di far morire il piccolo gettandolo poi ai cani Macareo, invece, scampato all’ira del padre grazie alla sua momentanea assenza, al ritorno si suicida perché è sopraffatto dal dolore, ma anche per vendicarsi del padre crudele che nel frattempo ha capito la malvagità delle proprie azioni e, già pentito, si consola con il fatto che almeno il figlio sia riuscito a evitare la strage provocata dalla sua ira». Inoltre, sappiamo che l’opera fu letta presso la patavina *Accademia degli Infiammati* nel 1542, a cui forse potrebbe aver partecipato il nostro autore. Questi dati confermerebbero l’inserimento del nostro autore nella prima metà del Cinquecento e nell’ambiente padano classicista. Maria Maslanka Soro, *Il mito di Eolo e il problema del tragico nella tragedia Canace di Sperone Speroni*, in «Rivista di Letteratura Italiana», XXVIII, 3, Fabrizio Serra editore, Roma-Pisa, 2010.

<sup>247</sup> *Elegi*: è una lezione calcata dal verbo latino *elego* e sta per ‘scegli’.

15 ch'al misero l'amore *in sumo*<sup>248</sup> piace.

Nella risposta<sup>249</sup> tua consiste el tutto,  
dunque si<sup>250</sup> in te qualche discorso avrai  
tu avrai<sup>251</sup> del scriver mio qualche costrutto

20 e se a mia morte al fin consentirai<sup>252</sup>  
quist' ultima sentenza non te celo:  
c'una pubblica<sup>253</sup> infamia non mor mai

e ogni omicidal<sup>254</sup> dispiace al Cielo<sup>255</sup>.

*Groldo:*

25 Or vidi che non t'ha storto un pelo,<sup>256</sup>  
disi tel io, ch'el diaul<sup>257</sup> te sconfonda<sup>258</sup>,  
che fia<sup>259</sup> grasia per tuo amor com uno anello.

Or ben cognosco che l'amor ci abonda,  
e vego<sup>260</sup> ch'or ci ha preso partito<sup>261</sup>

<sup>248</sup>*In sumo (summo)*: è una forma latina che tradotta vale 'sommamente'.

<sup>249</sup> La domanda sottintesa è se Ersilia voglia, o no, essere l'amante di Deifero.

<sup>250</sup> *Si*: qui e altrove variante vocalica per 'se'.

<sup>251</sup> Nel testo originale compare *arai*. Si è scelto di correggere la lezione ipotizzando un errore di trascrizione, per la lezione normale poco lontana nel testo. In alternativa, si potrebbe pensare a un dileguamento consonantico, come per il caso della lezione *receuta*. In ogni caso, la ripetizione anaforica, che non sembra avere nessuna funzione stilistica, mette bene in evidenza la poca creatività dell'autore.

<sup>252</sup> *Consentirai*: variante vocalica di 'consentirai'.

<sup>253</sup> *Pubblica*: il termine nel manoscritto è *publica*. Il termine, forse, è dovuto a un errore di inversione in fase di copia, la lezione corretta dovrebbe, infatti, essere 'pubblica', appunto, o, ancora, 'publica'.

<sup>254</sup> *Omicidiale*: dal latino tardo *homicidialis*, derivato di *homicidium*, omicidio, lemma antico col significato di 'che dà la morte'.

<sup>255</sup> Segnaliamo la presenza di una rima equivoca formata da *celo* (dal verbo 'celare') e *celo*, ossia, *cielo*. In questo caso la forma risulta omografa alla prima, ma in altri contesti presenta il normale dittongo con –i- pseudo-diacritica.

<sup>256</sup> *Or vidi che non t'ha storto un pelo*: non si è trovata l'origine di questa curiosa espressione, che riteniamo di origine popolare; tuttavia, il senso generale, guardando il contenuto narrativo, dovrebbe essere 'non ti ha toccato in nessun modo'.

<sup>257</sup> *Diaul*: sta per 'diavolo'. La variante indebolita, non trova nessuna occorrenza nel portale <http://gattoweb.oivi.cnr.it> né nei dizionari sopraindicati, ma dalle ricerche risulterebbe un termine friulano, come si legge dal link: <https://en.wiktionary.org/wiki/diaul>, consultato il 10 Marzo 2018.

<sup>258</sup> *Sconfondere*: verbo transitivo, col prefisso s-, è una variante intensiva, antica e rara, di 'confondere', usata anche da Luigi Pulci, che scrive: *per mille volte lo iddio Macometto ti sconfonda*.

<sup>259</sup> In questo caso vi è un dubbio di lettura sulla lezione, poco chiara nel manoscritto, che potrebbe, infatti, essere codificata o come *fia* o come appunto *sia*.

<sup>260</sup> *Vego*: sta per 'vedo', per approfondimento si veda il *Capitolo II* nella parte relativa alla sintassi.

<sup>261</sup> Il senso della frase *ci ha preso partito* dovrebbe essere, dal contesto, 'ha preso una decisione'.

dirai quel che tu voi che ge<sup>262</sup> resonda<sup>263</sup>.

*Ersilia:*

[c.1 v.]

30 Diglie<sup>264</sup> che l'asfrenato suo appittito<sup>265</sup>  
non spere<sup>266</sup> giamai<sup>267</sup> de vederlo sazio,  
eccetto se non fosse mio marito.

*Groldo:*

De posta<sup>268</sup> non vol dir de santo amazio<sup>269</sup>  
e di me non ragione<sup>270</sup> che io t'ho amata  
alla croce di Dio<sup>271</sup> che te ne desgrazio<sup>272</sup>.

*Ersilia:*

35 Groldo se tu fari<sup>273</sup> la mia immasiata<sup>274</sup>,

---

<sup>262</sup> *Ge*: sta per 'gli', per la spiegazione etimologica si veda il *Capitolo II* nella parte dedicata alla morfologia.

<sup>263</sup> In queste due ultime terzine, il personaggio di Groldo commenta le parole della lettera scritta da Deifero, che, finalmente, avrebbe deciso di sposare Ersilia.

<sup>264</sup> *Diglie*: vale 'digli'. Si veda la *Nota 33*.

<sup>265</sup> Il termine *Appittito* vale, ovviamente, per 'appetito', ed è forse una forma ipercorretta, per ovviare allo scempiamento delle consonanti, fenomeno comune nei dialetti settentrionali.

<sup>266</sup> *Spere*: per 'spero', ancora una volta una desinenza in -e dell'indicativo presente di prima persona, doveva risuonare per lo scrivente come un'uscita più poetica.

<sup>267</sup> *Non spere giamai*: reminiscenza del *Canzoniere* di Petrarca *Non spero che già mai* (Rime, LIII).

<sup>268</sup> *De posta*: significa 'appunto', 'giusto', 'propriamente'. Avverbio affermativo del dialetto veneziano. Questa notizia è presa dal *Dizionario del dialetto Veneziano*, di Giuseppe Boerio, del 1829, consultato all'URL: <https://archive.org/details/dizionariodeldi00boergoog>, il 10 marzo 2018.

<sup>269</sup> L'intera terzina è dal significato enigmatico. Probabilmente, la lezione *amatio*, fa riferimento al nome medievale Amanzio tratto dal latino *Amantius* (dall'aggettivo *amans*, *amantis*) e significa letteralmente 'amante', 'che ama'. In questo caso, in un'ottica religiosa (*santo*) può significare anche 'che ama Dio'. Quest'origine è stata verificata su: [https://it.wikipedia.org/wiki/Amanzio\\_\(nome\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Amanzio_(nome)), URL consultato il 12 marzo 2018.

<sup>270</sup> Al posto di *ragione*, nel testo originale abbiamo la lezione *gragione*, valutato come un probabile errore di distrazione dello scrivente e per questo corretto.

<sup>271</sup> *Alla croce di Dio*: frase usata come una sorta di giuramento, con lo stesso valore anche in Boccaccio *Alla croce di Dio, ubriaco, fastidioso, tu non c'entrerai stanotte* (Decameron, VII, 8).

<sup>272</sup> *Desgratio*: vale lo stesso che 'disgradare', 'stimar meno'. Definizione presa dal *Vocabolario della Crusca*, Edizione IV, (p.179, vol.2.) Il significato dell'intera terzina sfugge alla comprensione.

<sup>273</sup> *Fari*: lezione ambigua che potrebbe significare dal contesto 'farai'.

<sup>274</sup> *Immasiata*: difficilmente leggibile nel manoscritto, è una forma, forse, influenzata dal dialetto locale, per "imbasiata", (ambasciata) e che presenta il fenomeno di assimilazione progressiva. La lettura

senza malizia o senza fraude, o inganno,  
te ne restorarò e non serò ingrata<sup>275</sup>.

*Groldo:*

40 A dirte el vero me dai tanto affanno.  
Vorei el bene a me e non più restoro<sup>276</sup>  
che non fo mai restoro senza danno<sup>277</sup>.

Ma so me tratarai da castronaro<sup>278</sup>,  
e me sta bene. Li poveri se straziano,  
dico, che eser se vol del concistoro?

45 Li poveri contadini lor carne straziano<sup>279</sup>  
con sappe, vanghe, gomere e rastri<sup>280</sup>,  
li ricchi de scalmarce<sup>281</sup> mai se sazia[no]!

Li cittadini son figli e nui figliastri<sup>282</sup>.  
D'un fiore se serà<sup>283</sup> da te contento,  
e a me tocca a portare li polastri...

---

dell'ultima parte del termine è, oltretutto, incerta, tuttavia è stata congetturata sulla base della parola rima *grata*.

<sup>275</sup> La terzina e i versi poco distanti (51-53) sembrano avere molto in comune con la II scena (bis) della *Pastoral* di Ruzante, nel dialogo tra Milesio e Linco, in particolare nei versi *Questo mi basta, non te serò ingrato, non già com'hogì fra pastori s'usa. Vatene in pace. Horsù, ch'haverò oprato?*

<sup>276</sup> *Restoro*: variazione vocalica di 'ristoro'.

<sup>277</sup> *Che non fo mai restoro, senza danno*: sembrerebbe un'altra espressione idiomatica, colloquiale, con il significato di 'che non ci fu mai riposo senza danno'.

<sup>278</sup> *Castronaro*: è un termine difficile da decifrare, dal vocabolario Treccani apprendiamo che il termine 'castrone' è derivato di *castrare*, formato sull'analogia di 'caprone', 'montone' e ha come secondo significato quello di 'uomo balordo, stolido o di crassa ignoranza', di cui si hanno il diminutivo: *castroncèllo*; e il peggiorativo: *castronaccio*. Detto questo, pensiamo che il nostro termine, dato il contesto, abbia la stessa origine etimologica, con il suffisso in -aro e lo stesso valore peggiorativo.

<sup>279</sup> In questo caso mettiamo in evidenza la rima identica col termine *straziano*, usato nella prima occasione nella sua forma riflessiva: *se straziano*.

<sup>280</sup> Nell'*Arcadia* di Sannazzaro (Parte III, *Prosa terza*), notiamo che si legge la stessa accumulazione di oggetti campestri: *vomeri, i rastri, le zappe, gli aratri e i gioghi (similmente ornati di serti)*.

<sup>281</sup> *Scalmarce*: ossia 'scalmare noi', variante antica e letteraria 'scalmanarsi', 'affaticarsi sudando'. Il significato generale della terzina, è, quindi, che i ricchi non si stancano mai di affaticare i poveri contadini.

<sup>282</sup> *Figliastro*: termine legittimato anche nella letteratura, per esempio nel Canto XII dell'*inferno* si legge *E quella fronte c'ha 'l pel così nero, / è Azzolino; e quell' altro ch'è biondo, / è Opizzo da Esti, il qual per vero / fu spento dal figliastro sù nel mondo*.

<sup>283</sup> *Sera*: probabilmente vale per il verbo al futuro di terza persona 'sarà', usato in maniera riflessiva, come è normale in italiano antico.

50 Deh<sup>284</sup>, chi mai restarebe a tanto stento?

*Ersilia:*

Or vane Groldo e non far più contesa<sup>285</sup>.  
Hai ragion<sup>286</sup> tu d'amore dentro.

*Groldo:*

Tu comenci aver fretta, orsù, t'ho intesa.  
A questo modo fa chi vol la baia<sup>287</sup>,  
55 e forsi<sup>288</sup> che ce<sup>289</sup> sta molta sorpresa<sup>290</sup>.

[c.2 r.]

Così fa sempre la bona masaia,  
vidi che presto la femina se intriga  
son fatto polastreri<sup>291</sup> benché non piacia<sup>292</sup>.

[SCENA SECONDA: *Groldo, Deifero*]

*Groldo a Deifero:*

Or ben, Deifero, ho trovata l'amica.  
60 La cosa andava ben si illa<sup>293</sup> ci coglie<sup>294</sup>.

<sup>284</sup> *Deh*: l'interiezione poetica, è sembrata una lezione più convincente, dato il contesto, di quella originale, più semplice ma senza significato, *de*.

<sup>285</sup> *Non far più contesa*: dal contesto 'non fare più resistenza'.

<sup>286</sup> Il termine *ragion* è usato nel suo significato arcaico di 'argomento, discorso, ragionamento'.

<sup>287</sup> Nel manoscritto vi è *bagia*, emendato in *baia* per conservare la rima. Vocabolo singolare femminile di 'baia', 'baiata', che ha il significato di 'ciancia', 'burla', 'buffa', 'scherzo'. Esistono infatti le espressioni: 'dar la bagia', 'dai la baia' che hanno il valore di schernire, sbeffeggiare uno, beffare. Queste informazioni sono desunte dalla lettura della pagina 52, del già citato *Dizionario veneto*, di Boerio. In questo senso, la frase si può leggere: 'in questo modo agisce chi vuole schernire', o anche: 'agisce in questo modo chi vuol essere schernito'.

<sup>288</sup> *Forsi*: una variante di 'forse', più vicina all'etimo latino, che ha appunto: *forsit*, comune nell'italiano antico.

<sup>289</sup> *Ce*: è una variante vocalica per 'ci'.

<sup>290</sup> La lezione originale nel testo è *sorpesa*. Anche qui, è filologicamente più economico pensare a un semplice errore di copia.

<sup>291</sup> *Polastreri*: termine curioso e per il momento etimologicamente incerto, non è presente nei vocabolari né sui portali. Il termine più vicino risulta quello trovato nel Vocabolario Tommasei Bellini online, dove si legge: «POLLASTRIERE.S. m. Che porta polli».

<sup>292</sup> Da notare nell'originale la mancata concordanza della rima: *bagia, masaia*, e poi *piace*, che abbiamo corretto in *piacia*, sintomo della poca accuratezza poetica dello scrivente.

<sup>293</sup> *Illa*: forma latina del dimostrativo femminile *illa*, che sta per 'quella'.

*Deifero:*

In tutto che t'ha ditto che me dice?

*Groldo:*

Dice se tu vol eser suo moglie  
volci dire se la voi per tuo marito,  
che ella tu n'avera'<sup>295</sup> tutte tu voglie.

65 Or tu sei savio e cognusi<sup>296</sup> el partito,  
e si bisogna ve andarò<sup>297</sup> di novo.

*Deifero:*

E no[n] bisogna più, tu m'hai servito.

*Groldo:*

70 E sai tu<sup>298</sup>, con passione con ch'io provo,  
atendi non dormir, che ti ricordo  
che se<sup>299</sup> vol batter quando è caldo el chiodo<sup>300</sup>.

*Deifero:*

Non dubitar che non dirai a sordo;  
che voglio ire<sup>301</sup> a trovare mio patre adesso  
che so che a questo ce girà d'acordo<sup>302</sup>.

---

<sup>294</sup> *Ci coglie*: 'ci prende', o forse meglio, guardando il contesto narrativo, 'ci casca'.

<sup>295</sup> *Avera*: forma non sincopata di 'avrà'.

<sup>296</sup> *Cognusi*, forma del dialetto veneziano per "conosci". Si trova, con lo stesso significato, in Ruzante, *No me far abavare, che te no me cognusi: a' no son pi da lagarme menare per el naso con te fasivi* (Parl. V, 113); nella *Capraria* di Gigio Artemio Giancarli, *per chié via me cognusi en dise chié avén buo recevùo bonaficio dal mi* (Atto III Sc. I, 2) e tre volte nella commedia *Zigaria* dello stesso, basti citare *Cognusi vui una vecchia?* (Atto I Sc. V, 128).

<sup>297</sup> *Anderò*: ancora una forma non sincopata, per la spiegazione e gli approfondimenti vedere il *Capitolo II* nella parte dedicata alla sintassi.

<sup>298</sup> Nel manoscritto si legge: *e sai to*, ipotizzando un errore di distrazione abbiamo emendato come si vede nel testo.

<sup>299</sup> *Se*: variante vocalica di 'si', con valore impersonale.

<sup>300</sup> *Se vol batter quando è caldo el chiodo*: è un'espressione idiomatica che ha il valore del moderno proverbio 'battere il ferro quando è caldo', un invito ad approfittare subito dell'occasione favorevole e non aspettare. Si nota, anche qui, la presenza di una rima non perfetta *novo, provo, chiodo*.

<sup>301</sup> *Ire*: ossia 'andare'. In alternativa ma meno probabile *Vol/vuol gioire*, poiché nel testo si legge *volgioire*.

<sup>302</sup> *So che a questo ce girà d'acordo*: espressione col significato di 'so che su questo andrà d'accordo'.

75 Per non adimandar<sup>303</sup> si perde spesso<sup>304</sup>.  
O, quanto seró lieto nel mio core,  
si<sup>305</sup> un tanto mio desio me fia concesso.

[c.2 v.]

80 Mio patre so<sup>306</sup> me porta gra[n]de<sup>307</sup> amore,  
dunqua<sup>308</sup> andarò<sup>309</sup> a lui con volto lieto,  
ch'el Cielo e mio distin me dan favore<sup>310</sup>.

Io el vego che si sta solo e queto<sup>311</sup>.  
O cielo, dame favore: fa lui fervente,  
che tale impresa non ritorne<sup>312</sup> indrieto<sup>313</sup>.

85 Patre onorando, mio savio e prudente.  
A te sia noto asai se nel preterito<sup>314</sup>  
stato son qual figliolo obidiente<sup>315</sup>,

se mai servir alcuno debia aver merito,  
suplico a te non spiaccia farme degno  
d'una licita grazia, se io la merito<sup>316</sup>

90 o nota e non pigliar fra te isdegno,  
si erro nel parlar, colpa è d'amore,  
*contra*<sup>317</sup> del qual non vale arte né ingegno.

<sup>303</sup> *Adimandar*: cioè 'domandare', termine antico o letterario

<sup>304</sup> *Per non adimandar si perde spesso*: di nuovo una locuzione convenzionale, che vale nel suo significato letterale 'per non chiedere si perde spesso (l'occasione)'.  
<sup>305</sup> *Si*: che vale, 'se', con valore ipotetico.

<sup>306</sup> *So*: in questo caso sono due le possibili interpretazioni, o 'sò' (*sapere*) oppure è il troncamento del termine 'solo'.

<sup>307</sup> *La lezione originale nel testo era grade ma è stata corretta perché giudicata un lapsus calami.*

<sup>308</sup> *Dunqua*: vale 'dunque'. Per la spiegazione etimologica si rimanda al *Capito II* nella parte dedicata alla morfologia.

<sup>309</sup> Si veda la *Nota 66*.

<sup>310</sup> *Me dan favore*: il senso della frase dovrebbe essere 'mi favoriscono', 'mi aiutano'.

<sup>311</sup> *Solo e queto*: un'endiadi vicina alle molte altre presenti nella cultura e nella retorica della poetica petrarchesca.

<sup>312</sup> *Ritorne*: si veda *Nota 38*.

<sup>313</sup> *Indrieto*: forma metatetica, tipica del veneto per 'indietro'.

<sup>314</sup> *Preterito*: ossia 'passato'

<sup>315</sup> Tutta la terzina a cominciare dagli appellativi di *onorando, mio savio e prudente*, sembra seguire la retorica tipica della *captatio benevolentiae*.

<sup>316</sup> Notiamo in questa terzina l'uso della rima grammaticalmente equivoca *merito...merito*. Nella prima occorrenza la lezione ha valore di sostantivo (*il merito*), mentre nella seconda di verbo (*meritare*).

<sup>317</sup> *Contra*: lezione presa dalla lingua latina, vale per 'contro'.

Ma perché lice<sup>318</sup> fia renderte onore,  
a te i' vengo qual vidi genuflesso<sup>319</sup>.  
Te prego rendi a me mio perso core.

95 Troppo è mia presunzion, io tel confesso.  
Mastu<sup>320</sup> concideri<sup>321</sup> amore quanto è gagliardo  
vedrai c'un tal disio me fia conceso.

100 Patre me scuso, a te patre<sup>322</sup> sempre ardo.  
E l'ardor mio è solo de amore el foco  
el quale aceso fo d'un crudo sguardo<sup>323</sup>,

onde che mai trovo tregua o loco.  
E sì per te quel non sì smorcia<sup>324</sup> alquanto,  
comprendo el viver mio nel mondo poco.

105 Tu vidi l'ardor mio, tu vidi el pianto<sup>325</sup>.  
S'io son tuo figlio, se tu mio patre sei<sup>326</sup>,  
trova al mio mal qualche remedio intanto.

---

<sup>318</sup> *Lice*: variante poetica di 'è lecito'.

<sup>319</sup> Nel manoscritto *genuflesco*: variazione fonetica dialettale del lemma 'genuflesso'. Per la spiegazione si veda il *Capitolo I*, nella parte dedicata alle abbreviazioni.

<sup>320</sup> *Mastu*: nel manoscritto la lezione originale presenta i due termini univerbati e allacciati graficamente dalla s che è etimologica (*magis*) ed è conservata in molti dialetti del veneto orientale e del Friuli (*fastu* per fai tu). Da ricordare, inoltre, Dante, che nel suo trattato sulla lingua volgare, si esprime così: *Scartiamo poi la gente di Aquileia e dell'Istria, che dice, pronunciando crudamente le parole: Ces fas-tu?* (*De Vulgari Eloquentia*, Libro I, cap. XI).

<sup>321</sup> *Concideri*: si ritiene stia per 'consideri'. La lezione in questo caso è stata mantenuta a testo perché segno dell'influenza dialettale sulla lingua dell'autore. Per ulteriori informazioni su questo lemma si legga la parte dedicata alla fonetica nel *Capitolo II*.

<sup>322</sup> Si noti l'anafora del termine *Patre*.

<sup>323</sup> *E l'ardor mio è, solo de amore, el foco el quale aceso fo d'un crudo sguardo*: in questo passo sembra recuperare le filosofie stilnoviste, per le quali è lo sguardo il vero tramite dell'amore. Per un ulteriore commento si veda l'approfondimento nel *Capitolo II*.

<sup>324</sup> *Smorcia*: si pensa un una variante dialettale di 'smorza' (*smorzare*). Per la spiegazione delle caratteristiche fonetiche si rimanda al *Capitolo II*.

<sup>325</sup> *Tu...Tu*: di nuovo, a poca distanza dalla prima, un'anafora con valore enfatico.

<sup>326</sup> *S'io son tuo figlio, se tu mio patre sei*: si noti la retorica della frase costruita sull'antitesi padre/figlio.



Privato al fin<sup>336</sup> de sua luce gioconda,  
con doglia, con martir, con mente mesta<sup>337</sup>,  
tornai al bel giardin de là d'una onda.

20 Fui con l'alma mia quasi funesta,  
sotto un'ombra me pusi<sup>338</sup> in su la riva,  
privato d'ogni ben d'ogni mia festa<sup>339</sup>.

Coitando<sup>340</sup> pure alla mia eccelza<sup>341</sup> diva,  
a soi<sup>342</sup> belleze e al celer fugire,  
che d'ogni gaudio al fin me spoglia<sup>343</sup> e priva.

25 Fui redutto<sup>344</sup> al fin<sup>345</sup> con gran martire,  
con doglia assa<sup>346</sup>, con immenso dolore<sup>347</sup>,  
fra fiuri<sup>348</sup> ed erbe me pusi<sup>349</sup> a giacere<sup>350</sup>.

---

<sup>335</sup>Curiosa uscita verbale in *poti*, per 'potei'. Per approfondire si legga il commento nel *Capitolo II*.

<sup>336</sup>La ripetizione di *al fin* si legge come un altro sintomo della poca creatività poetica dell'autore, il quale, a poca distanza, fa uso dello stesso avverbio, non sembra in funzione poetica.

<sup>337</sup>*Con doglia, con martir, con mente mesta*: notiamo in questo verso l'anafora: *Con...con...con* e l'allitterazione: *martir, mente mesta*, oltre alla ripetizione dello stesso aggettivo della seconda terzina del componimento *mesta*.

<sup>338</sup>*Pusi*: variante metafonetica della forma normale 'posi'. Per il commento di queste forme si veda il *Capitolo II*.

<sup>339</sup>*D'ogni...d'ogni...*: presenta una formula anaforica. Il senso del verso *privato d'ogni ben d'ogni mia festa*, parrebbe 'privato di ogni gioia'.

<sup>340</sup>*Coitando*: su questo termine ha agito una vocalizzazione del suo palatale di 'cogitando', dal latino *cogitare*.

<sup>341</sup>*Eccelza*: variante dialettale di 'eccelsa'. Per le spiegazioni fonetiche si rimanda al *Capitolo II*, la parte dedicata alla fonetica.

<sup>342</sup>*Soi*: sta per 'sue', per approfondire si veda la parte dedicata alla morfologia nel *Capitolo II*.

<sup>343</sup>*Spoglia*: la frase si può parafrasare 'tuttavia, pensando alla mia eccelsa diva, alle sue bellezze, alla sua celere fuga, la quale, infine, mi spoglia e priva di ogni gaudio'. Eco del Petrarca, *questa che mi spoglia/d'arbitrio* (*Canzoniere*, XXIX, 4-5).

<sup>344</sup>*Redutto*: variante di 'ridotto', più vicina alla forma latina etimologica che ha *reductus*.

<sup>345</sup>Si veda *Nota 125*.

<sup>346</sup>*Assa*: potrebbe essere una forma apocopata di 'assai', termine che in altre parti del testo compare non apocopato. In virtù di questa presenza altrove, non è chiaro se qui si tratti di un errore di distrazione o di una voluta apocope.

<sup>347</sup>*Con...con...con*: osserviamo la ripetizione anaforica.

<sup>348</sup>*Fiuri*: sicilianismo, usato già nella letteratura trecentesca e usato dallo scrivente, probabilmente, con funzione nobilitante.

<sup>349</sup>Si veda la *Nota 118*.

<sup>350</sup>Segnaliamo che tra questa terzina e la seguente è presente nel manoscritto un verso, probabilmente irrelato, scritto con una mano diversa, molto più chiara, ma purtroppo praticamente illeggibile.

30 Cose dormendo vidi de stupore,  
non mortal dico non, ma inver divine,  
per lor beltade e per l'alto splendore:<sup>351</sup>

una regina, da dui<sup>352</sup> colombine<sup>353</sup>  
vidi tirar un<sup>354</sup> carro trionfale,  
con donne assai ligiadre e pelegrine.

[c.3 v.]

35 Ahi<sup>355</sup> coro celeste divo, alto e immortale,  
cosa incredibil<sup>356</sup> dico al secul nostro,  
proprio ragi parëan celistiale.

Le rote de quel carro che in quel chiostro  
ivi condotto era de lustrant<sup>357</sup> oro,  
d'argento erano i ragi al parer nostro.

40 El firmamento<sup>358</sup> de quel bel lavoro  
era de pur cristallo e adornato  
de geme oriental<sup>359</sup> de gran tesoro,

el giugo<sup>360</sup> coralin<sup>361</sup> da cui tirato  
el divin carro. Per ordin<sup>362</sup> sedeva

---

<sup>351</sup> Terzina dalla sintassi estremamente articolata e con frequenti inversioni. Riassumendo, il protagonista, spossato dalla corsa, si riposa sotto un albero e sogna. Da qui in poi le terzine saranno dedicate alla descrizione di questo sogno che potremmo definire "allegorico".

<sup>352</sup> *Dui*: vale naturalmente 'due', per ulteriori spiegazioni si veda la parte dedicata alla morfologia del manoscritto nel *Capitolo II*.

<sup>353</sup> *Colombine*: come è noto la colomba nella cultura cristiana appare come uno dei simboli per la pace.

<sup>354</sup> Nell'originale appare la lezione *Tirar nu<n>*, che è stata corretta perché considerata frutto di un errore di distrazione, in alternativa, potremmo anche emendare *d'un*.

<sup>355</sup> *Ahi*: nell'originale si legge *hai*, che non viene usato col valore drammatico per esprimere il dolore, come per esempio accade in Dante, ma per enfatizzare l'elemento di meraviglia.

<sup>356</sup> Segnaliamo che nell'originale la lezione è stata corretta vocalicamente da *incredibil* a *incredibil*.

<sup>357</sup> *Lustrant*: aggettivo letterario dal verbo 'lustrare', col significato di 'lucente'. Avvertiamo che nell'originale si è preferito non sciogliere l'ultimo *titulus*. In alternativa, si potrebbe sciogliere economicamente in *lustrant<e>* ipotizzando una sinalefe per il conteggio delle sillabe metriche.

<sup>358</sup> Curioso e indicativo che il termine *firmamento* non sia usato, banalmente, come sinonimo di *cielo* ma faccia riferimento alla sua antica etimologia. Nel latino classico, infatti, significava «appoggio, sostegno», derivato di *firmare* «rendere stabile», secondo il modello del greco di στερέωμα (οὐρανοῦ) che indicava la volta stabile.

<sup>359</sup> Eco del Poliziano (*Stanze*, I, 102) *gemme oriental accesa*, o anche dei *Trionfi* di Petrarca (III, II) *di gemme oriental incoronata*.

<sup>360</sup> *Giugo*: variante vocalica di 'giogo', ancora una volta, la forma è più vicina alla lezione latina *iūgum*.

<sup>361</sup> *Coralin*: forma scempiata di 'corallino', ossia, 'fatto di corallo'.

<sup>362</sup> *Per ordin*: potrebbe significare 'seguendo un ordine prestabilito o naturale' o anche 'ordinatamente'.



60

“Care sorelle stateme ad ascoltare”.

«Alor quando dal ciel venemmo a scendere,  
in nostra<sup>378</sup> mente fo<sup>379</sup> fermo<sup>380</sup> concetto<sup>381</sup>  
de non voler invano el tempo spendere.

65

Così al nostro sac[r]o<sup>382</sup> e bel ricetto<sup>383</sup>,  
depasso<sup>384</sup> el tempio ove con quanto onore  
sacrificaro a nui con cor perfetto.

[c.4 r. (prima c.7 r.)]

Li qual tutti con gaudio e con amore,  
offerivano al tempio gran tesori  
con debito<sup>385</sup> timere<sup>386</sup> e leto core.

70

E li ministri, con *perfectio*<sup>387</sup>, d’ori,  
d’incenso, mirra, balzamo e zibetto  
profumavan li a[l]tari e nostri cori.

E le giuvin sabee<sup>388</sup>, con leto petto,

---

<sup>376</sup> *In alto a ciò*: può significare ‘prima di questo’.

<sup>377</sup> Nel testo si legge chiaramente la lezione cu<n>giu<n>. Si ipotizza un errore di distrazione dell’autore nel riportare l’abituale trigramma –ngn-. Si può leggere, quindi, col significato di ‘che ognuno l’abbia a intendere’.

<sup>378</sup> *In nostra*: si avverte che nel manoscritto la lezione originale univerbata è *inostra*.

<sup>379</sup> *Fo*: sta per ‘fu’, nel senso di ‘ci fu’.

<sup>380</sup> *Fermo*: cioè ‘saldo’.

<sup>381</sup> *Concetto*: nel significato di ‘idea’.

<sup>382</sup> Si avverte che nell’originale appare leggibile la forma *saco*, che viene qui corretto in *sacro*, logicamente più accettabile.

<sup>383</sup> *Ricetto*: notoriamente, è un termine letterario per ‘luogo’.

<sup>384</sup> Avvertiamo che nel testo manoscritto si legge chiaramente la strana lezione *de paffo*, tuttavia, dal contesto, si intuisce che la lezione corretta potrebbe essere quella di ‘oltrepassò’. Il senso generale del discorso della dea è che si dovrebbe andare via dal tempio (oltrepassarlo) per non perdere più tempo prezioso.

<sup>385</sup> *Debito*: nel senso di ‘dovuto’.

<sup>386</sup> *Timere*: latinismo formato sul verbo latino dal paradigma *tīmĕo, tīmes, timui, tīmĕre*.

<sup>387</sup> *Perfectio*: è un lemma latino (*perfectio, perfectionis*) e in questo caso vale ‘con perfezione’.

<sup>388</sup> *Sabee*: native della città di Saba. Dell’espressione “Ninfee sabee”, abbiamo un modello letterario, postumo, nella 41<sup>a</sup> ottava dell’*Adone* di Marino, dove si tratta proprio della gara di bellezza.

Deh (gli soggiunse Adon) se non ti pesa,  
narra l’origin prima e’n qual maniera  
nacque fra le tre dee l’alta contesa,  
com’ella andò di sì bel pomo altera;  
dale ninfe sabee n’ho parte intesa,  
ma bramo udir di ciò l’istoria intera.

75 serte<sup>389</sup> porgivan<sup>390</sup> de fiur con reverenza  
per don *recepti*<sup>391</sup> dal mio santo<sup>392</sup> letto.

E<sup>393</sup> con grata e binigia<sup>394</sup> influenza,  
*redicte*<sup>395</sup> siamo in questo loco ap[r]ico  
co[n] nostre dive squadre e gran potenza,

80 nel qual regnar<sup>396</sup> me parve quel che dico:  
tanta süavità e tal bellezza  
che esser *redicta* par me al nido antico.

Non mai aura senti' con tal dolceza  
spirar suave e mai sì adorno fonte  
con piante intorno<sup>397</sup> de sublime alteza

85 mirai giamai<sup>398</sup>. E la mia leta fronte  
mai se trovò in loco tanto adorno<sup>399</sup>  
né un sì proporzionato e alto monte.

Mirate<sup>400</sup> pur l'erbete intorno intorno<sup>401</sup>,

---

<sup>389</sup> *Serte*: probabilmente una variante antica di 'sèrto' sostantivo maschile dal latino *sertum* 'corona', in letteratura vale anche come 'ghirlanda'. Nella già citata prosa III dell'*Arcadia* di Sannazzaro si legge la lezione del nostro manoscritto: *i vomeri, i rastri, le zappe, gli aratri, e i gioghi similmente ornati di serte di novelli fiori mostrarono segno di piacevole ocio*.

<sup>390</sup> *Porgivan*: variante vocalica 'porgevano'.

<sup>391</sup> *Recepti*: participio passato del verbo latino *recipio*, 'ricevere', 'accogliere', dunque, si tratta di doni 'ricevuti'.

<sup>392</sup> Nell'originale si legge la lezione *sanco*, o *fanco*, tuttavia ipotizzando un *lapsus calami* è stata corretta.

<sup>393</sup> Tra queste due prime parole ve ne è un'altra cancellata, ma si legge ancora l'ultima lettera (o).

<sup>394</sup> *Binigna*: variante vocalica di 'benigna'.

<sup>395</sup> *Redicte*: variante vocalica del participio presente di *reduco*, cioè *reducte*, che significa 'accompagnate e riaccompagnate'.

<sup>396</sup> *Rengar*: segnaliamo che nel testo originale appare la scritta *rengna<titulus>r*. Come si vede il trigramma è stato normalizzato, ma il *titulus* non si è sciolto, né in *n* né in *e*. Farlo avrebbe compromesso il senso del testo per ovvie ragioni. In alternativa, possiamo ipotizzare un errore dell'autore, che per distrazione ha sbagliato il luogo del *titulus*, che sarebbe dovuto andare sull'ultima lettera dando, quindi, il normale *regnare*. Abbiamo preferito la prima ipotesi, perché con la seconda il verso diventava ipermetro.

<sup>397</sup> Notiamo l'assonanza e consonanza, interna alla terzina, come una rima interna dei termini *adorno*, *intorno*.

<sup>398</sup> Compare un'altra rima interna, formata dai termini: *mirai*, *giamai*.

<sup>399</sup> La ripetizione a breve distanza della stessa parola, *adorno*, è un chiaro sintomo di scarsa creatività dello scrivente.

<sup>400</sup> *Mirate*: con questa espressione l'autore si rivolge direttamente al lettore.

90 li vag[h]i fiuri e le virente<sup>402</sup> fronde,  
de quanta aminità è questo giorno!

Quanti aucelletti<sup>403</sup> con note gioconde  
s'odono iqui<sup>404</sup> cantar fra rami ombrosi,  
che de dolcezza i cor d'amanti infonde<sup>405</sup>.

95 Talché me par, o mei<sup>406</sup> spirti amorosi,  
che la natura con soi<sup>407</sup> ingegni e arte,  
fesse<sup>408</sup> tal loco per nostri reposi.

Donde dispono<sup>409</sup> certo<sup>410</sup> in questa parte  
in beltà trionfar una de voi,  
e de mei sacri don farvene parte.

[c.4 v. (prima c.7 v.)]

100 Sicché ogniuna de voi l'orechie soi<sup>411</sup>  
atente e ferme tenga al mio parlare,  
con voglie lète e con silenzio poi.

105 Questo è quel pomo quando convitare  
fece el Sumo Fator el sacro coro<sup>412</sup>,  
che Iris<sup>413</sup> per odio l'ebe a nui a mandare.

---

<sup>401</sup> *Intorno intorno*: preposizione replicata, vale lo stesso che *intorno* ma ha più di forza. Usata in letteratura da Dante *si volse intorno intorno con mal piglio* (*Inferno*, Canto XXI) e nelle *Rime* (XXIII) di Petrarca *ed io non ritrovando intorno intorno/ombra di lei, ne pur de' suoi piedi orma*.

<sup>402</sup> *Virente fronde*: verdeggianti fronde, notiamo l'uscita in -e per il commento si veda il *Capitolo II* nella parte dedicata alla morfologia.

<sup>403</sup> *Aucelletti*: diminutivo di *augello* sostantivo maschile dal provenzale antico 'auzel'. È un termine antico e poetico che sostituisce il termine comune 'uccello'.

<sup>404</sup> *Iqui*: dal contesto ha valore di 'qui' ma la forma è, ancora, etimologicamente incerta.

<sup>405</sup> L'intera terzina ricorda per temi e lessico la poesia delle *Rime* (LXXII) *Quanta dolcezza unquanchio/ fu in cor d'aventurosi amanti, accolta/ tutta in un loco, a quel ch'i' sento e nulla*.

<sup>406</sup> *Mei*: variante dialettale di 'miei'. Per la spiegazione si rimanda al *Capitolo II*, nella sezione dedicata alla morfologia.

<sup>407</sup> *Soi*: vale 'suo', per la spiegazione si rimanda al *Capitolo II*, nella sezione dedicata alla morfologia.

<sup>408</sup> *Fesse*: è una probabile variante dialettale di 'fece'. Per la spiegazione si rimanda al *Capitolo II* nella sezione dedicata alla fonetica del manoscritto.

<sup>409</sup> *Dispono*: dal latino *dipono*, cioè 'dispongo'.

<sup>410</sup> *Certo*: per questo termine due sono le alternative, o lo possiamo considerare un avverbio latino che vale *certamente*, oppure, *lectio difficilior*, nel senso del verbo latino 'combattere', 'gareggiare'.

<sup>411</sup> *Soi*: sta per 'sue'.

<sup>412</sup> Il senso del verso *quando convitare fece el sumo Fator el sacro coro* è, parafrasando, 'quando Giove fece invitare a banchetto il sacro coro'.

<sup>413</sup> *Che Iris per odio l'ebe a nui a mandare*: detto in altri termini 'Che per odio Iris lo fece recapitare a noi'. L'autore qui commette un errore di contenuto, infatti, non è Iris ma Eris la dea della discordia che

- [†]<sup>414</sup> che diciva: “Qual de costoro  
de belleza serà<sup>415</sup> vera colonna  
dato li sia questo bel pomo d'oro”.
- 110                   Donde ch'el gran trogiano<sup>416</sup> a nui: “Madonna  
concedo per beleza el don sacrato  
che in terra e in cel non donna più adorna”.
- Sicché quella de vui con viso<sup>417</sup> ornato  
in beleza ecella<sup>418</sup>, con leto core  
in segno de vitoria li sia donato.
- 115                   E poi de tal corona con amore  
fatta per man de l'opefice<sup>419</sup> degno  
incoronar la intendo a grande onore<sup>420</sup>».
- Così con voce e volto assai benegno  
la trionfante dèa al suo parlare  
120                   silenzio impuse allor, con penser degno
- quando<sup>421</sup> che io certo vidi lampeggiare  
quel chiaro volto, anzi un fulgente sole,  
in mezo a quelle stelle relustrare.
- Donde io stupito ahimè como tempo, le  
125                   dici fra me: “cost[e]<sup>422</sup>i in tal contorno<sup>423</sup>

---

lanciò la mela sul tavolo mentre si stava svolgendo il banchetto in onore del matrimonio tra Teti e Peleo. Al contrario, Iris è la dea messaggera degli dei, personificazione dell'arcobaleno, citata nell'*iliade* e da Esiodo.

<sup>414</sup>*Crux desperationis*. Forse *Colecter* da *collectōr*, sostantivo maschile di III declinazione, che significa ‘condiscepolo’, ‘compagno’.

<sup>415</sup>*Serà*: è la variante settentrionale per ‘sarà’.

<sup>416</sup>*Gran trogiano*: qui il riferimento, plausibilmente, è a Paride.

<sup>417</sup>Non abbiamo messo a testo la lezione originale *visso*, perché la consideriamo un'ipercorrezione.

<sup>418</sup>Nell'originale al posto di *eccella* vi è *eccedra*. In alternativa si può pensare anche al termine ‘eccedente’, come possibile riferimento.

<sup>419</sup>Per il richiamo successivo alla corona (*corona*, *incoronar*), si tratta di una variante di opifice da *opifex* latino, ‘creatore’, ‘artefice’.

<sup>420</sup>Parafrasando, ‘E, in seguito, la intendo incoronare del grande onore di questa corona, fatta con amore dalla mano del degno creatore’.

<sup>421</sup>*Quando*: viene letto qui col senso di ‘infine’ o di ‘allora’.

<sup>422</sup>Nel manoscritto la parte tra le parentesi uncinata è illeggibile. Strana è la forma *ostei* che resta incerta e ignota.

redita sia<sup>424</sup> fra questa immortal prole”.

Ma pur<sup>425</sup> disposto al fin senza soggiorno<sup>426</sup>  
volarla pur<sup>427</sup> seguir con fermo patto,  
me mosi con el cor de speme adorno.

130

Ma poco inna[n]zi andai che ‘l mio sfrenato  
passo un’o[m]bra<sup>428</sup> ritene<sup>429</sup>, qual me disse:  
«Fermate speme mia, non gir sì [†ato]<sup>430</sup>»

---

<sup>423</sup> *Contorno*: cioè ‘luogo’.

<sup>424</sup> *Redita sia*: è un latinismo e sta per ‘sia riportata’

<sup>425</sup> *Pur*: viene letto col senso di ‘comunque’.

<sup>426</sup> *Senza soggiorno*: ‘senza tregua’.

<sup>427</sup> *Pur...pur*: si noti l’uso dell’anafora.

<sup>428</sup> *Ombra*: nell’originale compare *obra*, tuttavia, questa lezione è stata corretta perché frutto di distrazione.

<sup>429</sup> *Ritene*: probabile forma scempiata di ‘ritenne’, ovverosia, ‘trattenne’.

<sup>430</sup> Illeggibili i due termini seguenti al grafema *si*, dove l’inchiostro, per l’umidità, è colato. Al limite, si potrebbe congetturare *lesto/d’esto/ratto passo/fatto*.

## Capitolo Bucolico II

### *Il canto di Filomena e la fuga della Ninfa*

[c.5 r.]

- Era nel mezo de quel bel contorno  
un fonte fabricato con gran arte,  
che ch'io mirando diventai [†]<sup>431</sup>.
- 5                   Circondat'era ancor da ogni parte  
de varie piante onde surgivan un vento  
de tal dolceza ch'io non scrivo in carte<sup>432</sup>.
- Feva<sup>433</sup> le fronde picol movimento,  
e tremolando quei rami amorosi  
ombrava el fonte de liquido argento.
- 10                   E un dolce son ossiva<sup>434</sup> fra rami ombrosi  
de quella selva, diletta e amena,  
de vari ocelli da lor fronde ascosi<sup>435</sup>.
- 15                   Fui<sup>436</sup> süavemente Filomena<sup>437</sup>,  
piangea cantando el suo infelice stato  
e d'altri vaghi canti intorno piena.
- Al segio umbroso vago e dilicato  
de quel bel fonte, ancor, visi<sup>438</sup> un pastore  
dall' alto monte ivi v'era arrivato.
- 20                   Nel grege fero mai cangiar colore  
alle vage onde e li ff[i]ur divi e belli,  
nutricat era dal prossimo amore.

---

<sup>431</sup> Lezione molto dubbia. Nel manoscritto si legge o il termine *nosorno* o quello di *moforno*.

<sup>432</sup> L'autore riprende il *topos* letterario della difficoltà della scrittura, già in Dante.

<sup>433</sup> *Feva*: forma sincopata per 'faceva', normale in veneto.

<sup>434</sup> *Ossiva*: variante foneticamente marcata di 'usciva'.

<sup>435</sup> Nel testo *asscosi*, forma corretta perché ritenuta ipercorrezione.

<sup>436</sup> *Fui*: vale per 'c'era', 'stava'.

<sup>437</sup> Si nota una somiglianza con i temi della Prosa X dell'*Arcadia* di Sannazzaro, dove c'è la stessa protagonista, Filomena, che si duole e la selva che si lamenta con lei. Nella stessa prosa viene anche citato *Selvaggio*, forse il satiro che ha ispirato il personaggio del secondo dramma pastorale. In alternativa, il nome potrebbe essere calcato sul personaggio della decima bucolica *Laurea occidens*, nei *Bucolicum carmen* di Petrarca, che, a sua volta, si richiama al satiro della *Bucolica X* di Virgilio.

<sup>438</sup> *Visi*: forma verbale che sta per 'vidi'. Nel testo si legge *nisi*.

L'aura<sup>439</sup> soave, el son de li arborsielli,  
el mormurer de le vive onde, el canto,  
me fera<sup>440</sup> osir<sup>441</sup> de me piume<sup>442</sup> a sentirll[i]<sup>443</sup>.

25 Ma più de Filomena, el dolce pianto  
che con tal grazia el suo canto acoglea<sup>444</sup>,  
che li siren pareva vi fosse intanto.

30 Mentre l'ochi mental<sup>445</sup> stanchi volgea  
sopra le luci, donde del bel fonte  
in contemplar volti fermi<sup>446</sup> tenea,

così a piè dell'alto eccielzo monte<sup>447</sup>,  
una dolce armonia vinni<sup>448</sup> a sentire  
donde subito a quel drisai<sup>449</sup> mia fronte.

[c.5 v.]

35 Mirando vidi una donna gaudire  
sotto l'ombra d'un pin con gran piacere,  
che per stupor me crisi<sup>450</sup> al fin venire<sup>451</sup>.

---

<sup>439</sup> Nel manoscritto troviamo la forma univerbata *Laura*. È evidente il riferimento generico alla musa di Petrarca e in particolare alle *Rime LXXX*, dove il termine viene usato combinato con lo stesso aggettivo *L'aura soave a cui governo et vela/ commisi entrando a l'amorosa vita/ et sperando venire a miglior porto*.

<sup>440</sup> Si veda la *Nota 219*.

<sup>441</sup> Si veda la *Nota 220*.

<sup>442</sup> Le lettere al centro del termine sono difficili da decifrare, dal contesto potrebbe essere *piume* ma anche *pinne* o *piuve*, l'ultimo senza senso.

<sup>443</sup> *Me fera osir de me piume/pinne a sentirlli*: sembra originale questa metafora per la quale ascoltando i suoni della selva e del lago l'autore immagina di trasformarsi in un uccello o in un tritone. Questo è, forse, l'unico elemento retorico originale dell'autore. Si segnala che nell'originale il termine è *sentirllie*, corretto per continuare l'assonanza e ipotizzando un errore per analogia grammaticale al genere femminile di *onde* e *piume*.

<sup>444</sup> *Acolgea*: uscita verbale poetica che sta, probabilmente, per 'accoglievo' e rappresenta come altre forme nel testo, quali, *parea*, *tenea volgea*, *venea*, una forma sincopata dell'imperfetto di prima o terza; in questo caso la forma appare scempiata.

<sup>445</sup> *Occhi mental*: interessante espressione ritrovata (<http://gattoweb.ovi.cnr.it>) nell'uso della letteratura di fine Trecento (Franco Sacchetti, Francesco da Buti, Simone da Cascina) col significato di 'occhi della mente'. Il riferimento va, quindi, alla 'ragione e all'intelletto'.

<sup>446</sup> *Volti fermi*: lezione usata al posto del più corretto 'volto fermo'.

<sup>447</sup> Impossibile non vedere qui una citazione del monte purgatoriale di Dante.

<sup>448</sup> *Vinni*: forma vocalmente diversa per quella normale di 'venni'.

<sup>449</sup> *Drisai*: lezione foneticamente marcata per 'drizzai'.

<sup>450</sup> *Crisi*: uscita verbale che vale per 'credetti'.

Tant' era sua beltà c'ha posedere  
vena i membri sui divi e potenti,  
che imorta[l] cosa eleva al mio parere.

40 E al dolce son de li amorosi acenti,  
che dal bel fonte odir potevase<sup>452</sup> apena,  
s'enclina el cel, natura e li elementi<sup>453</sup>.

E l'ager<sup>454</sup> più che mai leta e serena  
per la vertù de le gemate rote,  
45 refulse el dì de doppio splendor piena.

Né meno al son de le celeste note,  
le fiere inculte co le s[e]lve ombrose  
corevan tutte atonite e divote.

G[l]i albor, l'acque, li ocel, le spiage erbose,  
50 orsi, tigri, leon, aspri serpenti<sup>455</sup>,  
audir venean sue voce amorose<sup>456</sup>.

E [a]<sup>457</sup> fin mose ancor co' l'aspri venti  
scoltando<sup>458</sup> el canto de mirabil arte<sup>459</sup>  
che per dolceza fon<sup>460</sup> placati e venti.

---

<sup>451</sup> *Che per stupor me crisi al fin venire*: 'mi sembra di venire alla fine (morire) per lo stupore', come in Petrarca (*Canzoniere*, CCCXXIII).

<sup>452</sup> *Che dal bel fonte odir potevase*: forse, con questa espressione l'autore si vuole direttamente rivolgere al pubblico uditore.

<sup>453</sup> Notiamo la retorica dell'accumulazione *el cel natura e li elementi* che è propria della poesia petrarchesca.

<sup>454</sup> *Ager*: 'aria', per un ulteriore approfondimento si veda la parte riguardante la fonetica del manoscritto nel *Capitolo II*.

<sup>455</sup> Notiamo l'enumerazione di termini prima paesaggistici *gli albor, l'acque, li ocel, le spiage erbose* e poi faunistici *orsi, tigri, leon, aspri serpenti*. Quest'ultima molto simile a *Orsi, lupi, leoni, aquile e serpi* (*Canzoniere*, LIII 6) o anche a *lupi rapaci, orsi, tygre e leoni* della *Pastoral* di Ruzante (Scena III).

<sup>456</sup> *Voce amorose*: plurale in -e, per il commento si veda il *Capitolo II* nella parte dedicata alla morfologia.

<sup>457</sup> Nel manoscritto si legge chiaramente *ul*. In questo caso, come si vede, la lezione è stata emendata in *al*, ipotizzando una mancata chiusura grafica della vocale mediana.

<sup>458</sup> *Scoltare*: verbo transitivo con aferesi, forma antica e dialettale, soprattutto settentrionale, di 'ascoltare'.

<sup>459</sup> *Mirabil arte*: coppia aggettivo sostantivo che fa eco alle *Rime* (CVII) *Solo d'un lauro tal selva verdeggia/che 'l mio adversario con mirabil arte/vago fra i rami ovunque vuol m'adduce*.

<sup>460</sup> Nel testo manoscritto si potrebbe leggere sia *fon*, ossia 'furono', che 'son'.

55 E io a piè d'un pin de n'alta<sup>461</sup> parte,  
posto me fui la melodia ascoltando,  
che tolto credo a Febo ave[a] sua arte.

Così verso de lor fermo mirando,  
la vista e i sensi mei ebbe a mancare,  
60 tal splendor l'ochi soi vene vibrando<sup>462</sup>.

Così propio com'un che vol mirare  
fermo l'ochio solare<sup>463</sup> e po' ocecato<sup>464</sup>  
resta', così a me ebbe a incontrare<sup>465</sup>.

Po' da qualche caligine obumbrato<sup>466</sup>,  
65 mirar tutto se pò con gran piacere,  
e contemplar el suo viso rosato<sup>467</sup>.

Talmente a lei si ven[n]e<sup>468</sup> ad acadere,  
che ravvolendo<sup>469</sup> soi<sup>470</sup> chiome dorate  
una girlanda venne a posedere

[c.6 r. (prima c.4 r.)]

70 ne l'eburnee sue man sì delicate,  
fatta de vari e de diversi fiuri,  
per obumbrar le sue belleze ornate;

---

<sup>461</sup> Avvertiamo che nel manoscritto sotto la lezione *nalta*, è stata cancellata la lezione *una* e questo sarebbe avvenuto in una seconda lettura.

<sup>462</sup> Il protagonista sviene tanto ero lo splendore emanato dagli occhi della donna.

<sup>463</sup> Ancora incerto il significato del sintagma *occhio solare*, forse, 'occhio che guarda il sole'.

<sup>464</sup> *Ocecato*: forma del verbo *occecare*, intransitivo dal latino *obcaecare*, *occaecare*, composto di *ob-* e *caecare*, che significa 'accecare'.

<sup>465</sup> Il significato del paragone fatto in tutta la terzina è incerto, l'autore voleva dire 'come uno che vuole mirare il sole e resta accecato'? Non è ancora chiaro. Nella lettura di questa terzina è da rintracciare un riferimento tematico all'ascesa al paradiso del Dante *agens*, quando fa fatica a guardare, per la lucentezza intensa, gli occhi di Beatrice.

<sup>466</sup> *Obunbrato*: 'adombrato', 'nascosto'. Il senso è che non vuole farsi scoprire per guardare la donna indisturbato.

<sup>467</sup> Il protagonista riesce a nascondersi dalla luce e contempla il *viso roseo* della donna.

<sup>468</sup> *Venne*: è un'interpretazione di una lettura incerta del manoscritto V<n>ene. Nel testo il *titulus* è messo sul grafema iniziale <v>, ma se così fosse, la lezione sarebbe alquanto bizzarra. Per questo motivo, si ipotizza un errore in fase di trascrizione e si corregge in *venne*, come se il *titulus* fosse stato messo sulla <n>.

<sup>469</sup> *Ravvolendo*: in riferimento al contesto (*chiome dorate*) potrebbe trattarsi di una variante non palatalizzata di 'ravvolgendo'.

<sup>470</sup> Si veda la *Nota 146*.



seguita dal dio Pan, como costei  
fugì da me odita la mia voce.

95 Né Arpalice<sup>482</sup> a costei nulla serei<sup>483</sup>,  
non Atalanta<sup>484</sup> in curso sì sfrenata,  
superar questa credo<sup>485</sup> al fin porei<sup>486</sup>.

Né Daphane non fo<sup>487</sup> mai sì accelerata<sup>488</sup>  
fuire<sup>489</sup> el sacro Appol con penser lassi<sup>490</sup>,  
como questa da me sì diasia<sup>491</sup>.

100 Ella alla fuga e io dreto ai soi<sup>492</sup> passi,  
co' l'ale del disio, coi piè d'amore.  
Là se ne va: fra fiur, fra strepi<sup>493</sup> e sassi<sup>494</sup>.

---

innamorò di una ninfa degli alberi il cui nome era Siringa (*Syrinx*), che quando vide il dio, per metà uomo e per metà capra, si fece trasformare dalle ninfe in una delle canne del canneto. Il dio Pan la rincorse ma non riuscendo a trovarla sconcolato ed afflitto prese una canna e la tagliò riunendo ed allineando i pezzi, così nacque il primo flauto di Pan della storia. La trama è stata riassunta dalla fonte di wikipedia: [https://it.wikipedia.org/wiki/Siringa\\_\(mitologia\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Siringa_(mitologia)) URL consultato il 21 Dicembre 2017.

<sup>482</sup> In questo caso si ha il dubbio se si tratta di Arpalice (*Ἄρπάλυκη*, Harpalāce) un'eroina della Tracia, che ricevette dal padre Arpalico un'educazione virile e, dopo la morte di lui, rifugiata nelle foreste, visse di caccia e rapina, oppure, si tratta della figlia dell'argivo Climeno, che, secondo gli scolii all'*Iliade* (XIV, v. 291), subì violenza da parte del padre e di lui si vendicò con l'uccisione del fratello. La storia è stata presa da:

[https://it.wikipedia.org/wiki/Arpalice\\_\(figlia\\_di\\_Arpalico\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Arpalice_(figlia_di_Arpalico)) URL consultato il 20 Dicembre 2017.

[https://it.wikipedia.org/wiki/Arpalice\\_\(figlia\\_di\\_Climeno\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Arpalice_(figlia_di_Climeno)) URL consultato il 21 Dicembre 2017.

<sup>483</sup> *Serei*: uscita verbale probabilmente di origine dialettale, per il condizionale di terza persona: 'sarebbe'.

<sup>484</sup> *Atalanta*: del mito di Atlanta esistono due versioni, una arcadica, l'altra beotica; la seconda è documentata da Ovidio (Met. X 560-680). Figlia del beota Scheneo, abilissima nella corsa e restia alle nozze. Per eliminare i pretendenti li sfida a gara, ponendo come pena la morte a chi risulti vinto e promettendosi in isposa all'unico che riesca a superarla. Con un inganno Ippomene, figlio di Megareo e di Merope, la vince. Ippomene, infatti, implora l'aiuto di Venere e riceve dalla dea tre mele d'oro che fa rotolare a tre riprese, durante la gara, ai piedi di Atlanta che spinta da curiosità si ferma a raccoglierle e rimane sconfitta.

Le informazioni sulla storia si trovano su: [http://www.treccani.it/enciclopedia/atalanta\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/atalanta_%28Enciclopedia-Dantesca%29/) URL consultato il 5 Novembre 2018.

<sup>485</sup> La frase potrebbe essere ricostruita così 'non credo che Atalanta potrebbe alla fine superar questa nella corsa così sfrenata'.

<sup>486</sup> *Porei*: bizzarra forma per il condizionale di terza persona singolare 'potrebbe'.

<sup>487</sup> *Fo*: come prima sta per 'fu'.

<sup>488</sup> *Accelerata*: forma scempia di 'accelerata' ha qui lo stesso valore di 'rapida'.

<sup>489</sup> *Fuire*: variante senza palatizzazione di 'fuggire', uguale alla forma francese.

<sup>490</sup> *Con penser lassi*: cioè 'senza scrupoli'.

<sup>491</sup> Abbiamo letto sinora una lunga serie di comparazioni mitologiche: Siringa inseguita da Dio Pan, Arpalice, Atalanta, la citazione del mito di Apollo e Dafne. In questo modo l'autore cerca la propria legittimazione come poeta.

<sup>492</sup> Si veda la *Nota 146*.

[sp]ronando<sup>495</sup> el corso mio, ma per timore<sup>496</sup>  
che lei forsi fugendo non cascasse,  
me retardavo con pietoso core.

[c.6 v. (prima c.4 v.)]

105 Dicendo a lei ahimè che se guardasse  
che 'l corso mio in cor retardava,  
purché sè stessa al fin sì sé salvasse.

110 Ahi do[l]ce<sup>497</sup> ni[n]fa mia, dir me paria:<sup>498</sup>  
“aspetta el servo tuo che ven<sup>499</sup> languendo  
per tua beltà con doglia acerba e ria<sup>500</sup>.”

Non como fier leon che va seguendo  
qualche affanata cerva per cibare,  
né lupo son che agni<sup>501</sup> vada ingemendo<sup>502</sup>.

115 Non aquila rapace a devorare  
la tripidante e candida colomba,  
e sue tenere membra al fine desfare.

Né mostro son usito for di tomba.  
Non velonifer<sup>503</sup> angue<sup>504</sup> dispietato,  
né Cerbere<sup>505</sup> latrante con sua romba<sup>506</sup>.

---

<sup>493</sup> *Strepi*: metatesi per *sterpi*.

<sup>494</sup> Notiamo in questo verso l'uso della figura retorica, si pensa volontaria, dell'allitterazione della *s* (*se*, *sassi*, *sterpi*) e della *f* (*fra fiuri*, *fra*).

<sup>495</sup> In questo luogo la carta del manoscritto risulta mancante dell'angolo sinistro, rendendo illeggibile la prima parte della parola; si ipotizza, senza alcuna certezza, *[sp]ronando*.

<sup>496</sup> Notiamo la costruzione della frase alla latina, *timeo ne*, 'temendo che lei cascasse'.

<sup>497</sup> Nel manoscritto leggiamo la lezione *doce*, corretta in 'dolce', in alternativa potremmo pensare a una variante dialettale e non a una semplice disattenzione.

<sup>498</sup> *Paria*: presenta un condizionale in *-ia*, cioè una desinenza siciliana, a uso letterario.

<sup>499</sup> *Ven*: forma non dittongata e apocopata di 'viene'.

<sup>500</sup> Eco della *Pastoral* di Ruzante, *ben fu mia sorte cruda acerba e ria* (Scena II).

<sup>501</sup> *Agni*: probabilmente il riferimento è all' 'agnello', dal latino *agnus*.

<sup>502</sup> *Igemendo*: dal latino *ingemisco*. Non è chiaro se in questo caso sia stato usato nel suo valore intransitivo 'compiangere', 'piangere', oppure e forse meglio, nel suo valore transitivo 'cigolare', 'stridere', 'scricchiolare'(l'agnello).

<sup>503</sup> *Velonifer*: 'velenifero', con dissimilazione vocalica, cioè 'velenoso'.

<sup>504</sup> *Angue*: dal latino *anguis*, cioè 'serpente'.

<sup>505</sup> *Cerbere*: sicuramente il riferimento è al cane infernale della mitologia greca *Cerberos*. Forse potremmo considerarlo un errore dovuto ad assimilazione vocalica regressiva, più che a ignoranza, sebbene anche in un'altra occorrenza, più avanti, il termine appaia nella forma tronca *Cerber*.

120 Ma so' quel mesto afflitto e sconsolato<sup>507</sup>  
amante tuo, el qual del tuo splendor  
me pasco, me notrisco e so' cibato<sup>508</sup>.

125 Con tal parol, seguendo con fervore  
le soi pedate e lei da me sparia<sup>509</sup>,  
lasando me meschin con gran dolore.

Sicché pregar a mio modo potia,  
che ella dall'ochi mei s'ebe a evit[a]re<sup>510</sup>,  
con furia, con tempesta acerba e ria.

130 Ma io più che mai avido de inquirere<sup>511</sup>  
el bosco, per veder se mai potesse  
trovar quella de me s'ebe a deridere<sup>512</sup>

pregar el sumo Iove che volesse  
donare tal grazia al mesto e trist[e]  
che ritrovarla al fin me conce[desse]<sup>513</sup>.

---

<sup>506</sup> Queste ultime tre terzine hanno presentato una serie di paragoni, questa volta, presi dal mondo animale.

<sup>507</sup> *Mesto afflitto e sconsolato*: triade di aggettivi che si inseriscono nello stile e nella retorica del petrarchismo cinquecentesco e ovviamente in quello del Petrarca *che tal mori gia tristo et sconsolato* (*Canzoniere*, CCCXXXI).

<sup>508</sup> Nelle tre terzine appena esposte è da vedere l'eco dell'*idillio VII* nella *Sampogna* di Marino. Per approfondire si veda il *Capitolo II* nella parte dedicata allo stile.

<sup>509</sup> *Sparia*: curiosa forma usata per la normale uscita verbale del passato remoto 'spari' o 'sparve'.

<sup>510</sup> *Ella dall'ochi mei s'ebe ad evitare*: il senso della frase è che la ninfa si allontana dalla vista del pastore.

<sup>511</sup> *Inquirere*: 'inquerire', verbo transitivo dal latino *inquirere* cioè 'fare indagini'.

<sup>512</sup> Ricostruendo questa frase nell'ordine normale: 's'ebbe a deridere di me', detto in altri termini, 'ella mi derise'.

<sup>513</sup> Specularmente alla pagina precedente questa presenta una parte mancante in basso, qui a destra. La congettura è rafforzata dalla rima.

## Capitolo Bucolico III

### *La discesa nei Campi Elisi*

[c.7 r. (prima c.6 r.)]

Deh<sup>514</sup> guai a quel per altri sé desama,  
e offende a sé per escampare<sup>515</sup> altrui<sup>516</sup>,  
e quel che ad altri o da sé onor non brama.

5 E molto più regnar vedo in cului  
stultia<sup>517</sup> grande qual cerca obiurgare<sup>518</sup>  
altri de quel propio regnia i[n] lui<sup>519</sup>.

Deh io 'l mira qual dusse<sup>520</sup> affilare  
per amor suo el feroce tebano<sup>521</sup>,  
donde sua fama vene a dinigrare.

10 «Mirando vederai da l'altra mano<sup>522</sup>  
Dianira<sup>523</sup> amasia<sup>524</sup> pur del sopredetto

---

<sup>514</sup> *Deh*: interiezione poetica, è sembrata una lezione più convincente dell'originale *de* del testo. Si veda la ripresa anaforica al v. 7.

<sup>515</sup> *Escampare*: forma interessante, dal latino *ex campare*, uscire dal campo, in senso lato 'salvare'. Ancora una volta il termine è più vicino alla forma latina che a quella normale italiana cioè 'scampare'. Il significato dell'intero verso è 'e offende (nuoce) se stesso per salvare gli altri'.

<sup>516</sup> Solo in questo caso in linea con le prescrizioni del Bembo che riserva *altri* per il soggetto singolare e plurale e *altrui* per gli altri casi (*Prose*, III, 19).

<sup>517</sup> *Stultia*: questo termine si legge nel Vocabolario dell'Accademia della Crusca con la definizione «stoltia, dal latino *stultitia*», dunque vale 'stupidità'.

<sup>518</sup> *Obiurgare*: l'autore si riferisce, probabilmente, al termine italiano 'obiurgare', derivato dal latino *obiurgare*, ossia, 'rimproverare'. Nel testo vi è la lezione *ogiurgare*, un errore per assimilazione regressiva.

<sup>519</sup> Parafrasando tutta la terzina 'e molta stoltizia vedo abitare in quello che cerca di rimproverare agli altri i difetti che trova in sé'.

<sup>520</sup> *Dusse*: è un latinismo per 'condusse'.

<sup>521</sup> *Feroce tebano*: il riferimento mitologico dovrebbe essere a Eracle. Questa ipotesi viene, anche, confermata dalla terzina successiva, in cui si dice "il sopradetto" in riferimento all'amante di Deianira, che è, appunto, Eracle.

<sup>522</sup> *Da l'altra mano*: ossia, 'dall'altra parte'.

<sup>523</sup> *Deianira*: Mitica figlia di Eneo, re di Calidone e di Altea. Eracle, accogliendo la preghiera di Meleagro, fratello di Deianira, la sposò dopo aver vinto in lotta il suo pretendente più insistente, il dio-fiume Acheloo. Durante il ritorno, il centauro Nesso, che aveva tentato di farle violenza, fu colpito a morte da Eracle e morente diede a Deianira un filtro con il suo sangue, efficace, a suo dire, per conservare l'amore di Eracle. Quando questi s'invaghì di Iole, Deianira, per richiamarlo a sé, gli fece indossare una tunica intrisa di questo filtro; e l'eroe ne fu torturato fino a darsi la morte. Deianira per il dolore si uccise. La storia viene presa da <http://www.treccani.it/enciclopedia/deianira/> consultato il 3 Marzo 2018.

che Acheleo<sup>525</sup> morto el fe restare al piano.<sup>526</sup>

15 Colei che seo illi con viso eletto  
ille Diadamia<sup>527</sup> e Briseida<sup>528</sup> con lei  
e Polisena<sup>529</sup> con ornato petto.

Donde ch' Achille tanti affani rei  
per lor soferse, finché 'l gran troiano<sup>530</sup>  
con fraude 'i<sup>531</sup> fe gridar l'ultimi oméi<sup>532</sup>.

20 Seguendo<sup>533</sup> ora vedrai, poco lontano,  
la fida Fille<sup>534</sup> per suverchio amore,  
esser suspesa de sua propria mano<sup>535</sup>.

Vedi quella seguir con gran furore,  
de fraude piena e de pietà nudata<sup>536</sup>  
de sé omicida piena de cruore<sup>537</sup>,

25 quella è Medea<sup>538</sup> venefica<sup>539</sup> nomata,

---

<sup>524</sup> *Amàsia*: sostantivo femminile dal latino *amasius*, di carattere letterario che sta per 'amante'.

<sup>525</sup> *Acheloo*: si legga *Nota 276*.

<sup>526</sup> *El fe restare al piano*: la frase detta in altri termini significa 'lo lascio a terra', in senso lato 'lo uccise'.

<sup>527</sup> *Diadamia*: è la variante del nome proprio *Deidamia*, personaggio mitologico di cui parla anche Dante nell'*Inferno* (vv. 61-62, XXVI) *Piangevisi entro l'arte per che, morta, Deidamia ancor si duol d'Achille*.

<sup>528</sup> *Briseida*: è la variante vocalica del nome proprio *Briseide*, personaggio dell'*Iliade* di Omero, leggendaria sacerdotessa di Apollo, presa come schiava da Achille.

<sup>529</sup> *Polisena*: variante scempiata del nome proprio *Polissena*, principessa troiana citata indirettamente da Dante nell'*Inferno*, (vv.65-66) come causa di morte prematura di Achille: *vedi 'l grande Achille, che con amore al fine combatteo*. Come si vede gli ultimi tre personaggi citati dall'autore orbitano intorno al personaggio di Achille, come anche quelli immediatamente successivi.

<sup>530</sup> *Il gran troiano*: leggendo dopo si tratterebbe probabilmente di Paride, uccisore di Achille.

<sup>531</sup> *I fe gridar l'ultimi oméi*: gli fece gridare gli ultimi gridi, detto in altre parole lo uccise.

<sup>532</sup> *Omèi*: è un'interiezione, variante antica di 'ohimè' e 'oimè'. Per estensione vale come 'dolori che provocano lamenti', 'avvenimenti dolorosi', 'guai'.

<sup>533</sup> *Seguendo*: 'in seguito', 'poi'.

<sup>534</sup> *Fille*: anche detta *Fillide*, figlia di Licurgo re di Tracia, innamoratasi in Demofonte figlio di Teseo, che non vedendolo ritornare da Troia, morì disperata appendendosi a un albero. Il mito è narrato nel secondo libro delle *Eroidi* di Ovidio.

<sup>535</sup> *Esser suspesa de sua propria mano*: detto altrimenti 'suicida'.

<sup>536</sup> *Pietà nudata*: 'spoglia', 'priva di pietà', per estensione 'senza pietà'.

<sup>537</sup> *Cruore*: dal latino *cruor -oris*, letteralmente è il sangue che cola da una ferita

<sup>538</sup> *Medea*: personaggio mitologico, il cui nome ricorre nella *Divina Commedia*, una probabile fonte, (*Inferno*, XVIII v.96), dove si legge *e anche di Medea si fa vendetta*, con richiamo a una delle colpe di seduttore delle quali Giasone, il capo della spedizione degli Argonauti, citato poco dopo anche nel nostro caso (*Iason*), che sconta la pena nella seconda bolgia del cerchio ottavo.

<sup>539</sup> *Venefica*: aggettivo femminile dal latino *veneficus*, composto di *vene(num)* e *-ficus*, 'velenosa'.

per l'oniverso in ciasc[h]esuna<sup>540</sup> parte  
da Iason sumamente venerata.

30

[L'a]ltra che segue con industria e arte  
de là *Minos e soi* regina e de Medea  
pel suo Iason se dol con versi in carte<sup>541</sup>».

[c.7 v. carta bianca, (prima c.6 v.)]

---

<sup>540</sup>*Ciascesuna*: potrebbe essere una variante dialettale di *ciascheduno* con asibilazione.

<sup>541</sup> Sebbene il secondo verso della terzina sia in forse, si nota un'inutile ripetizione argomentativa dei protagonisti Medea e Giasone a poca distanza. Inoltre, notiamo variazione una delle *Rime* (XCVII), *lodar si possa in carte altra persona*.

## Dramma Pastorale II

### *La resurrezione di Silarco*

#### Protagonisti e ruoli:

*Flamine*, Ninfa  
*Silarco*, Pastore  
*Silvano*, Pastore  
*Eremita*, Nunzio del dio Pan  
*Aminta*, Pastore

[c.8 r.]

*Flamine*:

Se vengo a te col cor timido e lento<sup>542</sup>  
o sagra Appollo, tu m'abi a perdonare,  
che indegna d'un tal don esser me sento.

5

Ma perché la tua fe' vegna *amare*<sup>543</sup>,  
grazia concedi a me, Signor benegno,  
che io possa esto pastor resusitare!

Per ben<sup>544</sup> ch'io conosca el mio desegno  
esser dificel molto al corso umano  
pur<sup>545</sup> verso me Signor serai benegno.

10

So che chi mor si fa fatica invano  
in vita più e nel mondo retornare,  
se non li porgi la tua santa mano<sup>546</sup>.

Deh piaciate<sup>547</sup> miracolo mostrare,

---

<sup>542</sup> *Lento*: col significato di 'placido', 'tranquillo'.

<sup>543</sup> *Amare*: questa lezione nel testo originale presenta una consonante doppia (*amarre*) ed è, forse, un'ipercorrezione della tendenza allo scempiamento.

<sup>544</sup> *Per ben*: sembrerebbe dal contesto una forma per introdurre una concessiva, varrebbe quindi 'sebbene'.

<sup>545</sup> *Pur*: in questo caso, col significato di 'tuttavia'. Ricostruendo il periodo, il senso generale della terzina dovrebbe essere 'sebbene sappia che il mio progetto è molto difficile spero che il Signore sia benevolo verso di me'. Si noti la ripetizione anaforica del medesimo sintagma "Signor benegno".

<sup>546</sup> Parafrasando quest'ultima terzina, 'so che se non gli porgi la tua santa mano, chi è morto fa un'inutile fatica se vuole ritornare nel mondo e alla vita'. Il senso generale è che da soli non si possa resuscitare.

15 sì como festi<sup>548</sup> a quel che nelle ròtte<sup>549</sup>  
fo posto sol per castità osservare.

*Eremita:*

Esaudite toe<sup>550</sup> prece divote,  
nuptio<sup>551</sup> dal sacro Appollo io son mandato  
per poner fine a sì dolente note<sup>552</sup>.

20 Tolli quest'erba che t'arò donato  
co' la qual la ferita arai<sup>553</sup> a toccare,  
che subito in sua vita fia tornato.

*Flamine:*

Dignate<sup>554</sup> per tua fe' rengraziare,  
sacro eremita, l'eterno Fattore  
con sì bel dono a m'auto<sup>555</sup> a dare.

25 Levase ormai da [l]ui<sup>556</sup> ogni dolore,  
cari pasturi, che grazia io ho otenuta  
de rendere a custui vita e vigore.

30 Levate su, che 'l sacro Appoll t'aiuta!  
Su, dico presto, non star più a dormire  
che la vita t'è<sup>557</sup> stata conceduta!

[c.8 v.]

---

<sup>547</sup> *Piaciate*: probabilmente la forma scempiata di 'piacciate', cioè 'ti piaccia', 'ti sia gradito'.

<sup>548</sup> *Festi*: è una bizzarra variante, forse dialettale, per 'facesti'.

<sup>549</sup> *Rotte*: in alternativa possiamo pensare al termine *rote*, o *ruote* (*celesti*) e considerare il primo come frutto d'ipercorrezione.

<sup>550</sup> *Toe*: sta per 'tue'. Per approfondire questo aspetto si veda il *Capitolo II*, nella parte dedicata alla morfologia del testo.

<sup>551</sup> *Nuptio*: pseudo-latinismo che mescola *nuptius* (relativo ai matrimoni) e *nuntius*, 'messaggero', quest'ultimo è il significato del termine in questione.

<sup>552</sup> *Dolente note*: presenta il plurale in -e. Per il commento si veda il *Capitolo II* nella parte dedicata alla morfologia.

<sup>553</sup> *Arai a toccare*: cioè 'avrai a toccare', probabilmente col valore imperativo 'dovrai toccare'.

<sup>554</sup> *Dignate*: variante vocalica di 'degnate', ossia 'è degno' (ringraziarti).

<sup>555</sup> *A m'auto a dare*: la prima parola presenta un indebolimento consonantico, infatti, la forma normale è 'avuto a dare'. Inoltre, dobbiamo segnalare nell'originale la forma continua: *ama auto adare*, che potrebbe essere sciolta in modo diverso, ma meno significativo.

<sup>556</sup> *Ui*: è un'afèresi di 'lui', nel testo corretta a causa di un'ipotetica distrazione dello scrivente.

<sup>557</sup> Nell'originale vi è una ripetizione del termine *te*.

*Silarco:*

Oimè che adesso me pareva sentire  
la voce de color che era all'inoferno<sup>559</sup>.  
O Dio Pan e questo que<sup>560</sup> vol dire?

35 So ben che a Cerber can al gran proferno<sup>561</sup>  
co lui parlai che me desse insegnare  
ove fosse el mio loco in sempiterno.

E lui voltose a me con gran latrare,  
dicendo: “Andare conviene a quel gran fiume  
ove Achaeronte<sup>562</sup> t’aveva a passare”<sup>563</sup>.

40 E io andando a lui con bel costume,  
già dimandai el passo e lui torbato  
me disse: “Chi sei tu che te consume?”.

45 E io<sup>564</sup> la mia risposta l’ebi dato  
como<sup>565</sup> che per gran fede e per amore,  
a sì rio passo era destinato<sup>566</sup>.

Qua[n]do questo sentì, con gran fervore  
me disse: “Non dubitar meco verrai”<sup>567</sup>.  
E via lui me portò con gran fervore.

50 Così andando in una valle intrai  
oscurissima assai più che non dico<sup>568</sup>

---

<sup>558</sup> *Yhs*: si tratta di un’abbreviazione standard per *Jesus*, Gesù, con funzione di glossa.

<sup>559</sup> *Inoferno*: è una forma di cui è incerta la provenienza, tuttavia, è facile riconoscere la lezione con epentesi di ‘inferno’.

<sup>560</sup> *Que*: pseudo-latinismo per ‘che’.

<sup>561</sup> *Proferno*: vocabolo ancora ignoto, possiamo pensare a ‘proferto’, cioè ‘offerto’, ma anche così il significato di questo verso resta dubbio.

<sup>562</sup> Come abbiamo annotato nel *Capitolo II* qui sono presenti elementi narrativi eco della *Divina Commedia*, quali, Acheronte, Cerbero.

<sup>563</sup> *T’aveva a passare*: frase iussiva con la costruzione verbale *avere a + infinito*.

<sup>564</sup> Da notare l’anafora di *E io* ai vv.40, 43.

<sup>565</sup> *Como*: in questo caso la voce sembra valere per ‘ossia’, ‘ovvero’.

<sup>566</sup> Parafrasando il passo: ‘per amore e grande fedeltà ero destinato alla dannazione, all’entrare nell’inferno’.

<sup>567</sup> *Non dubitar*: cioè ‘non preoccuparti’, ‘non temere’.

- lassando<sup>569</sup> anime multe con gran guai,
- fra le qual vidi Tizio mendico<sup>570</sup>  
dal grand ciel volante devorare,  
e quel che a Roma fo crudel nimico<sup>571</sup>.
- 55                   Sogno non sogno<sup>572</sup> pur m'ebi a ritrovare  
dentro ai Campi Elisii e con Adone,  
e molte<sup>573</sup> cose ausino a raisonare<sup>574</sup>.
- 60                   E con Dameta<sup>575</sup>, mio fido patrone,  
el qual con gra[n]de<sup>576</sup> amor m'ebe abbraciato  
e con meco si fece un gran sermone.<sup>577</sup>
- E mo<sup>578</sup> me vedo in vita eser tornato  
como esser pò<sup>579</sup> che chi una volta more  
modo non c'è che li retorne<sup>580</sup> el fiato.
- 65                   So pur che m'amazai con gran dolor[e]<sup>581</sup>.  
Questo è quel ferro che me passò el petto,  
per una ni[nf]a che me tolze el core<sup>582</sup>.

---

<sup>568</sup> *Oscurissima assai più che non dicò*: detto in altri termini: 'molto più oscura di quello che riesco a esprimere con le parole'.

<sup>569</sup> *Lassando*: variante settentrionalmente marcata di 'lasciando', qui usato nel senso di 'attraversando'.

<sup>570</sup> *Titio*: è un personaggio mitologico, un gigante che giunto nel Tartaro fu condannato a un'orribile tortura, il suo gigantesco corpo, che copriva due acri venne immobilizzato a terra costringendone braccia e gambe, mentre due avvoltoi, due aquile o un serpente avrebbero per l'eternità divorato il suo fegato.

<sup>571</sup> *E quel che a Roma fo crudel nimico*:

forse Annibale o Attila.

<sup>572</sup> *Sogno non sogno*: cioè 'sogno o non sogno' o anche detto in altri termini poetici: 'sogno o son desto'.

<sup>573</sup> Questo termine è preceduto da una lettera non meglio identificata.

<sup>574</sup> *Ausino (a ragionare)*: termine antico *ausare*, dal latino \**adusare*, derivato di *usus -us* "uso", col prefisso *ad-*, letteralmente 'far prendere un'abitudine fisica o morale', 'abituare' (a ragionare).

<sup>575</sup> *Dameta*: è un altro personaggio camprestre delle *Bucoliche* di Virgilio, cantore della terza bucolica, ed è presente anche come personaggio nel settimo *idillio* di Teocrito e nell'Egloga rappresentativa di Baldassarre Castiglione, intitolata *Tirsi*.

<sup>576</sup> Avvertiamo che nel testo si legge *grade* e non *grande*.

<sup>577</sup> *E con meco si fece un gran sermone*: forse, un riferimento implicito ai famosi sermoni che Virgilio faceva a Dante nell'*Inferno*.

<sup>578</sup> *Mo*: 'ora'.

<sup>579</sup> *Pò*: è, probabilmente, la forma non dittongata di 'può'.

<sup>580</sup> *Retorne*: presenta di nuovo la desinenza poetica in *-e*.

<sup>581</sup> La parte finale di questa parola è illeggibile nel manoscritto a causa di una cancellatura involontaria, ma è stata congetturata in base alla parola rima seguente.

Se san de mente so', questo è l'effetto  
quest' è Aminta e questo è mio Silvano<sup>583</sup>.  
Che io lor sempre me dava diletto.

70 Deh dime dolce Aminta me suprano<sup>584</sup>  
chi causa è stata de tal beneficio  
che m'ha remesso ne le vostre mano<sup>585</sup>.

*Aminta:*<sup>586</sup>

75 Dolce Silarco mio, ecco l'enizio<sup>587</sup>  
per el qual for de pen tu se' cavato,  
e per lei liber sei da tal giudizio<sup>588</sup>.

Però a questa te serai<sup>589</sup> voltato  
grazie rendendo a lei con umel core,  
che per sui preg[h]i al mundo sei tormato.

*Silarco:*

80 Oimé tu sei Flamine a mio splendore,  
mia luce, mia speranza e mio conforto  
e mio sostegno de valore<sup>590</sup>.

Che per la tua beltà a s[ì] [i]mo porto  
caduta aveva mia misera vita,  
e per te liber so' mio giglio d'orto.

---

<sup>582</sup> Ricostruendo la trama, Silvano si è tolto la vita con una spada perché la ninfa Flamine non ha ricambiato il suo amore. Il nome *Flamine* è forse un'eco alla famosa *Fiametta* di Boccaccio, citata anche nelle bucoliche della *Comedia delle Ninfe Fiorentine*.

<sup>583</sup> *Aminta e Silvano*: sono i famosi protagonisti anche dell'*Aminta* di Tasso, forse, successiva alla stesura del quadernuccio.

<sup>584</sup> *Suprano*: variante fonetica di 'soprano', un aggettivo dal latino volgare \*superanus, \*supranus, derivato di *super*, lezione antica per 'sovrano'.

<sup>585</sup> *Nelle vostre mano*: per la spiegazione del plurale in-o e approfondire si veda il *Capitolo II* nella parte relativa agli aspetti morfologici.

<sup>586</sup> *Hamy*: abbreviazione di 'Aminta', così come accade per *Flany*, che sta per 'Flamine' e *Silay*, per 'Silarco'.

<sup>587</sup> *Inizio*: nel senso di 'entrata'.

<sup>588</sup> Si legge qui un riferimento al "giudizio infernale".

<sup>589</sup> *Serai*: è una variante settentrionale per il moderno futuro 'sarai'.

<sup>590</sup> Come si legge, il verso resta irrimediabilmente ipometro, malgrado l'uso della dialefe per il primo dittongo.

85                   Onde te prego mia speme gradita,  
che per tuo servo me voglie<sup>591</sup> accettare,  
Po[i]ché [†]<sup>592</sup> hai in te mia fede unita.

*Flamine:*

                      Po[i]ché li sacri Dei me t'ha a<sup>593</sup> donare  
che per me morte e vita hai receuta.  
90                   Ecco, farai<sup>594</sup> de me quel che te pare.

                      Sicché ogni dolor da te refuta<sup>595</sup>,  
e d'ogni affano da te scavarai<sup>596</sup>  
e dein<sup>597</sup> sumo piacer dilore<sup>598</sup> muta.

95                   Però, dolce mio ben, meco verai<sup>599</sup>  
nella mia stanza e lì ogni diletto  
che tu vorai<sup>600</sup> de me sì pigliarai.

*Silarco:*

                      E andamo<sup>601</sup> ove tu voi ben gi[à] aspetto<sup>602</sup>.

*Finis*

---

<sup>591</sup> *Voglie*: il termine sta per il congiuntivo 'voglia' e presenta la desinenza poetica in -e.

<sup>592</sup> In questo punto del testo manoscritto appare una parola graficamente ancora incerta, formata, probabilmente, da tre grafemi.

<sup>593</sup> *Li sacri dei me ta a (donare)*: sintassi e significato di questo passo sono ancora molto incerti.

<sup>594</sup> *Farai*: nell'originale è presente la variante *farrai*, che, sembrando una forma ipercorretta, è stata corretta.

<sup>595</sup> *Refuta*: variante vocalica di 'rifiuta'.

<sup>596</sup> *Scavarai*: variante vocalica del termine 'scaverai', col significato, in questo passo, di 'estrarrai'.

<sup>597</sup> *Dein*: forma dell'avverbio latino che significa 'poi', 'di conseguenza'.

<sup>598</sup> *Dilore*: variante vocalica del termine comune 'dolore'.

<sup>599</sup> *Verai*: forma scempiata dell'uscita verbale 'verrai'

<sup>600</sup> *Vorai*: forma non marcata di 'vorrai'

<sup>601</sup> *Andamo*: forma non dittongata di 'andiamo'.

<sup>602</sup> *Però, dolce mio ben, meco verai nella mia stanza e lì ogni diletto che tu vorai de me sì pigliarai*: notiamo ch dalla serietà e drammaticità dei versi precedenti si passa a un tono ben più prosaico.



5 la bella Aurora al balcon d'oriente  
col divo aspetto suo preclaro<sup>613</sup> e adorno<sup>614</sup>;

Quando ocupata fo mia debel<sup>615</sup> mente,  
dal corporeo vel<sup>616</sup> e fo inviato  
verso d'un monticel molto eccellente.

10 E [ver là]<sup>617</sup> salendo, già in parte arivato  
dove la cima sua fiurita e leta,  
vedea da belli ocelli el sito ornato.

Così vagando sol per una meta,  
fra vag[h]i cespi, pur pensoso andando<sup>618</sup>,  
15 co' l'aura<sup>619</sup> de letizia dolce e queta.

Da mezo clivo in giù venia calando,  
d'un amor<sup>620</sup> vivo, un gentil fiumicello  
che li ditto monte andava circondando.

20 Dal grato son del nitido rusiello,  
mosso, con lenti passi seguitando  
con gran süavità mirando quello<sup>621</sup>.

Così andava mia mente contemplando  
l'acqua, che ina[n]zi a mei ochi fiugeva<sup>622</sup>  
fra l'erba e i fiur suavemente errando.

---

<sup>613</sup> Nel testo originale si legge *plecaro*, emendato in *preclaro*, cioè 'splendente', 'illustre'.

<sup>614</sup> Continuo della perifrasi astrologica, l'*Aurora*, cioè il sole, si è affacciata al *balcon d'oriente*, cioè a est, vale a dire 'è l'alba', così come in Dante (*Purgatorio*, IX) *La concubina di Titone antico Già s'imbiancava al balco d'Oriente*.

<sup>615</sup> *Debel*: è una variante vocalica e tronca di 'debole'.

<sup>616</sup> *Corporeo vel*: sintagma petrarchesco, *antiveder per lo corporeo velo* (*Canzoniere*, CCLXIV). Nell'uso letterario il termine *velo* è riferito al corpo in opposizione all'anima, che da esso può essere limitata nelle sue aspirazioni. In questo caso, forse, è messo in opposizione ai corpi immortali degli altri presenti.

<sup>617</sup> Questa lezione è stata ricostruita poiché illeggibile nell'originale a causa di una probabile correzione.

<sup>618</sup> *Pensoso andando*: impossibile non vedere in questo passo un'eco della poesia di Petrarca (*Canzoniere*, XXXV) *solo et pensoso*, ancora più esplicito poco dopo.

<sup>619</sup> *L'aura*: riconoscibile il riferimento al gioco di parole e significato *l'aura/Laura* del Petrarca.

<sup>620</sup> Segnaliamo che nel testo manoscritto si legge chiaramente la lezione *mamor*, priva di significato e, forse, frutto di raddoppiamento fonosintattico tra *un* e *amor*.

<sup>621</sup> Parafrasando la terzina possiamo ricostruire la frase così: 'mosso dal grato suono del limpido ruscello, seguendolo con passi lenti e guardandolo con grande soavità'.

<sup>622</sup> *Fiugeva*: vale 'fuggiva'.

25                   Donde per breve spazio<sup>623</sup> pervenea<sup>624</sup>  
in un prato amoroso ombroso e verde  
dove *ill[e]*<sup>625</sup> rusiel el suo corso perdea.

                      Talché i raggi solar suo calor perde<sup>626</sup>  
per l'alti abeti<sup>627</sup> e pin tanto decori<sup>628</sup>  
30                   che la nova astagion tutti reverde.

L'erba pitt[a] era de milli colori,  
de vari fior el bel prato era adorno,  
spirando al c[i]el i lor<sup>629</sup> suavi odori.

---

<sup>623</sup> *Per breve spazio*: 'attraversando poco spazio'.

<sup>624</sup> *Pervenea*: termine con dileguamento che vale 'perveniva'.

<sup>625</sup> Nel testo troviamo *illa*, pronome dimostrativo latino che vale per il femminile singolare e per il plurale neutro, tuttavia qui, è erroneamente associato al termine *ruscello*, quindi emendato.

<sup>626</sup> Riassumendo e spiegando la terzina, il calore dei raggi solari andava perso a causa dell'ombra fatta dalle numerose foglie delle piante e degli alberi presenti nel boschetto.

<sup>627</sup> *Abeti*: avvertiamo che nel manoscritto era presente la forma intensa ipercorretta 'abbeti'.

<sup>628</sup> *Decorì*: un altro latinismo, proveniente dal sostantivo maschile latino *decor*, qui usato come aggettivo plurale dal significato 'belli', 'eleganti', 'magnifici'.

<sup>629</sup> In questo luogo del manoscritto l'uso dell'aggettivo possessivo è corretto dall'autore, infatti, in un primo momento egli scrive *el suo* e poi, con la stessa mano, lo corregge in *i lor*. Per approfondire questo punto si veda il *Capitolo II* la parte dedicata alla morfologia.



# PARTE TERZA

## Studi per l'edizione digitale del manoscritto

### *Introduzione*

In questa terza parte, divisa in tre brevi capitoli, chiamati: *Gli strumenti digitali*, *Le fasi di codifica* e *La presentazione del file XML*, si cercherà d'illustrare le varie componenti tecniche del progetto, mostrando gli strumenti elettronici più significativi e fornendo le informazioni base sulla personale codifica del manoscritto. Infine, verranno spiegate le modalità di presentazione da noi utilizzate. Teniamo qui a sottolineare che, per ragioni espositive, ci soffermeremo solo sugli aspetti della ricerca più importanti e problematici e sulla conoscenza delle metodologie digitali più necessarie, di conseguenza, per tutti gli altri elementi specifici e per la comprensione completa di alcune fasi di elaborazione rimanderemo, di volta in volta, ai file a essi collegati o a fonti esterne, come approfondimento, sotto forma di note a piè di pagina.



# Capitolo 1

## Gli strumenti digitali

### 1.1 *Image Manipulation Program*: GIMP

Prima di affrontare la presentazione della codifica vera e propria ci preme introdurre concisamente due degli strumenti digitali più utili al lavoro filologico portato avanti, allo scopo di comprovare uno dei principi base del nostro progetto, vale a dire, l'importanza per lo sviluppo della disciplina filologica di avvalersi di specifici programmi digitali e di precise tecniche informatiche.

Il primo di questi dispositivi è sicuramente il già citato GIMP, acronimo che sta per *Image Manipulation Program*, un software gratuito *open source* che, in generale, serve a qualsiasi forma di manipolazione sulle immagini, come fotoritocco o composizione e, in particolare, ha consentito di “gestire” personalmente le fotoriproduzioni del manoscritto degli *Anonimi abbozzi rinascimentali* fornite dall'archivio della Biblioteca universitaria di Grenoble Alpes. La storia del progetto di GIMP nasce nel 1995 da una tesina semestrale per un corso all'”università della California, fatta da Spenser Kimball e Peter Mattis, mentre la traduzione italiana vede la luce alla fine del 1998, con il primo risultato nella versione 1.1.3, grazie al responsabile dell'applicazione Daniele Medri ed è portata avanti da Marco Ciampa che mantiene la traduzione aggiornata oggi<sup>630</sup>.

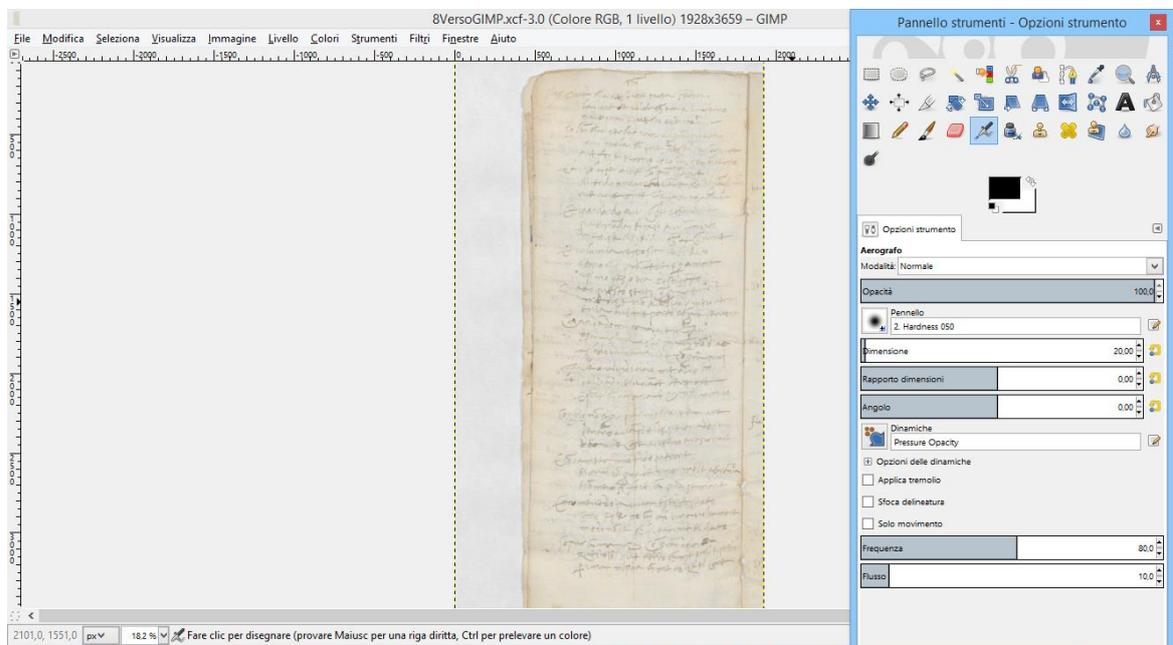
Per quel che concerne il nostro lavoro, l'uso del programma ha consentito di apportare delle modifiche sostanziali alle immagini del codice, adatte, sia a descrivere con estrema chiarezza tutte le imperfezioni del supporto cartaceo che a far emergere nitidamente la grafia dello scrittore. Come si può intuire, queste trasformazioni hanno, quindi, indirettamente, aiutato la fase di lettura del testo.

Per dare degli esempi più concreti, pratici e tecnici, sulle potenzialità di GIMP impiegate durante la nostra ricerca, prendiamo il caso più emblematico, quello delle carte 8 *recto* a 9 *verso*, che come sappiamo dagli studi condotti finora, presentano maggiori criticità: l'inchiostro, sfortunatamente, è troppo chiaro rispetto alla carta

---

<sup>630</sup> Per informazioni, download, documentazione e altre risorse si può consultare il sito: [gimp.linux.it](http://gimp.linux.it)

soggiacente, come possiamo osservare anche dalla figura seguente, (*Figura 1*), dove appare la configurazione iniziale del programma:



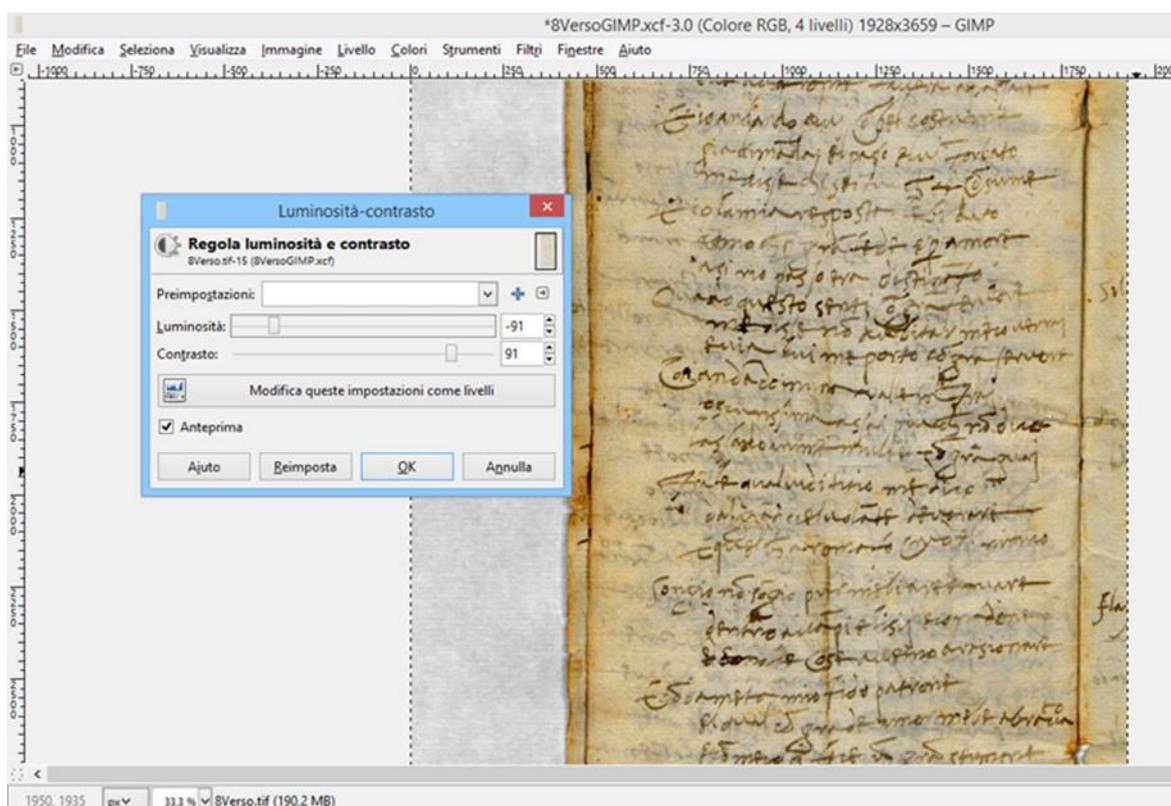
**FIGURA 1**

In maniera automatica GIMP attraverso il “Pannello degli strumenti” (nella figura a destra) permette di apportare delle modifiche banali come il “ritaglio”, “aggiunte di caselle di scrittura” e la “selezione” di alcuni parti; tra queste funzioni, la prima di cui ci siamo serviti è stato, sicuramente, lo “zoom”, che ha permesso di vedere non sgranati anche i più piccoli tratti del codice e della grafia. Ovviamente, specifichiamo che la precisione e la profondità di analisi tramite lo “zoom” dipende dalla qualità dell’immagine di partenza, che nel nostro caso era ad alta risoluzione.

Poco più complicato è il processo di enfattizzazione della scritta rispetto al contesto cromatico del supporto, per il quale, esistono diverse possibilità, con altrettante rese dell’immagine di partenza. A questo proposito, si sottolinea che di volta in volta, rispetto alle caratteristiche peculiari della carta del manoscritto in questione, l’uso delle funzionalità di GIMP è stato differente, ma che per comodità di esposizione e per mettere in evidenza la diversità che intercorre tra le stesse, riportiamo di seguito le

diverse operazioni come se fossero avvenute su una singola carta, per la precisione, la 8 verso.

La prima tecnica, la più semplice, è quella di regolare due valori decisivi per la presentazione, da una parte, la luminosità, che è nel caso in questione troppo elevata, dall'altra, il contrasto, che invece risulta troppo poco marcato: siamo andati, quindi, nella casella “Colori”, abbiamo selezionato “Luminosità-contrasto: regola luminosità e contrasto” e abbiamo modificato i valori iniziali come si vede nella *Figura 2*:



**FIGURA 2**

Come si può constatare, facilmente, in questo modo la scritta è notevolmente più visibile al lettore, varcando cromaticamente la soglia della carta. Per raggiungere lo stesso scopo abbiamo altre possibilità ugualmente valide: si possono equilibrare i colori di partenza, iniziando sempre dalla casella “Colori”, e tramite la funzione “Regola il bilanciamento del colore”, in maniera manuale, regoliamo le entrate dei tre colori principali: “Ciano”, “Magenta”, “Giallo”, (*Figura 3*). In alternativa, si può procedere in maniera automatica, usando “Regola i livelli di colore” e selezionando la casella “Auto”, (*Figura 4*), come si vede di seguito:

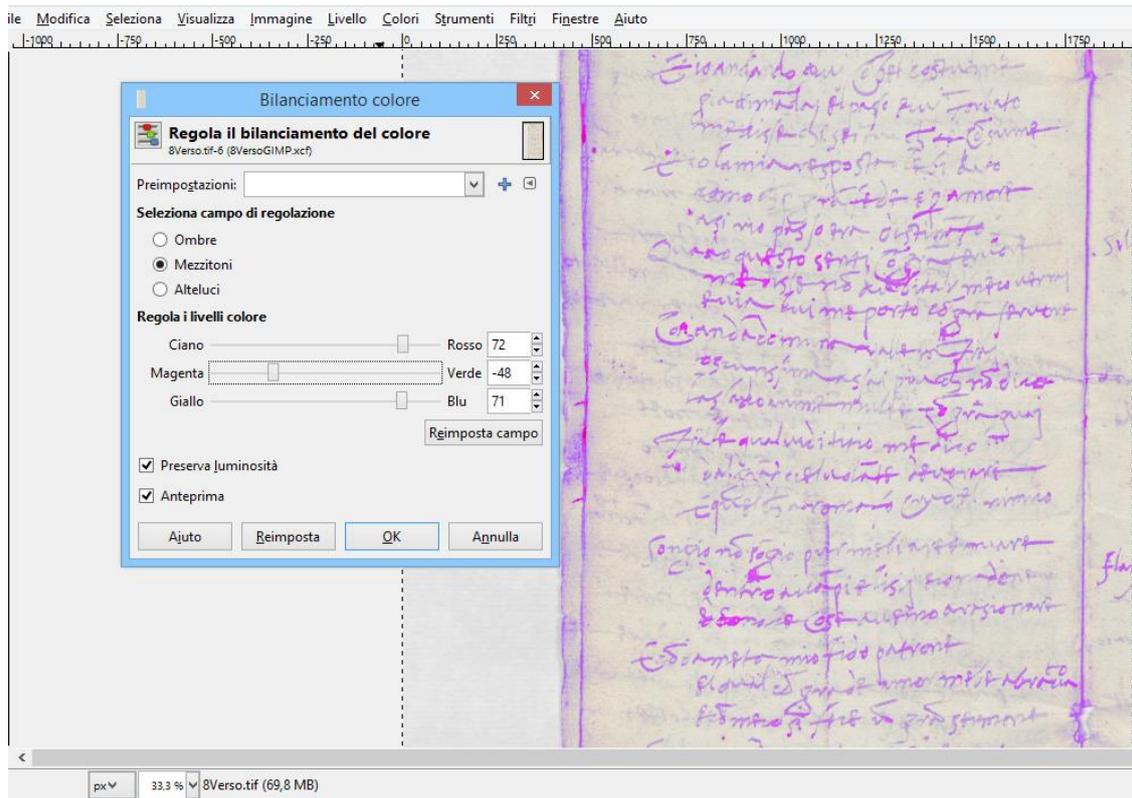


FIGURA 3

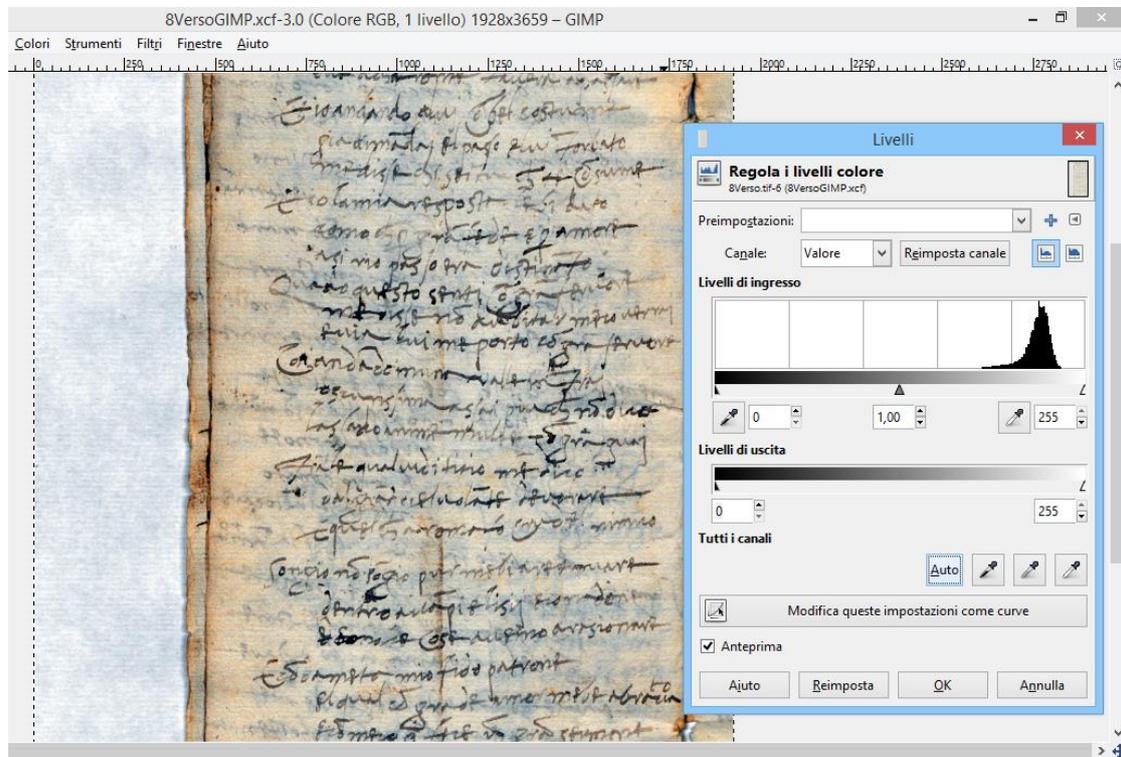


FIGURA 4

Infine, abbiamo fatto esperienza durante gli studi sul manoscritto, di alcuni tra gli “Effetti luce e ombra” in “Filtri”, i quali permettono di decidere praticamente tutto sulla fonte di luce: “materiale”, “posizione”, “direzione”, “distanza”, ciò nonostante, in questa sede, per sintesi, preme riportare solo un ultimo esempio, il più significativo. La prossima immagine, dalla quale riescono a emergere nitidamente i contorni dell’inchiostro, è, infatti, il risultato di una combinazione di diversi effetti di “Miglioramento” e di “Colore”:

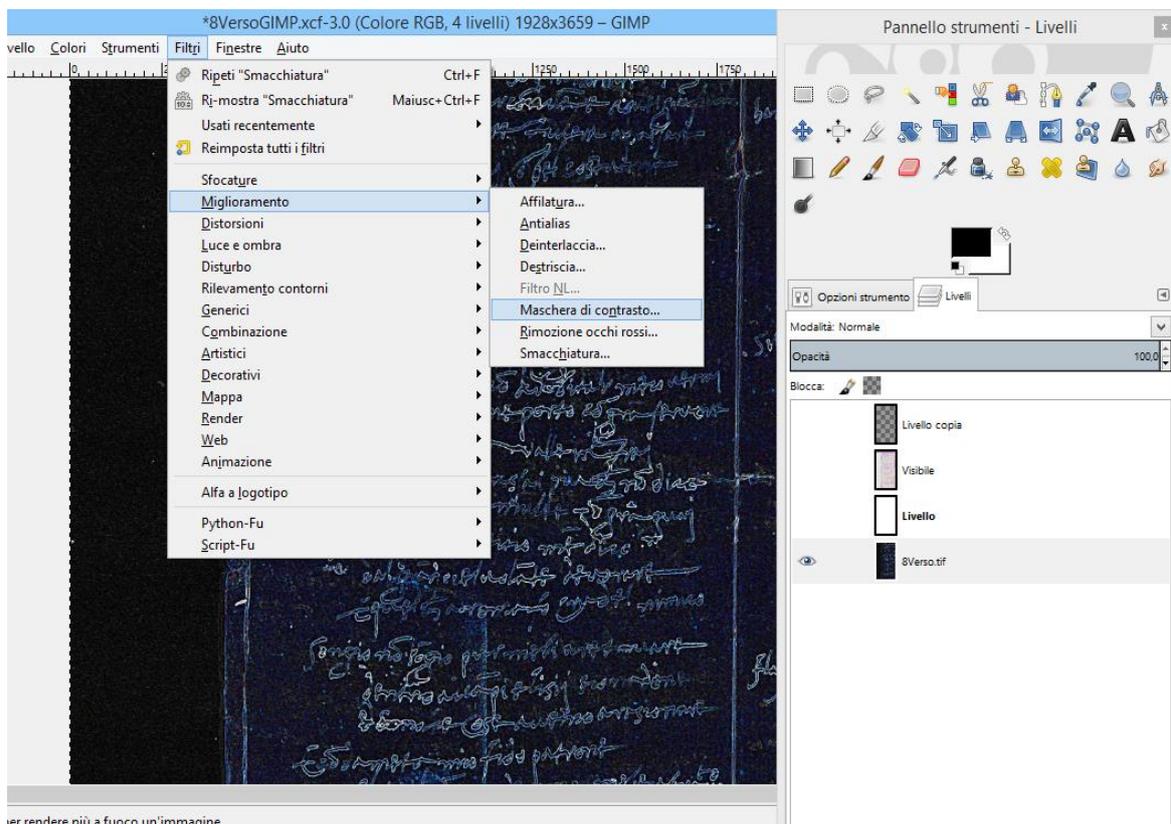


FIGURA 5

In breve, per raggiungere questo effetto, bisogna, per prima cosa, selezionare in “Colori” “Inverti valore”: in questo modo l’immagine passa in bianco e nero, (si pensi al negativo della macchina fotografica), in seguito, si aggiunge il filtro di “Rilevamento contorni” e, infine, un altro di miglioramento chiamato “Maschera di contrasto” utile per separare, ancora di più, la scritta dalla carta.

Dopo questa breve rassegna di alcuni esempi tratti dal nostro lavoro con GIMP, fatta con lo scopo di mettere in luce il valore reale e le peculiari potenzialità del programma, passiamo al secondo strumento digitale.

## 1.2 Oxygen

Il secondo strumento importante ai fini della codifica è stato l'editor XML, senza il quale sarebbe stato impossibile, nella pratica, codificare nella sua versione digitale il testo del nostro manoscritto. L'editor da noi scelto è chiamato *Oxygen XML editor*<sup>631</sup>, un programma multiplatforma, che permette, in primo luogo, di modificare e scrivere documenti nel metalinguaggio XML, e, in secondo, di controllare e validare il documento rispetto a uno modulo XML corretto o rispetto a uno schema, il quale può essere preso dal vocabolario base della TEI o essere personalizzato. Un'altra significativa funzione ai fini della presentazione del documento è quella che permette di associare un foglio di stile (XSLT), di cui abbiamo fornito le spiegazioni nella *Prima Parte*, all'interno del proprio file XML. Nella prassi, consente all'utente di definire uno "Scenario di trasformazione" che specifica l'applicazione di un determinato file XSLT nel documento XML desiderato, quindi, ogni scenario di trasformazione è a conoscenza di tutti i parametri del file XSLT designato, e consente così di presentare il file XML seguendo le direzioni grafiche contenute nel foglio di stile, di conseguenza a uno stesso file XML possono essere associati anche più di una singola presentazione.

*Oxygen XML editor*, inoltre, supporta il sistema di scrittura chiamato *Unicode*, uno standard del settore informatico che serve per una codifica coerente e condivisa dalla maggior parte dei sistemi di scrittura nel mondo. In effetti, in maniera automatica con l'apertura di un file XML, il programma lo inserisce come valore dell'attributo nell'elemento di dichiarazione XML<sup>632</sup>, nella sua versione maggiormente utilizzata per i siti web, cioè, UTF-8<sup>633</sup>, in questo modo:

```
<?xml version="1.0" encoding="UTF-8"?>
```

---

<sup>631</sup> Per altre informazioni e download visitare il sito: <https://www.oxygenxml.com/>

<sup>632</sup> La dichiarazione XML serve per indicare che il documento è scritto in XML e prende la forma di un'istruzione di elaborazione che appare nella prima linea del documento. L'attributo "Version" corrisponde alla versione correntemente in uso.

<sup>633</sup> *Indagine sull'utilizzo delle codifiche dei caratteri suddivisa in base alla classifica*, visitabile all'URL: [https://w3techs.com/technologies/cross/character\\_encoding/ranking](https://w3techs.com/technologies/cross/character_encoding/ranking) .

Dal punto di vista della presentazione, la pagina iniziale si mostra come una predefinita per i documenti XML, la colonna a sinistra mostra gli elementi, inclusi i commenti e le istruzioni di elaborazione, la colonna successiva mostra gli attributi degli elementi radice (*root element*), principali. In breve, a seguito della nostra esperienza si nota che il programma è eccellente per la funzione di codifica e per tutte le operazioni, “*tool*”, che coinvolgono i collegamenti esterni e, nella prassi, è abbastanza intuitivo e semplice, tuttavia, ci preme constatare e avvertire che l’identificazione e, soprattutto, la risoluzione degli errori è molto spesso non del tutto chiara o semplice, specialmente, per utenti alle prime armi.



# Capitolo 2

## Le fasi di codifica

### 2.1 Obiettivi dell'Edizione Digitale

Come abbiamo accennato nella nostra *Introduzione generale* il lavoro per un'edizione digitale del manoscritto degli *Anonimi abbozzi rinascimentali, drammi pastorali e capitoli bucolici in terza rima*, si inserisce nella volontà di valorizzare il patrimonio dei manoscritti dell'università di Grenoble. Più volte nel corso dell'esposizione abbiamo fatto leva sulle criticità del nostro lavoro, componenti fondamentali, anche, per individuare gli obiettivi dell'edizione digitale e, di conseguenza, proporre degli elementi<sup>634</sup> di codifica (*markup*) appropriati alle caratteristiche riscontrate. Il lavoro è stato lungo e difficoltoso, soprattutto per la quantità esigua di fonti e studi pregressi sul manoscritto e per le difficoltà di lettura presentate, ciò nonostante, dopo le diverse operazioni di analisi filologica, di risoluzione delle problematiche, dopo l'esame delle caratteristiche grafiche, fonetiche e stilistiche, dopo la ricerca d'ipotesi d'inquadramento storico-letterario, e a seguito degli studi effettuati sul contenuto testuale, sono stati finalmente individuati i pertinenti obiettivi del progetto per elaborare un modello di codifica XML TEI che possiamo così riassumere:

- Descrivere il manoscritto nella sua struttura di carte e il testo nel suo sviluppo in pagine, righe, terzine e versi.
- Dividere e distinguere le diverse tipologie testuali attraverso la marcatura differente di queste.
- Cercare di individuare elementi importanti per un inquadramento storico, culturale, linguistico, poetico e stilistico all'interno del testo, che possano essere utili alla classificazione.
- Data la complessità del testo in questione e al fine di proporre diversi livelli e tipologie di studio sul medesimo è sembrata necessaria la costruzione di diverse

---

<sup>634</sup> L'*elemento* è l'unità base di XML. L'elemento rappresenta la struttura di base di un documento XML ed è un'unità testuale considerata in quanto componente strutturale di un documento.

opzioni di lettura. Una di queste per evidenziare gli aspetti peculiari del testo originario, come l'uso delle abbreviazioni, la separazione delle parole, i nessi latini e l'altra per mostrare, tramite una versione regolarizzata, i contenuti in maniera più lineare e semplice.

È chiaro da questa lista di intenti, che lo scopo della digitalizzazione non è la semplice conservazione, ma di sottoporre il testo a interrogativi più complessi, sulla natura del testo: linguistica e contenutistica, per questo motivo la codifica non è rimasta superficiale, ma ha previsto alcuni meccanismi di marcatura di questi fenomeni.

## 2.2 Il *corpus* della TEI e La personalizzazione dello Schema: TEIRoma

Il progetto di codifica si organizza all'interno di un *corpus* contenete tre diversi documenti, che verranno presentati nel corso di quest'ultima parte:

1. La personalizzazione dello schema TEI (tei\_msShemaAnonimi\_abbozzi.rnc)
2. Il testo manoscritto e i relativi metadati in un file XML (trascr-quadernuccio.xml)
3. Le trasformazioni XSLT (Anonimi\_abbozzi.xsl)

Partendo dal punto uno diamo, brevemente, delucidazioni sullo schema della TEI il quale è stato personalizzato grazie al programma TEI Roma disponibile anche nella versione italiana e su cui, purtroppo, non possiamo dilungarci di più<sup>635</sup>. In breve, quest'ultimo consente di creare, anche a partire da un preciso modello base, detto "*template*", una propria linea guida di validazione per la trascrizione.

Date le caratteristiche del testo è sembrato necessario usare questo programma di personalizzazione, o anche "*customization*". Andando nello specifico, è stato aggiunto al modulo usato come base della nostra personalizzazione chiamato: "TEI per la descrizione del manoscritto" altri moduli, o "*modules*" adatti a marcare gli aspetti peculiari del nostro manoscritto, quali, le abbreviazioni (*module* "gaiji"), le componenti poetiche (*module* "verse"), le peculiarità teatrali (*module* "drama"). Infine, si è aggiunto anche il modulo chiamato "certainty", per indicare il grado di certezza nell'uso della marcatura. Ovviamente non tutti gli elementi di ogni modulo erano indispensabili alla nostra codifica, pertanto alcuni di questi sono stati esclusi, tramite la deselezione, dal

---

<sup>635</sup> Si rimanda per informazioni e utilizzo al sito: <https://roma.tei-c.org/>

nostro schema. In *Oxigen*, quest'ultimo è stato associato tramite una specifica funzione dell'editor XML, “*Associate schema*”, e appare in alto nella presentazione del file XML, dichiarato in questo modo:

```
<?xml-model href="tei_msShemaAnonimi_abbozzi.rnc" type="application/relax-ng-compact-syntax"?>
```

Purtoppo, neanche in questo caso possiamo soffermarci ulteriormente su ogni funzionalità dello strumento o sugli elementi scartati di ogni modulo, basti in questo caso sottolinearne le motivazioni alla base del suo utilizzo e si rimanda al file di riferimento per ogni specifica.

### 2.2.1 I metadati e la struttura del file

Passando al punto due, qui di seguito vengono date le informazioni essenziali per la lettura del file XML contenuto nel *corpus* e le indicazioni sulla sua struttura interna. Si vedranno prima gli elementi che compongono l'insieme ordinato alla base dell'intestazione elettronica e, di seguito, i marcatori utilizzati.

Oltre alla trascrizione del testo vero e proprio, contenuto negli elementi `<text>`<sup>636</sup> `<body>`<sup>637</sup> e `<group>`<sup>638</sup>, nel file XML vengono scritti altri tipi d'informazione, i cosiddetti “metadati”, delle indicazioni che concernono vari aspetti, come la riflessione sulla codifica stessa, l'indicazione della storia del manoscritto, la fonte, o notizie sull'editore e sull'edizione. In particolare, questi dati vengono riportati nella struttura elettronica dell'intestazione della TEI chiamata “*teiHeader*”, a sua volta divisa in varie parti, ognuna con uno specifico incarico. Nel nostro caso si presenta nel modo seguente:<sup>639</sup>

---

<sup>636</sup>Contiene un singolo testo di qualsiasi tipo, unitario o composito.

<sup>637</sup> Contiene il corpo di un singolo testo unitario.

<sup>638</sup> Contiene il corpo di un testo composito, raggruppando sequenze di testi distinti, che sono considerabili in ogni caso come legati fra loro. Nel nostro caso vengono considerati come facenti parti di componenti dello stesso autore.

<sup>639</sup> Nella struttura seguente vengono riportate in verde le sezioni che compongono il *teiHeader* di default, cioè senza le aggiunte personali di elementi, e nelle parentesi quadre i loro rispettivi compiti. Per le specifiche relative a ogni campo si veda il file relativo nel *corpus* del progetto.

```

<teiHeader>
  <fileDesc>
    <titleStmt>
      <title>[indicazione del titolo, autore, responsabile codifica] <title>
    </titleStmt>
  <edition>[riferimento alla data e alla tipologia dell'edizione]</edition>
  <publicationStmt>
    <p> [indicazioni sulla pubblicazione]</p>
  </publicationStmt>
  <sourceDesc>[descrizione del manoscritto]
    <msDesc>
      <msIdentifier>[identificazione del codice]
        <repository>[indicazione luogo di conservazione]</repository>
      </msIdentifier>
      <msContents> [sintesi del contenuto e identificazione delle parti]</msContents>
      <physDesc>[descrizione fisica dell'oggetto]
        <handDesc> [descrizione delle mani] </handDesc>
        <history> [ricostruzione storia del manoscritto] </history>
      </physDesc>
    </msDesc>
  </sourceDesc>
</fileDesc>
<encodingDesc>
  <projectDesc>[descrizione del progetto di codifica]</projectDesc>
  <editorialDesc>[spiegazione dei metodi di normalizzazione del testo]</editorialDesc>
  <charDecl>[descrizione e identificazione dei caratteri speciali]</charDecl>
  <tagsDesc>[indicazioni sui marcatori utilizzati]</tagsDesc>
</encodingDesc>
<profileDesc>
  <handNotes> [elenco e identificazione diverse mani]</handNotes>
  <langUsage>[informazioni sulla lingua]</langUsage>
</profileDesc>
</teiHeader>

```

## 2.2.2 Il <text> della codifica

Veniamo ora a trattare delle peculiarità riguardo gli elementi di codifica, chiamati “marcatori”, che si vedranno in relazione alla loro precisa funzione di descrizione del testo manoscritto. Specifichiamo che, in primo luogo, si restituiranno, nei prossimi sotto paragrafi, le motivazioni sull’uso degli elementi più determinanti e la risoluzione delle criticità più evidenti, in un secondo momento, verrà data una tabella contenente la lista di tutti gli elementi, attributi e valori, tra cui quelli più generici, di cui non si ha la possibilità di trattare approfonditamente.

### 2.2.2.1 *La struttura del manoscritto*

Come sappiamo, il manoscritto è composto da nove carte, da 1 a 9 *recto* e da 1 a 9 *verso*, alcune delle quali non perfettamente conservate, per descrivere questa precisa condizione il passaggio dall’una all’altra è stato codificato attraverso l’elemento <pb/> con annessa numerazione progressiva e l’attributo @rend che specifica, nei casi particolari, la presenza di una lacerazione della carta importante ai fini della lettura, nel modo seguente:

```
<pb n="1 r." rend="lacer-sx"/>
```

Nel caso la lacerazione si trovi nella parte sinistra della carta, oppure:

```
<pb n="1 r." rend="lacer-dx"/>
```

Nel caso in cui la lacerazione si colloca nella parte destra.

### 2.2.2.2 *I diversi blocchi testuali*

Il manoscritto si distingue senza una particolare enfaticizzazione da parte dell’autore in due diversi generi di componimenti, i quali abbiamo individuato nella seconda parte come: “capitolo bucolico” e “dramma pastorale”. Per questo motivo ogni blocco è stato considerato indipendente dall’altro e caratterizzato in due @type diversi, in questo modo:

```
<div type="drammaPastorale" n="2">  
<div type="capitoloBucolico" n="2">
```

Come si vede, si è aggiunta una numerazione progressiva per ogni blocco testuale all'interno delle due diverse categorie per una migliore gestione dei contenuti in vista dell'edizione digitale.

Un altro tipo di divisione interna, <div>, è stato creato per distinguere nel primo componimento le due scene differenti, poiché non risultavano facilmente distinguibili così come erano presentate dallo scrittore. Anche questa divisione è stata fatta con annessa numerazione, in questo caso, in numeri romani, come si vede dall'esempio:

```
<div type="scena" n="I">
```

### 2.2.2.3 *La descrizione del testo poetico, riscritture e la lettera del primo componimento*

Abbiamo appreso che il manoscritto è scritto interamente in terzine dantesche e ciò lo fa rientrare di diritto nell'ambito dei testi poetici che nel vocabolario della TEI vengono usualmente descritti usando l'elemento <l> per contenere il verso e l'elemento <lg> per riunire i diversi versi in una singola stanza. Nel nostro caso la stanza verrà dotata dell'attributo @rend, con il valore "terzina", e dell'attributo @n con la numerazione che ricomincerà a ogni passaggio a un nuovo componimento, come si vede di seguito:

```
<lg rend="terzina" n="20">
```

La numerazione delle stanze è servita a ricongiungere idealmente con lo stesso numero i versi di una stessa terzina che, per questione legate alla validità del file, non poteva essere riunita sotto un'unica <lg>. Più precisamente, le norme del file XML, non permettono di continuare l'elemento <lg> al cambio dell'elemento <sp>, che viene usato per differenziare le diverse battute degli attori nei drammi pastorali. Inoltre, è stata dotata dell'attributo @rhyme con i valori "imperfetta", "equivoca", "identica", qualora, i versi esterni della terzina presentassero queste caratteristiche, come nel prossimo esempio:

```
<lg n="23" rhyme="imperfetta">
```

Per quel che riguarda la descrizione dei versi l'elemento <l> è stato numerato per una gestione più precisa del contenuto e dotato dell'attributo @rhyme con valore

“irrelato”, nei casi in cui il verso non rima con nessuno dei versi della terzina precedente o successiva, come da esempio:

```
<l n="88" rhyme="irrelato">
```

Poi, per quanto concerne l’ultimo componimento, nel quale, come abbiamo visto, appaiono due versioni diverse per la terzina iniziale abbiamo scelto di contrassegnare la prima terzina e la seconda in questo modo, mantenendo intatta sia la numerazione di <lg> che la numerazione interna dei versi <l>:

```
<lg rend="terzina" n="1" type="primaVersione">  
<lg rend="terzina" n="1" type="secondaVersione">
```

Infine, per descrivere il testo presente nel primo componimento, che come sappiamo rappresenta una lettera inviata da Deifero per Ersilia e letta sulla scena da Groldo, abbiamo scelto di usare il seguente elemento:

```
<floatingText type="lettera">
```

Poiché ci sembrava chiarire meglio, tramite anche il valore “lettera”, la natura di testo indipendente e il contenuto diverso rispetto allo svolgersi delle battute principali.

#### 2.2.2.4 *La descrizione dei drammi pastorali*

Per illustrare i protagonisti dei drammi pastorali e per specificare il loro ruolo all’interno della trama, sono state create due liste con l’attributo “speakers”, una per ogni componimento di questo genere, che presentiamo in ordine di apparizione:

```
<castList rend="speakers">  
  <castItem xml:id="gr">Groldo<roleDesc>il servo</roleDesc></castItem>  
  <castItem xml:id="er">Ersilia<roleDesc>la padrona</roleDesc></castItem>  
  <castItem xml:id="de">Deifero<roleDesc>il padrone</roleDesc></castItem>  
</castList>
```

```

<castList rend="speakers">
  <castItem xml:id="fl">Flamine<roleDesc>Ninfa</roleDesc></castItem>
  <castItem xml:id="ere">Eremy<roleDesc>Nunzio del dio
Pan</roleDesc></castItem>
  <castItem xml:id="silv">Silvano<roleDesc>Pastore</roleDesc></castItem>
  <castItem xml:id="sila">Silarco<roleDesc>Pastore</roleDesc></castItem>
  <castItem xml:id="ham">Aminta<roleDesc>Pastore</roleDesc></castItem>
</castList>

```

Come si vede abbiamo deciso di dotare i protagonisti anche di un identificatore unico utile alla presentazione delle battute. Gli identificativi sono stati poi riportati come valori nell'attributo @who nell'elemento <sp>, come nell'esempio <sp who="#gr">, e questo aiuta nella lettura a inquadrare l'oratore nel caso non ci siano precise indicazioni da parte dello scrivente, come nel caso della lettera o delle multiple attribuzioni, viste in precedenza.

#### 2.2.2.5 La caratterizzazione delle abbreviazioni e lo scioglimento del titulus

Dal punto di vista grafico sono stati dichiarati tutti le abbreviazioni che abbiamo già riportato sotto forma di immagine, (ma senza descrizione), nella seconda parte della tesi, che sono stati descritti nella *teiHeader*, nello specifico in: <charDecl>. A ognuno di essi è stato attribuito un identificatore unico di modo che possano essere facilmente richiamati nel testo all'occorrenza, e alcuni di questi sono stati mappati tramite la tavola Unicode<sup>640</sup>, mentre, per altri ciò non è stato possibile, poiché non si è trovata una corrispondenza fedele. Di seguito ne diamo la descrizione così come si presenta nella parte relativa ai metadati poiché non l'abbiamo riportato in precedenza:

- <glyph xml:id="ser">: Abbreviazione di "ser" tramite una "s" sbarrata obliquamente da una linea che va da destra verso sinistra.
- <glyph xml:id="che">: Abbreviazione del relativo "che" attraverso una sorta di sovrapposizione tra la lettera "Mauscola e la lettera "h".
- <glyph xml:id="qui">: Abbreviazione di "qui" tramite una "q" la cui asta discendente viene tagliata da una linea orizzontale.

---

<sup>640</sup> Visitabile al seguente link: <https://unicode-table.com/it>.

- <glyph xml:id="que">: Abbreviazione di "que" attraverso un simbolo che ricorda il seguente: "q3" con il "3" posto a un piano inferiore rispetto alla "p".
- <glyph xml:id="per">: Abbreviazione di "per" tramite una "p" sbarrata da una piccola linea orizzontale sull'asta discendente.
- <glyph xml:id="pro">: Abbreviazione di "pro" attraverso una "p" la cui asta è tagliata, al di sotto dell'occhiello, da una sorta di "c".
- <glyph xml:id="ver">: Abbreviazione di "ver" tramite il simbolo della "x".
- <glyph xml:id="non">: Abbreviazione dell'avverbio negativo "non" tramite la presentazione di una "n" con la seconda stanga che prosegue in una sorta di titulus.
- <glyph xml:id="qual">: Abbreviazione per la particella relativa "qual" formata da una "q" una "l" e una "a" in apice.
- <glyph xml:id="xhs">abbreviazione comune “yhs”, per *Iesus*, Gesù.

Le restanti abbreviazioni del *titulus* sono state sciolte all'interno dell'elemento <ex>, che assolve nel vocabolario TEI a questa precisa funzione.

#### 2.2.2.6 I meccanismi di enfaticizzazione, cancellature, aggiunte e sostituzioni

Al fine di restare il più possibile fedeli all'uso grafico dell'autore del manoscritto nel caso in cui siano presenti lettere o intere parole sottoposte a un processo di enfaticizzazione, o meglio, che si distinguono dalla lineazione del testo principale è stato usato l'elemento <hi> con il relativo attributo @rend e con i distinti valori “apice” o “sottolineato”, come nel seguente esempio:

abra<hi rend="apice">cia</hi>

Allo scopo di descrivere e studiare il processo creativo autoriale abbiamo marcato anche le aggiunte e le eliminazioni con i relativi elementi consoni, le prime con l'elemento <add> e le seconde con l'elemento <del> con l'attributo @rend con due diverse opzioni per i valori che descrivono il modo di cancellatura: “barrato” e “rasatura”. Nel caso in cui le due operazioni facciano parte di una di un unico intervento

di scrittura entrambi i marcatori sono contenuti nell'elemento <subst>, "sostituzione", come nell'esempio del verso seguente:

```
<l n="35">cosa incred<subst><add place="inline">i</add><del>e</del></subst>bili  
dico al secul nostro<choice><orig/><reg type="punt">,</reg></choice></l>
```

#### 2.2.2.7 *Le diverse mani d'autore*

Come abbiamo visto nella parte dedicata alla paleografia, nel manoscritto compaiono diverse mani d'autore<sup>641</sup>, che abbiamo ricostruito tramite l'esame della grafia (a cui rimandiamo per ulteriori spiegazioni), e che descriviamo all'interno del documento XML, nella parte specifica della *teiHeader*, in particolare nel <phyDesc>, usando il seguente schema:

```
handNote xml:id="hand1">semicorsiva piana tratto medio con pochi nessi e legamenti  
<note>dalla carta 1r alla carta 2v.</note></handNote>
```

Abbiamo attribuito a ogni mano un codice identificativo così che potessero essere richiamate all'occorrenza nel testo e segnalato il passaggio a una diversa mano attraverso un elemento come il seguente:

```
<handShift new="#hand1"/>
```

#### 2.2.2.8 *Le regolarizzazioni, normalizzazione e punteggiatura*

Abbiamo già chiarito negli obiettivi del progetto, che oltre a riportare il testo nella sua versione originale si è scelto di darne anche una trascrizione normalizzata, che è sembrata opportuna per agevolare la lettura e lo studio dello stesso. Tramite il marcatore <reg> e i relativi @type, è stata inserita la forma regolarizzata, accanto alla loro alternativa originale compresa nell'elemento <orig>, in un elemento chiamato <choice> che permette in sede di presentazione di richiamare all'attenzione o gli uni o gli altri, come diverse opzioni dello stesso testo, come si vede nell'esempio:

```
<choice><orig>ata<ex>n</ex>te</orig><reg type="sep">a tante</reg></choice>
```

---

<sup>641</sup> Per la descrizione delle diverse mani si rimanda al paragrafo relativo nel *Capitolo I in Parte Seconda*.

Inoltre, come si nota dall'esempio, abbiamo differenziato i vari tipi di regolarizzazione, attribuendo a ogni attributo @type, un diverso valore per ogni tipologia, anche in vista di eventuali studi, i quali riportiamo, con le relative indicazioni tra parentesi quadre, direttamente nella già citata tabella, per ragioni espositive.

In generale, avvertiamo che le regolarizzazioni sono state fatte seguendo tutte le direzioni date in precedenza nelle *Note editoriali* nel *Capitolo VI* della *Parte Seconda*.

#### 2.2.9 *Gli errori d'iper correzione e le letture incerte*

Anche per quel che riguarda gli errori abbiamo seguite le norme date in precedenza, infatti, si sono corretti soltanto gli errori inequivocabili dovuti o a iper correzioni, segnalati dall'attributo @type con il valore "iper", o a distrazione, senza alcun attributo, mentre per tutti gli altri casi dubbi si è preferito tenere solo la forma originale del manoscritto. Anche in questo caso gli elementi corretti sono stati affiancati da quelli originali, contenuti in <sic>, in un elemento che li comprende entrambi: <choice>, come nell'esempio:

```
<choice><corr type="iper">crudede</corr> <sic>crudelle</sic></choice>
```

In merito alle letture incerte si utilizza l'elemento adeguato <unclear> con l'attributo @agent con due possibili valori: "inc", quando la motivazione del dubbio si lega alla situazione precaria dell'inchiostro o "grafia", quando invece non è stati compresi i segni della scrittura dello scrivente.

#### 2.2.2.10 *Le note editoriali*

Le note che si trovano del documento sono tutte personali e non dello scrivente, per questo sono segnalate con l'attributo @resp, con il valore #ga, che sta per Gaia, e servono per illustrare dei fenomeni ritenuti importanti, quali passaggi particolarmente ostici, forme bizzarre, criticità testuali o per dare al lettore dei riferimenti storico-letterari. Queste note sono sempre inserite in linea e si differenziano in tre valori (contenutistiche, linguistiche, stilistiche):

```
<note resp="#ga" type="cont"></note>  
<note resp="#ga" type="ling"></note>  
<note resp="#ga" type="stil"></note>
```

Inoltre, nel caso in cui siano presenti delle citazioni all'interno delle <note>, queste vengono comprese nell'elemento <quote>.

#### 2.2.2.11 Le caratteristiche linguistiche e i riferimenti alla letteratura

Infine, per consentire di fare dei riferimenti utili alla descrizione della lingua si è scelto di dotare di un identificatore unico i componenti linguistici che si trovano descritti nella *teiHeader*, nella parte <langUsage>, in questo modo:

```
<langUsage>
  <language ident="lat" xml:id="lat">Latino</language>
  <language ident="dial" xml:id="dialSett">Dialecto settentrionale</language>
  <language ident="dial" xml:id="dialVen">Dialecto veneziano</language>
</langUsage>
```

E per poterli richiamare si è usato nel testo l'elemento <ref> con l'attributo @target.

In conclusione, per aiutare la collocazione storico-culturale del testo in questione si è marcato in modo utile gli elementi contenutistici del testo, con l'elemento <persName>, nel caso di protagonisti letterari, o <placeName> nel caso di luoghi della letteratura. Per tutti e due gli elementi sono stati creati due tipi di valori per il @type: "mito", o "storiaRomana", come nei seguenti esempi:

```
<persName type="storiaRomana">Canace</persName>
<placeName type="mito">Achaeronte</placeName>
```

## 2.3 Tabella riassuntiva degli elementi

Di seguito diamo la lista in ordine alfabetico di tutti gli elementi e attributi usati all'interno della nostra codifica, con le relative istruzioni nella colonna intitolata "Significato e indicazioni", e spiegazioni dei valori contenute tra le parentesi quadre nella colonna a destra, chiamata: "Attributo e valore".

## ELEMENTI, ATTRIBUTI e VALORI per la CODIFICA

Elemento	Significato e indicazioni	Attributo e valore
<b>add</b>	Aggiunte testuali.	place= "inline"
<b>choice</b>	Contiene le codifiche alternative per la stessa porzione di testo.	
<b>castList</b> <b>castItem</b>	Lista degli attori facenti parte del dramma con i vari identificativi.	xml:id= "gr" [grolfo] xml:id= "er" [ersilia] xml:id= "dei" [deifero]  xml:id= "fl" [flamine] xml:id= "ha" [aminta] xml:id= "silv" [silvano] xml:id= "sila" [silarco] xml:id= "ere" [eremita]
<b>del</b>	Porzioni di testo cancellate.	rend= "barrato" rend= "rasatura"
<b>desc</b>	Descrizione di un'immagine	
<b>div</b>	Usato per la divisione dei diversi componenti, per la divisione del primo componimento in due diverse scene e per la divisione nei drammi pastorali delle diverse battute.	type= "drammaPastorale" n= "[1,2]"  type= "scena [I, II]"  type= "capitoloBucolico" n= "[1 →4]"  rend= "speaker"
<b>ex</b>	Usato per esplicitare le abbreviazioni sottointese tramite l'uso del <i>titulus</i>	
<b>floatingText</b>	Testo della lettera che interrompe il discorso principale, usato solo per il primo componimento.	type= "lettera"
<b>g</b>	Glifo non standard	ref= "#non" ref= "#ver" ref= "#per" ref= "#pro" ref= "#de" ref= "#ser" ref= "#qual" ref= "#cheCast"

		ref= “#xhs” ref= “#qui” ref= “#que”
<b>graphic</b>	Indica la posizione di una risorsa (immagine).	url= “[indirizzo risorsa]”
<b>handShift</b>	Inizio di una porzione di testo attribuibile a un'altra mano.	new= “#hand[1→6]”
<b>head</b>	Contiene il titolo del componimento, che è sempre stato scelto dall'editore.	resp= “#ga”
<b>hi</b>	Grafema o porzione di testo enfattizzata o distinta dal resto del testo vicino.	rend= “apice” rend= “sottolineato”
<b>l</b>	Delimitare il verso del testo poetico.  Per ogni inizio di un nuovo componimento, la numerazione comincerà d'accapo.	rend= “irrelato” [Il verso non rima con nessun altro verso della terzina precedente e successiva]  n= “[1...]”
<b>langUsage</b>	Testo in una lingua diversa da quella principale	xml :lang= “lat” xml :lang= “dialSett” xml :lang= “dialVen”
<b>lg</b>	Delimitare la strofa.  Nel caso in cui la strofa sia spezzata, perché appartiene a due speaker <sp> diversi, per mantenerne la coerenza interna, il numero rimarrà lo stesso.  A ogni passaggio a un nuovo componimento la numerazione comincerà d'accapo.	rhyme= “imperfetta” [I due versi esterni della terzina non rimano tra di loro] rhyme= “identica” rhyme= “equivoca”  n= “[1...]”
<b>lb</b>	Interruzione della riga	
<b>metamark</b>	Usato per la dicitura “ <i>fnis</i> ”, per il titolo componimento e per un segno che indica l'inserimento di una parola simile a una lettera “v”.	function= “titolo” function = “inserimento”
<b>note</b>	Contiene le note linguistiche, contenutistiche e stilistiche.	xml:id= [rif. a resp] type= “ling”

		type= "cont" type= "stil"
<b>orig-/reg</b>	Contiene la forma originale del manoscritto/contiene la forma regolarizzata da parte dell'editore.	type= "punt" [puntegiatura] type= "apo" [apostrofo] type= "sep" [separazione parole] type= "univ" [univerbazione] type= "lat" [grafia latina] type= "acc" [accento] type= "+maius" [passaggio da maiuscola a minuscola] type= "-maius" [passaggio da minuscola a maiuscola]
<b>p</b>	Paragrafo, o porzioni di testo non poetico.	
<b>pb</b>	Interruzione di pagina  Nel caso la carta sia mutila di una porzione significativa verrà segnalata con il relativo attributo.	fac= "[immagine della pagina]"  n= "[1r→9r]"  rend= "lacer-sx" rend= "lacer-dx"
<b>persName</b> <b>placeName</b>	Nomi di persona Nomi di luogo	type= "mito" tipe= "storiaRoma"
<b>quote</b>	Citazioni fatte nelle note editoriali	
<b>ref</b>	Riferimento ad un'altra posizione esterna o interna al testo.	target= "[destinazione di riferimento]"
<b>roleDesc</b>	Descrizione del ruolo dell'attore nel dramma. Viene inserito accanto al nome riportato nella castList.	"servo", "padrone", "padrona", "ninfa", pastore", "nunzio del dio Pan"
<b>sic/corr</b>	Testo originale/correzione nel caso in cui la forma trovata sia ritenuta frutto di un errore di distrazione o di ipercorrezione.	type= "iper"
<b>sp</b>	Porzione di testo contenuta in una singola battuta.	who= "[id. dell'attore]"
<b>speaker</b>	Etichetta contenente il nome dell'attore	

<b>stage</b>	Contiene le direttive di scena.	
<b>subst</b>	Raggruppamento di una cancellazione e di un'aggiunta quando esse sono parte di un unico intervento sul testo.	
<b>supplied</b>	Porzione di testo aggiunta dall'editore perché ritenuta frutto di dimenticanza da parte dell'autore.	
<b>tag</b>	Riferimento a un marcatore, compresi gli attributi.	
<b>trailer</b>	Usato per descrivere l'identificatore del manoscritto della biblioteca universitaria di Grenoble.	
<b>unclear</b>	Lettura incerta di un passaggio.	cause= "inc" cause= "grafia"

## 2.4 I limiti della codifica

Con questo capitolo speriamo di aver fornito informazioni sufficienti per la lettura del file contenente il manoscritto degli *Anonimi abbozzi rinascimentali*.

Si tiene a precisare che questo lavoro di codifica è certamente migliorabile, in particolare, dal punto di vista del *markup*, con indicazioni ancora più precise e dettagliate, e da quello della leggibilità delle note in fase di presentazione.

Inoltre, ci auguriamo che siano possibili dei progressi anche per quel che riguarda il lavoro di lettura del manoscritto, nello specifico, che ogni passaggio critico, le *crux desperationis* marcate come <unclear>, possano essere risolte in futuro.

# Capitolo 3

## La Presentazione del file XML

### 3.1 La visualizzazione in juxta

Infine, ci preme affrontare il tema della presentazione del *file*. Il modo più semplice è servirsi di JUXTA<sup>642</sup> un programma che consente di confrontare diverse versioni della stessa opera testuale. In particolare, la versione *Juxta commons* è uno spazio online che consente di condividere il proprio progetto con altri utenti e il funzionamento è molto semplice: in breve, utilizza le trasformazioni XSL per preparare il file XML, filtrando i tag per produrre un testo pulito per la presentazione e il confronto con altri testimoni. Esiste, infatti, un filtro predefinito per i testi codificati in TEI che esclude il contenuto dell'intestazione (*teiHeader*) che può essere, anche, personalizzato per includere o escludere il contenuto di qualsiasi tag specifico si voglia. Il filtro predefinito o personalizzato può essere visualizzato ed esportato come XSLT.

Come si può facilmente intuire, questo strumento è utile soprattutto per le operazioni di *collatione* di vari testimoni dello stesso testo; tuttavia nel nostro tipo di studio, tramite una prima presentazione, è stato in grado di guidarci nella nostra codifica, permettendo di rendere visibile gli errori di battitura della trascrizione in maniera più facile.

In più, a partire dal file XML, tramite la selezione/deselezione degli elementi da presentare, abbiamo creato due altri file, detto “witness”, versioni differenti dello stesso testo: uno contenente solo la versione regolarizzata e un altro con la versione originale. In questo modo è stato facilitato lo studio, su una versione si sono approfondite le ricerche legate alla lingua del manoscritto, direttamente dalle <orig>, e sull'altra, quelle relative al contenuto tematico, narrativo, a partire dalle <reg>.

---

<sup>642</sup> Per maggiori informazioni e uso si rimanda al sito: <http://juxtacommons.org/>.

## 3.2 XSLT e i “fogli di stile”

Infine, possiamo, in alternativa, creare un file contenente le trasformazioni XSLT, con le indicazioni procedurali per passare dal file XML alla pagina web. Ed è quello che abbiamo cominciato a fare tramite la creazione e all’associazione del file nel nostro XML, che viene visualizzato nelle barre iniziali come un’istruzione di elaborazione (o *processing instructions*)<sup>643</sup> subito dopo la dichiarazione XML:

```
<?xml-stylesheet type="text/xsl" href="file:/E:/Anonimi_abbozzi.xsl"?>
```

Questo foglio di stile chiamato `Anonimi_abbozzi.xls`, per il momento, permette di presentare una pagina web in maniera molto semplice ed elementare, tuttavia va, certamente, migliorata dal punto di vista della leggibilità, creando u, come abbiamo anticipato, una serie di note a piè di pagina a partire dal nostro XML. La struttura delle varie indicazioni procedurali e la seguente<sup>644</sup> (nelle parentesi quadre sono sintatizzate le indicazioni base):

```
<?xml version="1.0" encoding="UTF-8"?> [dichiarazione XML]
<xsl:stylesheet xmlns:xsl="http://www.w3.org/1999/XSL/Transform" version="2.0"
  xpath-default-namespace="http://www.tei-c.org/ns/1.0">[root, versione, name space]
```

```
<xsl:output method="html" indent="yes"/> [metodo di output, indentata]
```

```
<xsl:template match="TEI">
  <html>
    <head>
      <title>
        <xsl:value-of select="teiHeader/fileDesc/titleStmt/title"/>
      </title>
      <meta charset="UTF8"/>
    </head>
    <body> </body>
```

---

<sup>643</sup> Segnali arbitrari che saranno usati nel momento in cui il documento XML verrà elaborato da un particolare tipo di processore.

<sup>644</sup> Per le informazioni relative alle tecniche procedurali si vedano le raccomandazioni: XSLT: 3.0 <https://www.w3.org/TR/xslt-30/> W3C Recommendation 8 June 2017.

```

    </html>
</xsl:template>

<xsl:template match="p">
  <p>
    <xsl:apply-templates/>
  </p>

</xsl:template>

<xsl:template match="head">
  <h1>
    <xsl:apply-templates/>
  </h1>
</xsl:template>
<xsl:template match="list">
  <ul>
    <xsl:apply-templates/>
  </ul>
</xsl:template>
<xsl:template match="item">
  <li>
    <xsl:apply-templates/>
  </li>
</xsl:template>

</xsl:stylesheet>

```

In questo caso non abbiamo alcuna pretesa di illustrare il funzionamento generale del linguaggio XSL per la costruzione dei fogli di stile, ma semplicemente di riportare il nostro personale inizio di progetto che, con ogni evidenza, può essere migliorato. Questa fase del progetto, infatti, per ragioni di tempo, non è riuscita a concentrarsi sull'output finale, sebbene la fase di codifica sia da ritenersi terminata.



# Conclusioni finali

Lo studio esposto è nato con diversi intenti: valorizzare il patrimonio dei manoscritti della Biblioteca Universitaria di Grenoble Alpes, tramite la descrizione approfondita di un esemplare; riconoscere le peculiarità del quaderno in questione e identificarne il contenuto testuale, codificarlo e con questo, interpretarlo; comporre, da una parte, un'edizione eloquente e di semplice lettura e, dall'altra, una versione estremamente fedele all'originale, al fine di aiutare i futuri studi sullo stesso; conoscere i punti di forza e di debolezza delle metodologie digitali e sperimentare l'efficacia del sistema di codifica informatica per la trascrizione dei testi, nei limiti delle proprie competenze; infine, sviluppare una coscienza critica sulle teorie e sulle pratiche digitali.

L'idea di affrontare le suddette problematiche nasce dalla volontà e passione che si nutre verso la disciplina filologica, in generale, congiunta al bisogno di aggiornare il proprio bagaglio di conoscenze teoriche e competenze tecniche e alla curiosità di scoprire in che modo queste avrebbero sostenuto concretamente il proprio studio. In definitiva, a seguito dell'esperienza di codifica, si riconosce nella capacità di riuscire a manipolare e immagazzinare strutturalmente numerosi dati e di dare vita a un testo fluido, due delle maggiori conquiste da parte delle edizioni digitali. In particolare, vogliamo esprimere la personale soddisfazione nel contribuire, nel nostro piccolo, in modo attivo alla comunità scientifica del *blog di Fontegaia*, il quale va costituendo un vasto *repository*. Una banca dati che in un preciso contesto e interpretata attraverso la conoscenza si trasforma in vera fonte d'informazione.

Il limite maggiore alla realizzazione dei molteplici intenti sopra elencati è stato, senza dubbio, il tempo, ed è motivato dalla tipologia stessa degli obiettivi espressi, essendo le attività di codifica e di ricerca, per loro stessa natura, estremamente lunghe. Tuttavia, tramite le annotazioni, l'impiego delle informazioni, il lavoro d'indagine e gli esempi esposti, speriamo di essere riusciti a dare una prima corretta classificazione del manoscritto degli *Anonimi abbozzi rinascimentali, drammi pastorali e capitoli bucolici in terza rima*, e a illustrare, nella sostanza, le potenzialità dei vari strumenti adottati, motivandone l'uso.

Durante il corso della nostra esposizione, di volta in volta, abbiamo definito le risposte alle domande di critica testuale esposte nell'*Introduzione generale*, ciò nonostante, è importante sottolineare, dal momento che gli esami in questione si sono mossi da notizie epidermiche e poco numerose, che nuovi studi potrebbero portare a risultati e conclusioni diverse dalle nostre. In generale, infatti, si spera che questo lavoro possa essere solo l'inizio di altri approfondimenti e, soprattutto, che possa essere di aiuto ad altre tipologie d'inchiesta, comparative o di altra natura, come studi più generali sulla lingua settentrionale, sulla scrittura privata, o sulla codicologia.

Nell'ambito del lavoro svolto gli aspetti più interessanti e formativi, si sono rivelati quello relativo all'analisi del manoscritto in sé e, soprattutto, quello spettante la riflessione critica sugli obiettivi dell'edizione digitale e le strategie per gli elementi della codifica informatica e per la risoluzione di criticità. La prossima sfida personale sarà quella di rendersi ancora più consapevoli e competenti riguardo gli usi e le pratiche digitali, mentre, la sfida per i futuri studi si muove in due diverse direzioni, da una parte verso la ricerca di elementi utili alla lettura del manoscritto e alla sua catalogazione, dall'altra, verso il miglioramento della presentazione, strutturando ulteriormente l'informazione attraverso un *markup* più funzionale.

In conclusione, speriamo con questa tesi di avere fornito, in maniera modesta, un esempio concreto di cosa significa fare filologia utilizzando degli strumenti digitali, e di come questi ultimi possano essere, oltre che una grande opportunità, una via obbligata e obbligatoria per le prossime generazioni di filologi.

# Appendice

## Le immagini del manoscritto con a fronte il testo in versione semi-diplomatica

Per le diverse motivazioni esposte in precedenza, si riportano qui di seguito le immagini in alta definizione di tutte le carte con a fronte il testo trascritto non regolarizzato, che cercherà di riportare il più possibile fedelmente quello trovato all'interno del manoscritto. Le linee guida per l'edizione del testo sono quelle che abbiamo anticipato parlando, in negativo, nel *Capitolo IV*, riassumendo: si tiene conto della differenza originale tra maiuscola e minuscola, di tutti i tipi fenomeni che rientrano nei cosiddetti latinismi grafici, della presenza del grafema della <j> e dell'originale separazione, o unione, tra le parole. L'abbreviazione del *titulus* viene sciolta ma sempre segnalata tra parentesi uncinate < >, inoltre, per gli stessi motivi, non è aggiunto nessun tipo di segno paragrafematico. Oltre a ciò, avvertiamo che non è stato normalizzato l'uso dei trigrammi, né quello della punteggiatura, al contrario, sono fedelmente riportati i punti doppi e le virgole usate dallo scrivente. Infine, si segnalano le lezioni trovate su due interlinee differenti, si indicano le abbreviazioni incontrate tra parentesi tonde () e si specificano le parole mancanti per usura del manoscritto con la *crux* †.

Per questa edizione si tiene in considerazione, per quanto si possa nei limiti del foglio dell'elaborato e della leggibilità, le diverse disposizioni del testo nelle varie carte, tramite l'uso pertinente della spaziatura e delle interlinee, che sono state di volta in volta tarate graficamente su quelle del manoscritto per permetterne una corrispondenza più fedele.

Ms 42  
 Ongi gentil singnor salegra et gaude  
 dantr u<sup>n</sup> qua<sup>n</sup>to io fidele  
 pie<sup>n</sup> do<sup>n</sup>gni (ser) vitu voto di fraude  
 Or sera tu perotata crudelle  
 Et vedete mia vita in te remessa  
 No<sup>n</sup> done re(qui)e ata<sup>n</sup>te mei querele  
 desamina el pie<sup>n</sup>siero pensa i<sup>n</sup>testessa  
 Et se tue sa<sup>n</sup>te ma<sup>n</sup> tal (ser)vo ma<sup>n</sup>cha  
 una infamia te fia nel mo<sup>n</sup>do espressa  
 Lassa e lamia ma<sup>n</sup> destra nulla estancha  
 co<sup>n</sup> u<sup>n</sup> coltello in ma como Canace  
 ardit restu vigorosa e francha  
 Elegi donna quel (che) piu te piace  
 o dar me morte o vederme destructo  
 chal misero lamore in sumo piace  
 Nella risposta tua co<sup>n</sup>siste el tucto  
 du<sup>n</sup>(que) si inte (qual)(che) discorso avraj  
 Tuarai del scriver mio (qual)(che) constructo  
 E se amia morte al fin co<sup>n</sup>se<sup>n</sup>teraj  
 gistultima se<sup>n</sup>te<sup>n</sup>tia no<sup>n</sup> te celo  
 cuna plubica infamia no<sup>n</sup> mor ma'  
 Et o<sup>n</sup>gi omicidial dispiace al celo  
 Groldo  
 hor vidi (che) no<sup>n</sup> ta storto u<sup>n</sup> pelo  
 disi, tel, io, (che)l diaul te sco<sup>n</sup>fo<sup>n</sup>da  
 che gia grasia (per) tuo amor comu<sup>n</sup>oane<sup>llo</sup>  
 orbe<sup>n</sup> co<sup>n</sup>gnosco (che) lamor ciabo<sup>n</sup>da  
 e, vego (che) or cia preso partito  
 dirai quel (che) tu voi (che) ge respo<sup>n</sup>da  
 ersilia

Ms 42

Ongi gentil singnor salegra et gaude  
 dantr u<sup>n</sup> (ser)vo qua<sup>n</sup>to io fidele  
 pie<sup>n</sup> do<sup>n</sup>gni (ser) vitu voto di fraude  
 Or sera tu perota<sup>n</sup>ta Crudelle  
 (che) vede<sup>n</sup>do mia vita in te remessa  
 No<sup>n</sup> done re(qui)e ata<sup>n</sup>te mei querele  
 desamina el pie<sup>n</sup>siero pensa i<sup>n</sup>testessa  
 (che) se tue sa<sup>n</sup>te ma<sup>n</sup> tal (ser)vo ma<sup>n</sup>cha  
 una infamia te fia nel mo<sup>n</sup>do espressa  
 Lassa e, lamia ma<sup>n</sup> destra nullaestancha  
 co<sup>n</sup> u<sup>n</sup> coltello in ma como Canace  
 ardit restu vigorosa efrancha  
 Elegi donna quel (che) piu te piace  
 o, dar me morte o, vederme destructo  
 chal misero lamore insumo piace  
 Nella risposta tua co<sup>n</sup>siste el tucto  
 du<sup>n</sup>(que) si inte (qual)(che) discorso avraj  
 Tuarai del scriver mio (qual)(che) constructo  
 E se amia morte al fin co<sup>n</sup>se<sup>n</sup>teraj  
 gistultima se<sup>n</sup>te<sup>n</sup>tia no<sup>n</sup> te celo  
 cuna plubica infamia no<sup>n</sup> mor ma'  
 Et o<sup>n</sup>gi omicidial dispiace al celo  
 Groldo  
 hor vidi (che) no<sup>n</sup> ta storto u<sup>n</sup> pelo  
 disi, tel, io, (che)l diaul te sco<sup>n</sup>fo<sup>n</sup>da  
 che gia grasia (per) tuo amor comu<sup>n</sup>oane<sup>llo</sup>  
 orbe<sup>n</sup> co<sup>n</sup>gnosco (che) lamor ciabo<sup>n</sup>da  
 e, vego (che) or cia preso partito  
 dirai quel (che) tu voi (che) ge respo<sup>n</sup>da  
 ersilia

dilgite et la sfrenato suo appetito  
 Ne spera quoniam deo satio  
 E certo se no fosse mio marito  
 Grollo  
 De posta no vol dir d'ato amatio  
 E dime no ragione d'io amato  
 Alla croce di dio et se ne desgrati  
 Ersilia  
 Grollo se tu fari lamia inmasiat  
 senza malitia o, se za frau(de) o, i ga no  
 tene restoraro eno seroi grata  
 Grollo  
 A dirte el vero me dai ato affario  
 vortij al bnta amte p'p'u restoro  
 Et no formi restoro senza dono  
 Ma so me tratarai da castronaro  
 Eme sta bene li poveri se stratiano  
 dico d'esser se vol del co cistoro  
 Li poveri co tadini lor carne stratiano  
 co sappe va gnhe gomere erastri  
 lirichi de scalmarce mai se satia  
 li ciptadini so filgli e, nui filglistrj  
 du fiore sesera date co te to  
 et ame tocca aportare li polastrj  
 De chimaj restarebe ata ste to  
 Ersilia  
 orvane Grollo eno far piu co tesa  
 Grollo Ersilia  
 ai rajgo tu damore de tro  
 grollo  
 tu come ci aver fretta orsu toi tesa  
 aquestomodo fa chi vol la bagia  
 E forsi (che) ce sta molta sorpesa

[c. 1 v.]

diglie (che) lasfrenato suo appetito

No spere giamai (de) vederlo satio

E certo se no fosse mio marito

Grollo

De posta no vol dir (de) sa to amatio

E dime no ragione (che) io to amata

Alla croce di dio (che) te ne desgrati

Ersilia

Grollo se tu fari lamia inmasiat<sup>a</sup>

senza malitia o, se za frau(de) o, i ga no

tene restoraro eno seroi grata

Grollo

A dirte el vero me dai ta to affa no

vorej el bene ame eno p'u restoro

(che) no fo mai restoro senza dan o

Ma so me tratarai da castronaro

E me sta bene li poveri se stratiano

dico (che) eser se vol del co cistoro

Li poveri co tadini lor carne stratiano

co sappe va gnhe gomere erastri

lirichi, de scalmarce mai se satia

li ciptadini so filgli e, nui filglistrj

du fiore sesera date co te to

et ame tocca aportare li polastrj

De chimaj restarebe ata ste to

Ersilia

orvane Grollo eno far piu co tesa

Grollo Ersilia

ai rajgo tu damore de tro

grollo

tu come ci aver fretta orsu toi tesa

aquestomodo fa chi vol la bagia

E forsi (che) ce sta molta sorpesa

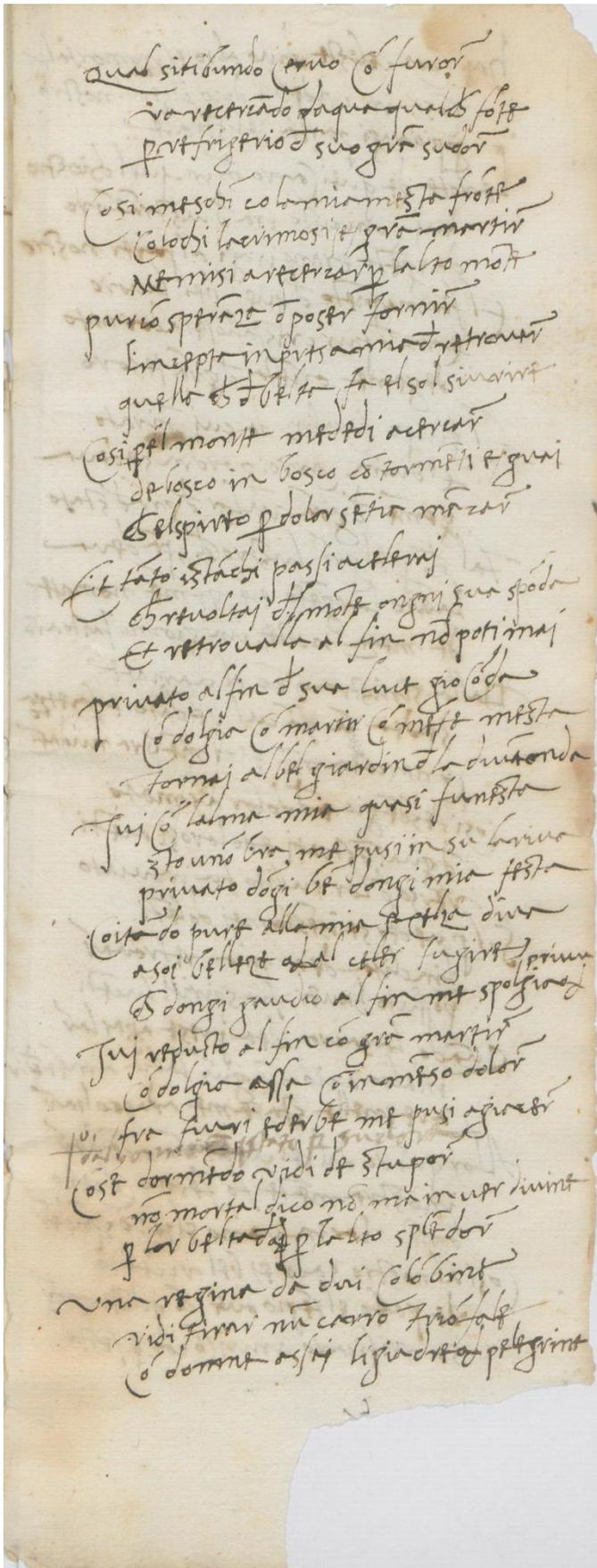
Così fa sepre la bona masaja  
 vidi & presto la femina se intrigra  
 se fatto polastreri be & no piace  
 Groldo a deifero  
 Or be deifero ho trovata lamicha  
 la cosa a dava be si illa cicolgle  
 deifero  
 intucto & ta dicto & me dicie  
 Groldo  
 dict se tu vol eser suo molgle  
 volci dire se la voi tuo marito  
 & ella tunavera tutte tu vol<sup>le</sup>  
 Hortu sei savio eco giusi el partito  
 E si bisogna ve a daro di novo  
 deifero  
 Eno bisognia piu tu mai (ser)vito  
 Groldo  
 E sai to co passione co chio pro vo  
 atendi no dormir & tiricordo  
 & se vol bacter quando e caldo  
 deifero  
 No dubitar & no diraj a sordo  
 & volgioire atrovare mio patre  
 & se a questo ce gira dacordo  
 & no adimadav si perde spesso  
 o quato sero lieto nel mio cor  
 si u ta to mio desio me fia co cesso

Così fa se<m>pre la bona masaja  
 vidi (che) presto la femina se intrigra  
 so<n> facto polastreri be<n>(che) no<n> piace  
 Groldo a deifero  
 Or be<n> deifero ho trovata lamicha  
 la cosa a<n>dava be<n> si illa cicolgle  
 deifero  
 intucto (che) ta dicto (che) me dicie  
 Groldo  
 dice se tu vol eser suo molgle.  
 volci dire se la voi (per) tuo marito  
 (che) ella tunavera tutte tu vol<sup>le</sup>  
 Hortu sei savio eco<n>giusi el partito  
 e si biso<n>gna ve a<n>daro di novo  
 deifero  
 Eno biso<n>gnia piu tu mai (ser)vito  
 Groldo  
 E sai to co<n> passione co<n> chio (pro)vo  
 ate<n>di no<n>dormir (che) tiricordo  
 (che) se vol bacter qua<n>do e, caldo <sup>el chiodo</sup>  
 deifero  
 No<n> dubitar (che) no<n> diraj a sordo  
 (che) volgioire atrovare mio patre <sup>adesso</sup>  
 (che) so (che) a questo ce gira dacordo  
 (per) no<n> adima<n>dar si perde spesso  
 o, qua<n>to sero lieto nel mio cor<e>  
 si u<n>ta<n>to mio desio me fia co<n>cesso

[c. 2 r.]

Mio patre so me porta grade amor  
 In qua adoro alij co volto lieto  
 El cielo emio distin me da favore  
 Jo el uogo d'isto solo e q'eto  
 o cielo da me favore fa lui favore  
 Et tale impresa no ritorne indietro  
 patre honorando mio savio e prudente  
 ate si noto asai se nel preterito  
 stato se qual figliolo obidiente  
 Se mai guir alcuno debia aver me  
 suplico ate no spicciar farme d'aj  
 duna licita gratia se io lamerito  
 of non e no pigliar fra te isdegn  
 si erro nel parlar colpa se domo  
 contra d'el no vale arte ne ingeng  
 Ma se licet fia vedente honore  
 ate futingno d'uidi genuflesco  
 e purgo v'ed' amte miopreso core  
 Troppo e mia presuntio io tel Co fesso  
 ma sta co cideri amor quanto galga  
 vedrai cu tal disio ma fia co ceto  
 patre me scuso ate patre se pre ardo  
 e lardor mio e solo d'amar e el foco  
 el qual e aceso fo du crudo sguardo  
 onde emai trovo tregua o loco  
 E si se quel no si smorcia al q'ato  
 co p'edo el viver mio nel mo do poco  
 Tu vidi lardor mio tu vidi el p'ato  
 sio se tuo figlio se tu mio patresej  
 Trova al mio mal qual che remedio inta to

Mio patre so me porta grade amor<e>  
 du<n>qua a<n>daro aluj co<n> volto lieto  
 (che)l cielo emio distin me da<n> favore  
 Jo el vego (che) <sup>si</sup> sta solo e, (que)eto  
 o cielo, dame favore fa lui ferve<sup>te</sup>  
 (che) tale impresa no<n> ritorne indietro  
 patre honora<n>do mio savio e, prude<n>te  
 ate sia noto asai se nel preterito  
 stato so<n> qual figliolo obidie<n>te  
 se mai (ser)vir alcu<n> no debia av<n>er me<sup>rito</sup>  
 suplico ate no<n> spiacia farme de<n>gno  
 duna licita gratia se io lamerito:  
 O, nota e no<n> pigliar fra te isde<n>gno  
 si erro nel parlar colpa, e, damor<e>  
 contra (de)l (qual) no<n> vale arte ne ingeng<sup>o</sup>  
 Ma (per) (che) lice fia re<n>derte honore  
 ate j vengno (qual) vidi genuflesco  
 te prego re<n>di ame mioperso core  
 Troppo e, mia presu<n>tio<n> io tel Co<n>fesso  
 Mastu co<n>cideri amor<e> qua<n>to, egal ga<sup>do</sup>  
 vedrai cu<n> tal disio me fia co<n>ceso  
 patre me scuso ate patre se<n>pre ardo  
 E lardor mio e, solo (de) amor<e> el foco  
 el(qual)e aceso fo du<n> crudo sguardo  
 onde (che) mai trovo tregua o, loco  
 E si (per) te quel no<n> si smorcia al q<sup>a</sup><n>to  
 co<m>pre<n>do el viver mio nel mo<n>do poco  
 Tu vidi lardor mio tu vidi el pia<n>to  
 sio so<n> tuo figlio se tu mio patresej  
 Trova al mio mal (qual)(che) remedio inta<n>to



[c. 3 r.]

Qual sitibundo ceruo co<n> furor<e>  
 va ricerca<n>do daqua qual(che) fo<n>te  
 (per) refrigerio (de) suo gra<n> sudor<e>  
 Così meschi<n> colamiamesta fro<n>te  
 colochi lacrimosi, e, gra<n> martir<e>  
 Memisi areccer car (per) lalto mo<n>te  
 pur co<n> spera<n>za (de) poser fornir<e>  
 lincepta in presa mia (de) retrover<e>  
 quella (che) (de) belta fa el sol sinorire  
 Così pel monte me dedi acercar<e>  
 de bosco in bosco co<n> torme<n>ti e, guaj  
 (che) elspirto (per) dolor se<n>tia me<n>car<e>  
 Et ta<n>to ista<n>chi passi aceleraj  
 (che) revoltaj (de)l mo<n>te ongni sua spo<n>da  
 Et retrovalla al fin no<n> poti maj  
 privato al fin (de) sua luce gioco<n>da  
 co<n> dolgia co<n> martir co<n> me<n>te mesta  
 tornai al bel giardin (de) la dun<n>aonda  
 Fui co<n> lalma mia quasi funesta  
 sto uno<n>bra me pusi in su lariva  
 privato do<n>gi be<n> dongi mia festa  
 Coita<n>do pure alla mia ecelza diva  
 asoi belleze ed al celer fugire  
 (che) dongi gaudio al fin me spolgia ed <sup>priva</sup>  
 Fui reducto al fin co<n> gra<n> martir<e>  
 co<n> dolgia assa co<n> inme<n>so dolor<e>  
 fra fiuri ederbe me pusi agiacer<e>  
 Cose dorme<n>do vidi de stupor<e>  
 no<n> mortal dico (non) ma in ver divine  
 (per) lor belta(de) ed (per) lalto spl<e>ndor<e>  
 Una regina da dui colo<m>bine  
 vidi tirar nu<n> carro trio<n>fale  
 co<n> donne asai ligiadre ed pelegrine

Hai coro celeste divo alto, e, immortale  
 cosa incredibile dico al secul nostro  
 (pro)pio ragi paraa<n> celistiale  
 Lerote de quel carro (che) in quel chiostro  
 ivj conducto era (de) lustra<n>t<e>oro  
 darge<n>to erano iragi al parer nostro  
 El firmame<n>to (de) quel bel lavoro  
 Era (de) pur cristallos, e, adornato  
 degeme orie<n>tal (de) gra<n> tesoro  
 El giugo coralin da cuj tirato  
 el divin Carro: (per) ordin sedeva  
 gem<m>e (de) gra<n> valor (de) grande stato  
 Tal (che) (per) el gra<n> lustro (che) spa<n>deva  
 lauro large<n>to e le gem<m>e nomate  
 de meza nocte un giorno facto ave<sup>a</sup>  
 Dalla sinistra co<n> al variate  
 sedea u<n> fa<n>cul be<n>dato e faretrato  
 conarco inma<n> e soi me<n>bra nudat<e>  
 Cosi desde<n>gio e (de) dolor armato  
 (de) guai (de) stratj edolorosi ace<n>ti  
 verso (de) lor subito fu inviato  
 Sol (per) veder se ise<n>simej dole<n>ti  
 linclita dea mia retrovar<e>  
 possuto haver: fra spiriti luce<n>ti  
 Qua<n>do la sacra dea prese aparlare<e>  
 inalto acio cu<n>giu<n> labia a inte<n>(de)r<e>  
 care sorelle stateme adascoltar<e>  
 Alor qua<n>do dal cel venem<n>o ace<n>der<e>  
 inostra me<n>te fo fermo concecto  
 (de) no<n> voler invano el te<n>po spe<n>der<e>  
 Cosi al nostro sacco e, bel ricepto  
 de paffo el te<n>pio ove co<n> qua<n>to onor<e>  
 sacrificaro anuj co<n> cor (per)fecto

Hai coro celeste divo alto, e, immortale  
 cosa incredejbil dico al secul nostro  
 (pro)pio ragi paraa<n> celistiale  
 Lerote de quel carro (che) in quel chiostro  
 ivj conducto era (de) lustra<n>t<e>oro  
 darge<n>to erano iragi al parer nostro  
 El firmame<n>to (de) quel bel lavoro  
 Era (de) pur cristallos, e, adornato  
 degeme orie<n>tal (de) gra<n> tesoro  
 El giugo coralin da cuj tirato  
 el divin Carro : (per) ordin sedeva  
 gem<m>e (de) gra<n> valor (de) grande stato  
 Tal (che) (per) el gra<n> lustro (che) spa<n>deva  
 lauro large<n>to e le gem<m>e nomate  
 de meza nocte un giorno facto ave<sup>a</sup>  
 Dalla sinistra co<n> al variate  
 sedea u<n> fa<n>cul be<n>dato e faretrato  
 conarco inma<n> e soi me<n>bra nudat<e>  
 Cosi desde<n>gio e (de) dolor armato  
 (de) guai (de) stratj edolorosi ace<n>ti  
 verso (de) lor subito fu inviato  
 Sol (per) veder se ise<n>simej dole<n>ti  
 linclita dea mia retrovar<e>  
 possuto haver: fra spiriti luce<n>ti  
 Qua<n>do la sacra dea prese aparlare<e>  
 inalto acio cu<n>giu<n> labia a inte<n>(de)r<e>  
 care sorelle stateme adascoltar<e>  
 Alor qua<n>do dal cel venem<n>o ace<n>der<e>  
 inostra me<n>te fo fermo concecto  
 (de) no<n> voler invano el te<n>po spe<n>der<e>  
 Cosi al nostro sacco e, bel ricepto  
 de paffo el te<n>pio ove co<n> qua<n>to onor<e>  
 sacrificaro anuj co<n> cor (per)fecto

Ligti tucti co<n> gaudio, e, co<n> amor.  
 offerivano al te<m>pio gra<n> tesorj  
 co<n> debito timere e leto cor  
 Et ministri co<n> perfectio dori  
 dince<n>so mirra balzamo e zibecto  
 (pro)fumava<n> liatari enostri corj  
 Ele giuvin sabee co<n> leto pecto  
 serte porgiva<n> (de) fiur co<n> revere<n>tia  
 (per)do<n> recepti dal mio sancolecto  
 Et o co<n> grata e binigia influe<n>tia  
 Redicte siamo in(que)sto loco ap'co  
 conostre dive squadre, e, gra<n> pote<n>tia  
 Nel (qual) rengna<n>r me par ve quel (che) dico  
 ta<n>ta suavita, e, tal bellezza  
 (che) esser redita parme al nido antico  
 No<n> mai aura se<n>ti co<n> tal dolceza  
 spirar suave: emai si adorno fo<n>te  
 co<n> pia<n>te i<n>torno de sublime alteza  
 Mirai giamaj : e la mia leta fro<n>te  
 Mai se trovo in loco ta<n>to adorno  
 Ne u<n> si (pro)portionato et alto mo<n>te  
 Mirate pur le rbete intorno intorno  
 li vagi fiuri ele vire<n>te fro<n>de  
 De qua<n>ta aminita e, questo giorno  
 Quati aucollecti co<n> note gioco<n>de  
 sodono i(qui) ca<n>tar fra rami o<m>brosi  
 (che) de dolcesza icor dama<n>ti in fo<n>de  
 Tal (che) me par, o, mei spirti amorosi  
 (che) lanatura co<n> soi inge<n>gi, e, arte  
 fesse tal loco (per) no<n>strj reposi  
 Donde dispono certo in questa parte  
 in belta trio<n>far una (de) voj  
 Et de mei sacri do<n> farvene parte

Li (qual) tucti co<n> gaudio, e, co<n> amor<e>  
 offerivano al te<m>pio gra<n> tesorj  
 co<n>debito timere e leto cor<e>  
 E li ministri co<n> perfectio dori  
 dince<n>so mirra balzamo e zibecto  
 (pro)fumava<n> liatari enostri corj  
 Ele giuvin sabee co<n> leto pecto  
 serte porgiva<n> (de) fiur co<n> revere<n>tia  
 (per)do<n> recepti dal mio sancolecto  
 Et o co<n> grata e, binigia influe<n>tia  
 Redicte siamo in(que)sto loco ap'co  
 conostre dive squadre, e, gra<n> pote<n>tia  
 Nel (qual) rengna<n>r me par ve quel (che) dico  
 ta<n>ta suavita, e, tal bellezza  
 (che) esser redita parme al nido antico  
 No<n> mai aura se<n>ti co<n> tal dolceza  
 spirar suave: emai si adorno fo<n>te  
 co<n> pia<n>te i<n>torno de sublime alteza  
 Mirai giamaj : e la mia leta fro<n>te  
 Mai se trovo in loco ta<n>to adorno  
 Ne u<n> si (pro)portionato et alto mo<n>te  
 Mirate pur le rbete intorno intorno  
 li vagi fiuri ele vire<n>te fro<n>de  
 De qua<n>ta aminita, e, questo giorno  
 Qua<n>ti aucollecti co<n> note gioco<n>de  
 sodono i(qui) ca<n>tar fra rami o<m>brosi  
 (che) de dolcesza icor dama<n>ti in fo<n>de  
 Tal (che) me par, o, mei spirti amorosi  
 (che) lanatura co<n> soi inge<n>gi, e, arte  
 fesse tal loco (per) no<n>strj reposi  
 Donde dispono certo in questa parte  
 in belta trio<n>far una (de) voj  
 Et de mei sacri do<n> farvene parte

[c. 4 r.]

Si et ongiuna d'voi lorechie soi  
 atete d'ferme te ga al mio parlar  
 Co volge lete et co si l'ho poi  
 Questo e quel pomo quando co vitar  
 fece el sumo fator el sacro coro  
 S'iris podio lebe anuj ama dar  
 Colecter d'iciva qual de costoro  
 de bellezza sera vera Colonna  
 dato lisia questo bel pomo doro  
 Dond' el gra trogiano anui mado  
 co cedo per beleza el do sacrato  
 S'interra sin el no don a piu adorna  
 Si che (que)lla de vuj con visso ornato  
 in beleza ecedra co leto cor  
 inse gio de vitoria li fia donato  
 Et poi de tal corona co amore  
 facta per ma de lopefice de gio  
 incoronar l'ainte do agra de onor  
 Così co voce et volto assai bene gio  
 la trio fa te dea al suo parlar  
 sile tio in puse allor co pe ser de gio  
 Quando che io certo vidi la pegiare  
 quel chiaro volto a zi u fulge te sole  
 in mezo a quelle stelle relustrar  
 Dond' io stupito haimte como te pole  
 dici fra me che ostei in tal co torno  
 redita sia fra questa inmortale  
 Ma pur disposto al fin se sa soggiorno  
 volerla pur se qui r co fermo pacto  
 Ma mosi co el cor de speme ador  
 Ma poco innati dai el mio sfrenato  
 passo unobra rite e qual me disse  
 fermate speme mia no gir si

Si (che) ongiuna (de) voi lorechie soi  
 ate<n>te ed ferme te<n>ga al mio parlar<e>  
 Co<n> volge lete , e, co<n> sile<n>tio poi  
 Questo, e, quel pomo qua<n>do co<n>vitar<e>  
 fece el sumo fator el sacro coro  
 (che) iris (per) odio lebe anuj ama<n>dar<e>  
 Colecter (che) diciva (qual) (de) costoro  
 de bellezza sera vera Colonna  
 dato lisia questo bel pomo doro  
 Dond' (che)l gra<n> trogiano: anui mado<n>na  
 co<n>cedo (per) beleza el do<n> sacrato  
 (che) interra eincel no<n> don<n>a piu adorna  
 Si(che) (que)lla (de)vuj con visso ornato  
 in beleza ecedra co<n> leto cor<e>  
 inse<n>gio de vitoria li fia donato  
 Et poi de tal corona co<n> amore  
 facta (per) ma<n> de lopefice de<n>gio  
 incoronar l'ainte<n>do agra<n>(de) onor<e>  
 Così co<n> voce et volto assai bene<n>gio  
 la trio<n>fa<n>te dea al suo parlar<e>  
 sile<n>tio in puse allor co<n> pe<n>ser de<n>gio  
 Qua<n>do (che) io certo vidi la<m>pegiare  
 quel chiaro volto a<n>zi u<n> fulge<n>te sole  
 in mezo a quelle stelle relustrar<e>  
 Dond' io stupito haimte como te<n>pole  
 dici fra me (che) ostei in tal co<n>torno  
 redita sia fra questa inmortale (pro)le  
 Ma pur disposto al fin se<n>sa soggiorno  
 volerla pur se(qui)r co<n> fermo pacto  
 Ma mosi co<n> el cor de speme ador<sup>no</sup>  
 Ma poco innati a<n>dai (che)l mio sfrenato  
 passo unobra rite<n>e qual me disse  
 fermate speme mia no<n> gir si †

Era nelmezo de quel bel corno  
 un fonte fabricato co gra arte  
 che chio mirando deve taimosorno  
 Circondat era ancor da ongni parte  
 de varie piante onde surgivan  
 de tal dolceza chio no scrivo in carte  
 fera le fro de picol movimento  
 etremolando quei rami amorosi  
 hombrava el fonte de li(qui)do arge to  
 Eu dolce son ossiva fra rami o brosi  
 de quella selva dilecta ed amena  
 de varij ocelli dalor fronde asscosi  
 Fui suavemente filomena  
 piangea ca ta do el suo infelice stato  
 E daltri vaghi canti intorno piena  
 Al segio umbroso vago e dilicato  
 de qual bel fonte: ancor nissun pastore  
 dallalto monte ivj vera arivato  
 Nel grege fero mai cangnar colore  
 alle vage onde e li fur divi e belli  
 nutritat era dal primo amore  
 Laura suave el son de liarbor sielli  
 el mormurer (de) le vive onde el ca to  
 me fera osir de me pine ase tirlle  
 Ma piu de filomena el dolce pianto  
 che co tal gratia el suo ca to acolgea  
 che li sire pareva vi fosse inta to  
 Mentre lochi me tal sta chi volgea  
 sopra le lucidonde del bel fonte  
 in conteplar volti fermi tenea  
 Così apie dalalto e(cc)ielzo monte  
 una dolce armonia vni asentire  
 donde subito aquel drisai mia fro te

Era nelmezo de quel ben co<n>torno  
 un fonte fabricato co<n> gra<n> arte  
 (che) chio mirando deve<n>tamosorno  
 Circondat era ancor da ongni parte  
 de varie piante inde surgivan u<n> ve<n>to  
 de tal dolceza chio no<n> scrivo in carte  
 fera le fro<n>de picol movimento  
 etremolando quei rami amorosi  
 hombrava el fonte de li(qui)do arge<n>to  
 Eu<n> dolce son ossiva fra rami o<m>brosi  
 de quella selva dilecta ed amena  
 de varij ocelli dalor fronde asscosi  
 Fui suaveme<n>te filomena  
 piangea ca<n>ta<n>do el suo infelice stato  
 E daltri vaghi canti intorno piena  
 Al segio umbroso vago, e, dilicato  
 de qual bel fonte: a<n>cor visiu<n> pastore  
 dallalto monte ivj vera arivato  
 Nel grege fero mai cangnar colore  
 alle vage onde e li fur divi e, belli  
 nutritat era dal (pro)cimo amore  
 Laura suave el son de liarbor sielli  
 el mormurer (de) le vive onde el ca<n>to  
 me fera osir de me pine ase<n>tirlle  
 Ma piu de filomena el dolce pianto  
 (che) co<n> tal gratia el suo ca<n>to acolgea  
 (che) li sire<n> pareva vi fosse inta<n>to  
 Mentre lochi me<n>tal sta<n>chi volgea  
 sopra le lucidonde del bel fonte  
 in conte<m>plar volti fermi tenea  
 Così apie dalalto e(cc)ielzo monte  
 una dolce armonia vni<n>i asentire  
 donde subito aquel drisai mia fro<n>te

[c. 5 r.]

Mirando vidi una donna gaudire  
 sotto lonbra du pin co gra piacere  
 Et stupor me crisi al fin venire  
 Tant era sua belta cha possedere  
 vena imembri sui divi epote  
 (che) immorta cosa eleva al mio parere  
 E al dolce so de li amorosi acenti  
 (che) dal bel fo te odir potevate apena  
 senclina el cel natura elielementi  
 Elager piu (che) mai leta eserena  
 (per) la (ver)tu dele gemate rote  
 refulse el di de dopio sple dor piena  
 Ne meno al son de le celeste note  
 le fiere inculte co le selve o m brose  
 coreva tucte atonite e divote  
 Gialbor laque liocel lespiage erbose  
 orsi tigli leon aspri serpe  
 audir vena sue voce amorse  
 E ul fin mose ancor co laspri ve  
 scolta do el ca to de mirabil arte  
 (che) (per) dolceza fon placati eventi  
 Et io apie du pin de una parte  
 posto me fui la melodia ascolta do  
 (che) tolto credo afebo ave sua arte  
 Cosi verso de lor fermo mira do  
 la vista, e, ise si mei ebbe ama care  
 tal sple dor lochi soi vene vibra do  
 Cosi (pro)pio com un (che) vol mirare  
 fermo lochio solant epo ocecato  
 resta cosi ame ebbe ainco trare  
 poda qual (che) caligine obu brato  
 mirar fusse epo co gra piacere  
 Et templar el suo viso rosato  
 Talmente allei sive adacudere  
 (che) ravvole do soi chiome dorate  
 una girlanda ve ne aposedere

Mirando vidi una donna gaudire  
 sotto lonbra du pin co gra piacere  
 (che) (per) stupor me crisi al fin venire  
 Tant era sua belta cha possedere  
 vena imembri sui divi epote  
 (che) immorta cosa eleva al mio parere  
 E al dolce so de li amorosi acenti  
 (che) dal bel fo te odir potevate apena  
 senclina el cel natura elielementi  
 Elager piu (che) mai leta eserena  
 (per) la (ver)tu dele gemate rote  
 refulse el di de dopio sple dor piena  
 Ne meno al son de le celeste note  
 le fiere inculte co le selve o m brose  
 coreva tucte atonite e divote  
 Gialbor laque liocel lespiage erbose  
 orsi tigli leon aspri serpe  
 audir vena sue voce amorse  
 E ul fin mose ancor co laspri ve  
 scolta do el ca to de mirabil arte  
 (che) (per) dolceza fon placati eventi  
 Et io apie du pin de una parte  
 posto me fui la melodia ascolta do  
 (che) tolto credo afebo ave sua arte  
 Cosi verso de lor fermo mira do  
 la vista, e, ise si mei ebbe ama care  
 tal sple dor lochi soi vene vibra do  
 Cosi (pro)pio com un (che) vol mirare  
 fermo lochio solare epo ocecato  
 resta cosi ame ebbe ainco trare  
 poda qual (che) caligine obu brato  
 mirar tutto se po co gra piacere  
 eco templar el suo viso rosato  
 Talmente allei sive adacudere  
 (che) ravvole do soi chiome dorate  
 una girlanda ve ne aposedere

Nele burne sue ma facticate  
 facta de varij e de diversi fiuri  
 po bun ornate sue belle ornate  
 Così adorna do soi vagi colori  
 dal capo aipie la vini aremirare  
 (per) l'oposito facta a soi splendore  
 Allora verso de lei presi adandare  
 co gra silentio acio piu chiara me  
 deli notitia possete pilgiare  
 Subito arder sentime totalmete  
 dunovo foco ede dolceza el core  
 E de stupor me crisi ossir de me  
 Sol (per) veder quel esser lo mio amore  
 mia pace mio confort e mio sostegio  
 E rifrigierio ame de gra valore  
 Allora me mossi tucto damor pregio  
 le nitide onde intucto relinque do  
 (per) co se(qui)rel mio octato disengio  
 Ellei como me vede soride do  
 subito taque e(per) una via i core  
 dame se tolze subito fuge do  
 No corse mai sirincha si veloce  
 Se(qui)ta dal dio pa como costei  
 fugi da me odita la mia voce  
 Ne arpalice acostei nulla serei  
 No atala in curso sisfrenata  
 superar questa credo al fin porei .  
 Ne daphane no fo mai si accelerata  
 fugire el sacro appol co pe ser lassi  
 como questa da me si diasata  
 Ella alla fuga edio dreto aisoi passi  
 colale del disio coipie damore  
 la se neva fra fiur fra strepi esassi  
 † ro na do el corso mio ma (per) timore  
 (che) lei forse fugiendo no cascasse

[c. 6r.]

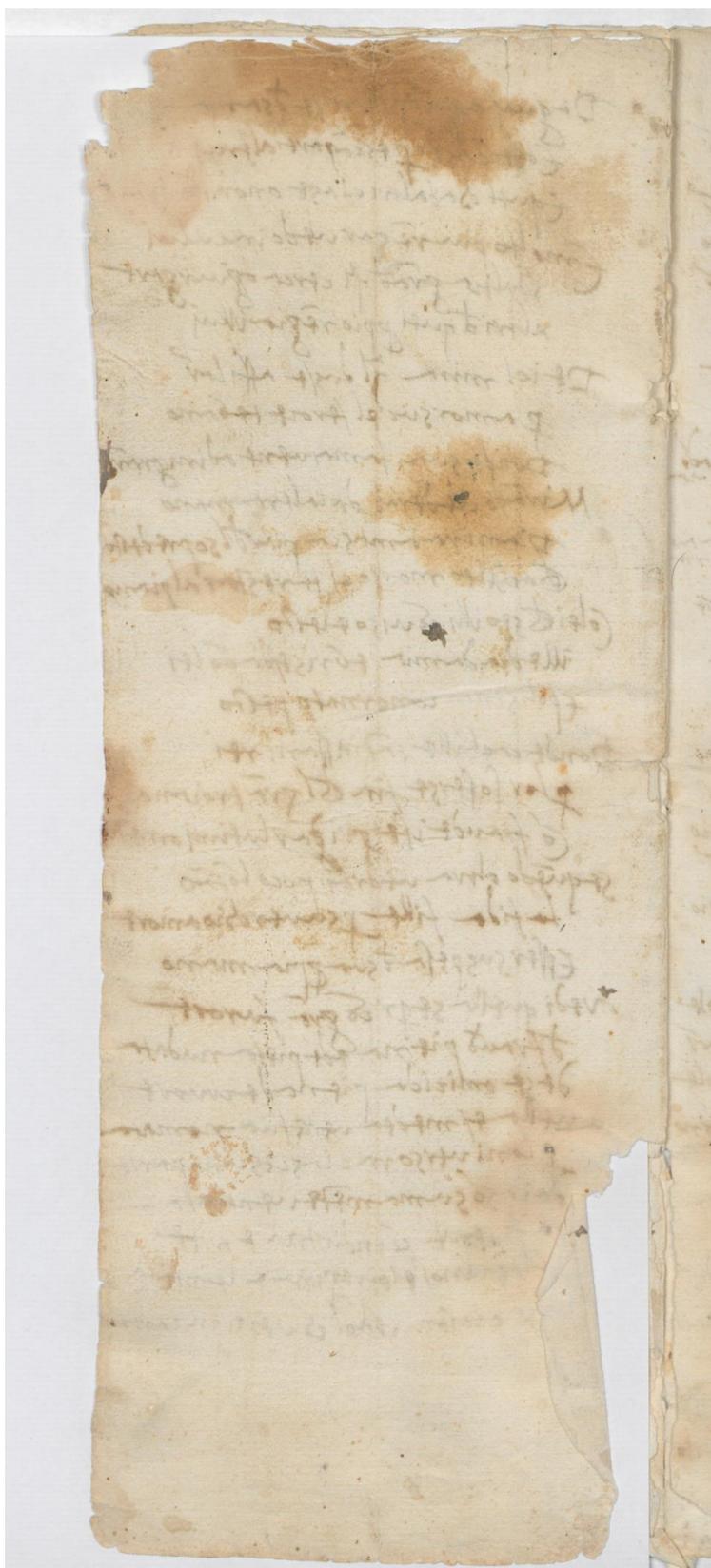
Nele burne sue ma si delicate  
 facta de varij e de diversi fiuri  
 (per) obunbrar le sue belleze ornate  
 Così adorna do soi vagi colori  
 dal capo aipie la vini aremirare  
 (per) l'oposito facta a soi splendore  
 Allora verso de lei presi adandare  
 co gra silentio acio piu chiara me  
 deli notitia possete pilgiare.  
 Subito arder sentime totalmete  
 dunovo foco ede dolceza el core  
 E de stupor me crisi ossir de me  
 Sol (per) veder quel esser lo mio amore  
 mia pace mio confort e mio sostegio  
 E rifrigierio ame de gra valore  
 Allora me mossi tucto damor pregio  
 le nitide onde intucto relinque do  
 (per) co se(qui)rel mio octato disengio  
 Ellei como me vede soride do  
 subito taque e(per) una via i core  
 dame se tolze subito fuge do  
 No corse mai sirincha si veloce  
 Se(qui)ta dal dio pa como costei  
 fugi da me odita la mia voce  
 Ne arpalice acostei nulla serei  
 No atala in curso sisfrenata  
 superar questa credo al fin porei .  
 Ne daphane no fo mai si accelerata  
 fugire el sacro appol co pe ser lassi  
 como questa da me si diasata  
 Ella alla fuga edio dreto aisoi passi  
 colale del disio coipie damore  
 la se neva fra fiur fra strepi esassi  
 † ro na do el corso mio ma (per) timore  
 (che) lei forse fugiendo no cascasse

Dicendo allei haime (che) se guardasse  
 (che)l corso mio in cor retardava  
 pur (che) se stessa al fin si se salvasse  
 Hai doce nipha mia dir me paria  
 aspecta el (ser)vo tuo (che) ve<n> la<n>gue<n>do  
 (per) tua belta co<n> dolgia acerba, e, ria  
 No<n> como fier leon (che) va seguendo  
 qual(che) affanata cervia (per) cibare  
 ne lupo so<n> che angni vada ingnme<n>do  
 No<n> a(qui)la rapace adevorare  
 latripidante e candida colonba  
 E sue tenere membra al fin<e> desfar<e>  
 Ne mostro so<n> usito for di tonba  
 No<n> velonifer angue dispietato  
 Ne cerbare latra<n>te co<n> sua ro<m>ba  
 Ma so quel mesto afflicto e, sco<n>solato  
 amante tuo el (qual) del tuo sple<n>dor  
 Me pasco me notrisco, esso cibato  
 Co<n> tal parol segue<n>do co<n> fervore  
 le soi pedate elei da me sparia  
 lasa<n>do me meschi<n> co<n> gra<n> dolore  
 Si(che) pregar a mio modo potia  
 che ella dalochi mei sebe adevitr<e>  
 co<n> furia co<n> te<m>pesta acerba, e, ria  
 Ma io piu (che) mai avido de in(qui)rer<e>  
 El bosco (per) veder se mai potesse  
 trovar quella deme sebe aderider<e>  
 Pregar el sumo iove (che) volesse  
 Donare tal gratia al mesto e trist  
 (che) ritrovarla alfin me co<n>ce

Dicendo allei haime (che) se guardasse  
 (che)l corso mio in cor retardava  
 pur (che) se stessa al fin si se salvasse  
 Hai doce nipha mia dir me paria  
 aspecta el (ser)vo tuo (che) ve<n> la<n>gue<n>do  
 (per) tua belta co<n> dolgia acerba, e, ria  
 No<n> como fier leon (che) va seguendo  
 qual(che) affanata cervia (per) cibare  
 ne lupo so<n> che angni vada ingnme<n>do  
 No<n> a(qui)la rapace adevorare  
 latripidante e candida colonba  
 E sue tenere membra al fin<e> desfar<e>  
 Ne mostro so<n> usito for di tonba  
 No<n> velonifer angue dispietato  
 Ne cerbare latra<n>te co<n> sua ro<m>ba  
 Ma so quel mesto afflicto e, sco<n>solato  
 amante tuo el (qual) del tuo sple<n>dor  
 Me pasco me notrisco, esso cibato  
 Co<n> tal parol segue<n>do co<n> fervore  
 le soi pedate elei da me sparia  
 lasa<n>do me meschi<n> co<n> gra<n> dolore  
 Si(che) pregar a mio modo potia  
 che ella dalochi mei sebe adevitr<e>  
 co<n> furia co<n> te<m>pesta acerba, e, ria  
 Ma io piu (che) mai avido de in(qui)rer<e>  
 El bosco (per) veder se mai potesse  
 trovar quella deme sebe aderider<e>  
 Pregar el sumo iove (che) volesse  
 Donare tal gratia al mesto e trist  
 (che) ritrovarla alfin me co<n>ce

De quai aquel patri se dsama  
 Eoffendese pescogare altrui  
 Equel adaltri dase onor to brami  
 Emolto piu regar vedo incului  
 stultia gra<n>(de) (qual) cerca ogiurgare  
 altri (de) quel (pro)pio re<n>gia illui  
 De iol mira (qual) dusse affilar<e>  
 (per) amor suo el feroce tebano  
 Donde sua fama uent adinigrar<e>  
 Mira<n>do vederai da laltra mano  
 Dianira amasia pur(de)l sopredecto  
 (che)acheleo morto el fe restar al piano  
 Colei (che) seo illi co<n> viso electo  
 ille diadama ebrisejdaco<n>lei  
 epolisena conornato pecto  
 Donde cachille ta<n>ti affani rei  
 (per) lor soferse fin(che)l gra<n> troiano  
 co<n> fraude ife gridar lultimi omei  
 Seque<n>do ohra vedrai poco lo<n>ta<n>o  
 la fida fille psauerdio amor  
 Esser suspesa t sua ppia mano  
 Vedi quella segr co gra furort  
 t furore piena t t pista nudata  
 de se omicida piena de cruore  
 quella e medea uersua nomata  
 q loni uerso in ciascesuna parte  
 da iaso sumame<n>te uenerata  
 tra de segr co industria e arte  
 de legimol ploregina e la medea  
 pel suo iason sedol co<n> uersi in carte

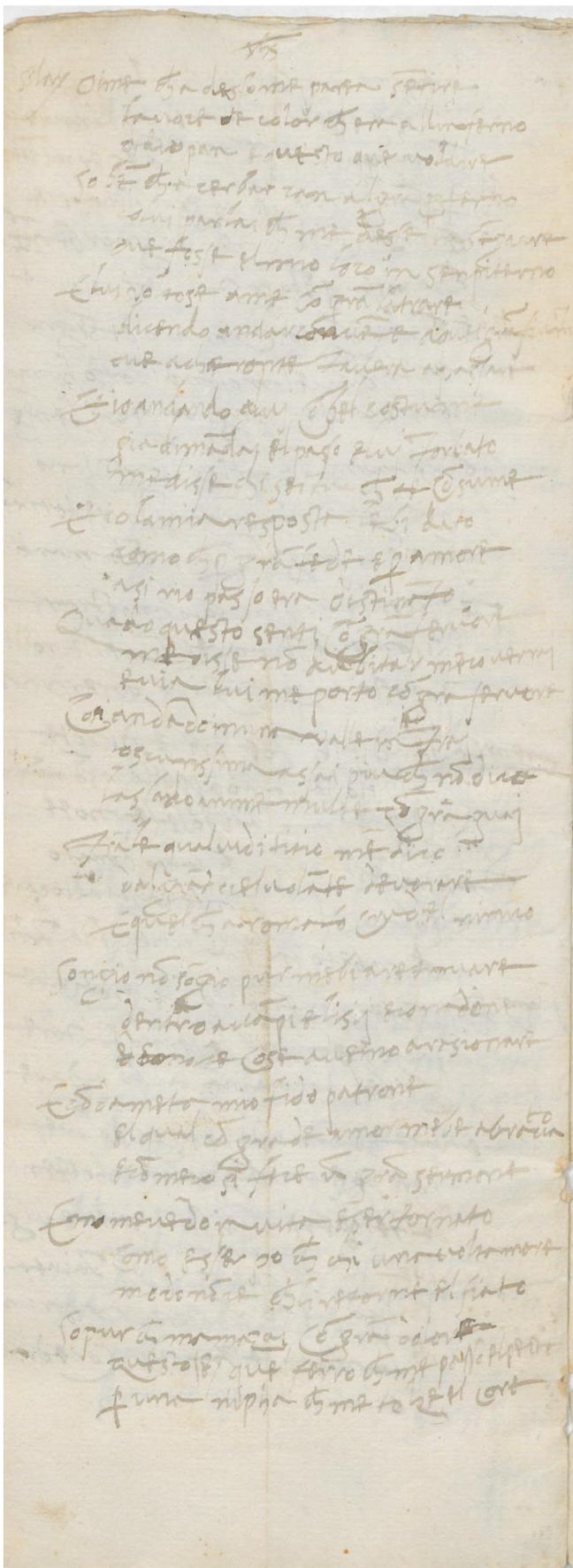
De guai aquel (per) altri se (de)sama  
 Eoffen(de) ase (per) esca<m>pare altruj  
 Equel (cha) adaltri e dase onor no<n> brama  
 Emolto piu re<n>gar vedo incului  
 stultia gra<n>(de) (qual) cerca ogiurgare  
 altri (de) quel (pro)pio re<n>gia illui  
 De iol mira (qual) dusse affilar<e>  
 (per) amor suo el feroce tebano  
 Donde sua fama, uene adinigrar<e>  
 Mira<n>do vederai da laltra mano  
 Dianira amasia pur(de)l sopredecto  
 (che)acheleo morto el fe restar al piano  
 Colei (che) seo illi co<n> viso electo  
 ille diadama ebrisejdaco<n>lei  
 epolisena conornato pecto  
 Donde cachille ta<n>ti affani rei  
 (per) lor soferse fin(che)l gra<n> troiano  
 co<n> fraude ife gridar lultimi omei  
 Seque<n>do ohra vedrai poco lo<n>ta<n>o  
 la fida fille (per) suuerchio amore  
 Esser suspesa (de) sua (pro)pria mano  
 Vedi quella se(qui)r co<n> gra<n> furore  
 (de) frau(de) piena e de pieta nudata  
 de se omicida piena de cruore  
 Quella e, medea uenefica nomata  
 (per) loni uerso in ciascesuna parte  
 da iaso<n> sumame<n>te uenerata  
 †ltra (che) seque co<n> industria e arte  
 Dela ninosesoiregina e, de medea  
 pel suo iason sedol co<n> uersi in carte



[c. 7 v.]

fia poverino a te col cor timido e tto  
 j'apolo appol tu mabi a plomata  
 in denga du tal do te p' m' s'ito  
 Ma p' la tua fe ve gna amarre  
 Gratia co cedi ame sengnor bene gno  
 (che) io possa esto pastor resusitare  
 (per) be (che) io co gnosca el mio dese gno  
 esser difice molto al corso humano  
 pur (ver)so me singnor serai bene gno.  
 So (che) chi mor si fa fatiga invano  
 invita piu e nel mo do retornar e  
 se no li porgi la tua sa ta mano  
 De piaciate miracolo mostrare  
 si como festi avel e nella rocte  
 fo posto sol p castita observare  
 Eremy E(s)audit, e, toe prece divote  
 Nuptio dal sacro appollo io so ma dato  
 (per) poner fine a si dole te note  
 Tolle quest erba (che) taro donato  
 cola qual la ferita arai actocare  
 (che) subito in sua vita fia torna<sup>o</sup>  
 Flamy Dingate per tua fe re gratiare  
 sacro eremita leterno factore  
 co si bel dono ama auto adare  
 Levase ormai dauj ongi dolore  
 cari pasturi (che) gratia io ho, o, tenuta  
 de rengdere acustui vita e vigor e  
 Levate su (che) l sacro appol taiuta  
 sudico presto no star piu adormire  
 (che) la vita te te stata co ceduta

Flamy Sevengno ate col cor timido e le<n>to  
 ,o, sacro appollo tu mabi a(per)donare  
 (che) in dengna du<n> tal do<n> esser me se<n>to  
 Ma (per)(che)la tua fe ve<n>gna amarre  
 Gratia co<n>cedi ame sengnor bene<n>g<n>o  
 (che) io possa esto pastor resusitare  
 (per) be<n> (che) io co<n>gnosca el mio dese<n>gno  
 esser difice molto al corso humano  
 pur (ver)so me singnor serai bene<n>gno.  
 So (che) chi mor si fa fatiga invano  
 invita piu e nel mo<n>do retornar<e>  
 se no<n> li porgi la tua sa<n>ta mano  
 De piaciate miracolo mostrare  
 si como festi aquel(che) nelle rocte  
 fo posto sol (per) castita observare  
 Eremy E(s)audit, e, toe prece divote  
 Nuptio dal sacro appollo io so<n> ma<n>dato  
 (per) poner fine a si dole<n>te note  
 Tolle quest erba (che) taro donato  
 cola qual la ferita arai actocare  
 (che) subito in sua vita fia torna<sup>o</sup>  
 Flamy Dingate per tua fe re<n>gratiare  
 sacro eremita leterno factore  
 co<n> si bel dono ama auto adare  
 Levase ormai dauj ongi dolore  
 cari pasturi (che) gratia io ho, o, tenuta  
 de rengdere acustui vita e vigor<e>  
 Levate su (che)l sacro appol taiuta  
 sudico presto no<n> star piu adormire  
 (che) la vita te te stata co<n>ceduta.



[c. 8 v.]

yhs

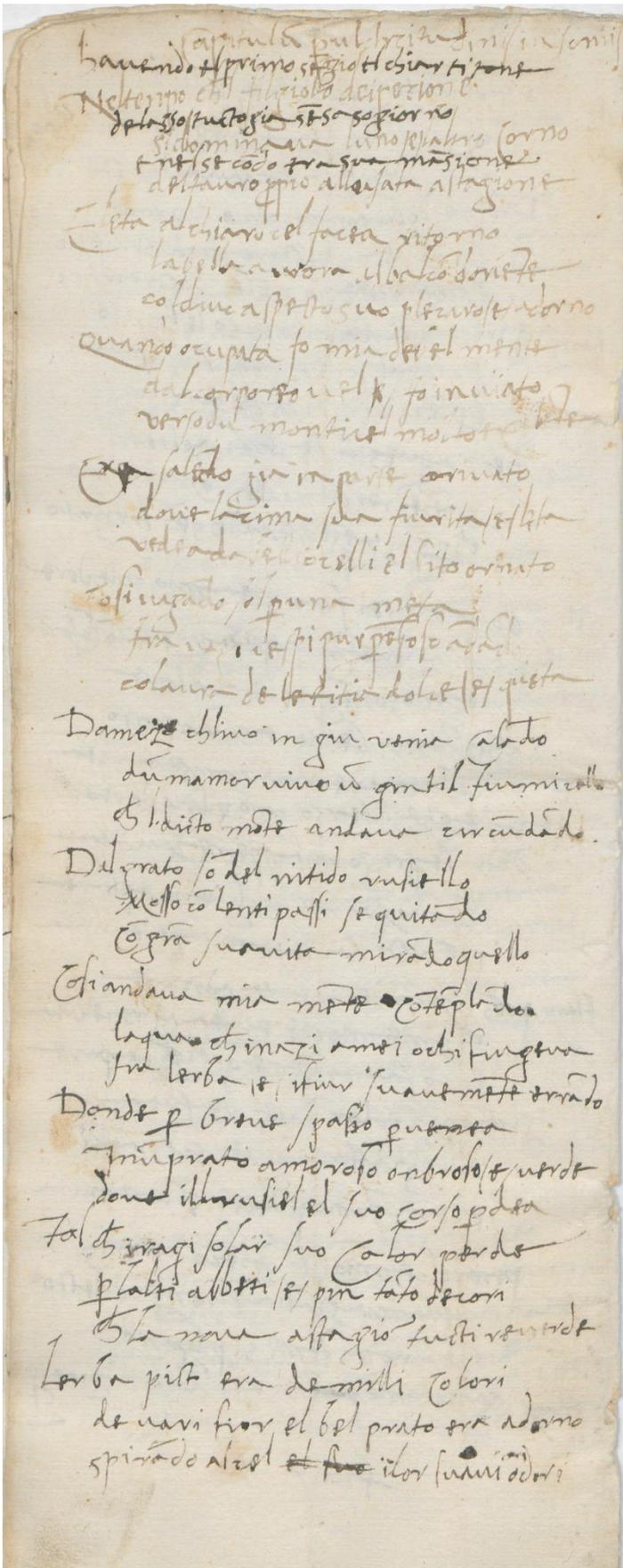
Silay Oime (che)a desso me pareva se<n>tire  
la voce de color (che) era allinoferno  
o dio pan e questo que voldire  
So be<n> (che)a cerbar can al gra<n> (pro)ferno  
colui parlai (che) me desse inse<n>gnare  
ove fosse el mio loco in senpiterno  
E lui voltose ame co<n> gra<n> latrare  
dicendo andare co<n>ve<n>e aquelgra<n> fium<e>  
ove achaeronte taveva apassare  
Et io andando aluj con bel costume  
gia dima<n>daj el passo eluj torbato  
me disse chi sei tu (che) te co<n>sume  
Et io la mia risposta lebi dato  
como (che) (per) gra<n> fede e (per) amore  
asi rio passo era destinato  
Quando questo senti co<n> gra<n> fervore  
me disse no<n> dubitar meco verraj  
e via lui me porto co<n> gran fervore  
Cosi andando inuna valle intraj  
oscurissima assai piu (che) no<n> dico  
Lassando anime multe co<n> gra<n> guaj  
Fra le qual vidi titio me<n>dico  
dal gra<n>d ciel vola<n>te devorare  
E quel (che) aromafo crudel nimico  
Songio no<n> so<n>gio pur mebi aretrovare  
dentro aica<m>pi elisij econadone  
e molte cose ausino araisonare  
E co<n>dameta mio fido patrone  
el qual co<n> grade amor mebe abraçia<sup>to</sup>  
e co<n> meco si fece u<n> gra<n> sermone  
E mo mevedo in vita eser tornato  
como esser po (che) chi una volta more  
modo no<n> ce (che)li retorne el fiato  
So pur (che) mamazai co<n> gra<n> dolor  
Questo, e, quel ferro (che) me passo elpecto  
(per) una nipha (che) me tolze el core

Se sa de me te so questo, e, leffecto  
 Quest, e, aminta, e, questo e mio Silvano  
 (che) io lor sempre me dava dilecto  
 Dedime dolceaminta me soprano  
 chi causa e, stata de tal benifitio  
 (che) ma remesso nele vostre mano  
 Hamy Dolce Silarco mio ecco lenitio  
 (per) el qual for de pen tu se cavato  
 e (per) lei liber sei da tal giuditio  
 pero a questa te serai voltato  
 gratie rendendo allei conumel core  
 (che) (per) suj pregi al mu<n>do sei tornato  
 Silay Oime tu sei flamine amio sple<n>dore  
 mia luce mia spera<n>za e mio co<n>forto  
 e mio soste<n>gno de valore  
 (che) (per) la tua belta asimo porto  
 caduta aveva mia misera vita  
 e (per) te liber so mio gilgio darto  
 Onde te prego mia speme gradita  
 (che) (per) tuo (ser)vo me volgie acceptare  
 po(che) † hai inte mia fede unita  
 Flany po(che) lisacri dei me ta adonare  
 (che) (per) me morte e vita aj receuta  
 Ecco farraj de me quel (che) te pare  
 Si(che) ongi dolor da te refuta  
 e dongiaffano date scavarai  
 e dein sumo piacer diloremuta  
 Pero dolce mio be<n> meco verai  
 nella mia sta<n>tia eli ongi dilecto  
 (che) tu vorai de me si pilgarai  
 Silay eandamo ~~ove~~ ove tu voj ben † aspe<to>

finis

Se sa de me te so questo, e, leffecto  
 Quest, e, aminta, e, questo e mio Silvano  
 (che) io lor sempre me dava dilecto  
 Dedime dolceaminta me soprano  
 chi causa e, stata de tal benifitio  
 (che) ma remesso nele vostre mano  
 Hamy Dolce Silarco mio ecco lenitio  
 (per) el qual for de pen tu se cavato  
 e (per) lei liber sei da tal giuditio  
 pero a questa te serai voltato  
 gratie rendendo allei conumel core  
 (che) (per) suj pregi al mu<n>do sei tornato  
 Silay Oime tu sei flamine amio sple<n>dore  
 mia luce mia spera<n>za e mio co<n>forto  
 e mio soste<n>gno de valore  
 (che) (per) la tua belta asimo porto  
 caduta aveva mia misera vita  
 e (per) te liber so mio gilgio darto  
 Onde te prego mia speme gradita  
 (che) (per) tuo (ser)vo me volgie acceptare  
 po(che) † hai inte mia fede unita  
 Flany po(che) lisacri dei me ta adonare  
 (che) (per) me morte e vita aj receuta  
 Ecco farraj de me quel (che) te pare  
 Si(che) ongi dolor da te refuta  
 e dongiaffano date scavarai  
 e dein sumo piacer diloremuta  
 Pero dolce mio be<n> meco verai  
 nella mia sta<n>tia eli ongi dilecto  
 (che) tu vorai de me si pilgarai  
 Silay eandamo ~~ove~~ ove tu voj ben † aspe<to>

Finis



[c. 9 v.]

Capitul u<n> (per) ullrcitudinis in soniis  
havendo el primo se<n>gio el chiar titone  
Nel tempo (che)l filgiolo deiperione  
delasso tuctogia se<n>sa soggiorno  
si dominava luno, e, laltro corno  
e nel seco<n>do tra sua ma<n>sione  
del tauro (pro)pio allusata astagione  
E leta al chiaro cel facea ritorno  
la bella aurora al balco<n> dorie<n>te  
col divo aspecto suo plecaro, e, adorno  
Quando ocupata fo mia debel mente  
dal corporeo vel, e, fo inviato  
verso du<n> monticel molto ecelente  
E (ver)la sale<n>do gia in parte arivato  
dove la cima sua fiurita, e, leta  
vedea da belli ocelli el sito ornato  
Cosi vaga<n>do sol (per) una meta  
fra vagi cespi pur pe<n>so  
a<n>da<n>do  
colaura de letitia dolce, e, queta  
Damezo chliivo in giu venia cala<n>do  
du<n>mamor vivo u<n> gentil fiumicello  
(che) lidicto mo<n>te andava  
circu<n>da<n>do.  
Dal grato so<n> del nitido rusiello  
mosso co<n> lenti passi sequita<n>do  
co<n> gra<n> suavita mira<n>do quello  
Cosi andava mia me<n>te  
conte<m>pla<n>do  
laqua (che) inazi amei ochi fiugeva  
fra lerba, e, ifiur suaveme<n>te erra<n>do  
Donde (per) breve spatio (per)venea  
inu<n> prato amoroso onbroso, e, verde  
dove illarusiel el suo corso (per)dea  
Tal(che) iragi solar suo calor perde  
(per) lalti abbeti, e, pin ta<n>to decori  
(che) la nova astagio<n> tucti reverde



# Bibliografia e Sitografia

Viene riportata qui di seguito la bibliografia e la sitografia utilizzata per gli studi, divisa nelle tre diverse “*Parti*” della tesi e in ordine alfabetico.

## *Introduzione* e PARTE PRIMA

### *Bibliografia:*

Buzzoni M. (2016), *A Protocol for Scholarly Digital Editions? The Italian Point of View*, M. Driscoll. e E. Pierazzo “Digital Scholarly Editing : Theories and Practices”, Cambridge : Open Book Publishers, doi:10.11647/OBP.0095.

Bruner J. (1998), *Celebrare la divergenza: Piaget e Vygotskij*, in Olga Liverta Sempio, *Vygotskij, Piaget, Bruner. Concezioni dello sviluppo*, Raffaello Cortina Editore, Milano.

Camaioni L., Di Blasio P. (2007), *Psicologia dello sviluppo*, Il Mulino, Bologna.

Clark A., Chalmers D. J. (2002), *The Extended Mind*, in D.J. Chalmers, *Philosophy of Mind. Classical and contemporary readings*, Oxford University Press, New York.

Gabler H. W. (2016), *Foreword*, in “Digital Scholarly Editing: Theories and Practices”, M. Driscoll. e E. Pierazzo, Cambridge: Open Book Publishers. doi:10.11647/OBP.0095.

Landow G. P. (1997), *Hypertext 2.0 The convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.

Marazzi A. (2015), *Lo sguardo antropologico, processi educativi e multiculturalismo*, Carocci editore, Roma.

McCarty W. (2005), *Humanities Computing*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Numerico T., Fiormonte D., Tomasi F. (2010), *L’umanista digitale*, Il Mulino, Bologna.

Sahle P. (2016), *What is a Scholarly Digital Edition?* in “Digital Scholarly Editing: Theories and Practices”, M. Driscoll. e E. Pierazzo, Cambridge: Open Book Publishers, doi:10.11647/OBP.0095.

Pierazzo E. (2014), *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods*, <hal01182162>

Pierazzo E. e Driscoll M. J. (2014), *Introduction: Old Wine in New Bottles*, in «Digital Scholarly Editing: Theories and Practices», Cambridge: Open Book Publishers, doi:10.11647/OBP.0095.

Rasmussen K. S. G. (2016), *Reading or Using a Digital Edition?*, M. Driscoll. e E. Pierazzo ““Digital Scholarly Editing: Theories and Practices”, Cambridge: Open Book Publishers, doi:10.11647/OBP.0095.

Romanovič Lurija A., *Cultural Differences in Thinking*, Cambridge, Harvard University Press: <http://www.marxists.org/archive/luria/works/1979/mind/ch04.htm> . (visitato il 2 Aprile 2018)

Rosselli Del Turco R. (2016), *The Battle We Forgot to Fight: Should We Make a Case for Digital Editions?* M. Driscoll. e E. Pierazzo “Digital Scholarly Editing: Theories and Practices”, Cambridge: Open Book Publishers, doi:10.11647/OBP.0095.

Shaffer R. (2008), *I concetti fondamentali della psicologia dello sviluppo*, Raffaello Cortina Editore, titolo originale: *Key Concept in Developmental Psychology*, Milano.

Tissoni F. (2009), *Lineamenti di editoria multimediale*, Edizioni Unicopli, Milano.

Van Hulle D. (2016), *Exogenetic Digital Editing and Enactive Cognition*, M. Driscoll. e E. Pierazzo “Digital Scholarly Editing: Theories and Practices”, Cambridge: Open Book Publishers, doi:10.11647/OBP.0095.

*Sitografia:*

Wesch M., *The Machin is Us/ing Us (Final Version)*:

[https://www.youtube.com/watch?v=NLIgopyXT\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=NLIgopyXT_g) (visitato il 10 Ottobre 2017).

Clark A. e Chalmers D., *Il modello della mente estesa*, sul portale web POLINICE:  
<http://polinice.org/2014/02/19/andy-clark-e-david-chalmers-il-modello-della-mente-estesa/> (visitato il 10 ottobre 2017).

## PARTE SECONDA

*Bibliografia:*

Agati M. L. (2004), *Il libro Manoscritto, introduzione alla codicologia*, L'Erma di Bretschneider, Roma.

Belloni S. (2006), *Grammatica veneta, seconda edizione riveduta e corretta*, Esedra editrice, Padova.

Borsetto L. (2004), *L'egloga in sciolti nella prima metà del Cinquecento, Appunti sul liber di Girolamo Muzio*, Antenore, Roma-Padova.

Bruni F. (1984), *L'italiano, Elementi di storia della lingua e della cultura*, Utet, Torino.

Castellani A. (1946-1976), *Italiano e fiorentino argenteo*, in "Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza", Salerno editore, Roma, 1980 (2 vol.), pp. 17-35.

Daniele A. (1994), *Linguaggi e metri del Cinquecento*, Marra editore, Rovito.

Eliot T. S. (2016), *Dante II* in "Scritti su Dante", a cura di Roberto Sanesi, Bombiani, Milano.

Gilissen L. (1977), *Prolègomènes à la codicologie, recherches sur la construction des cahiers et la mise en page des manuscrit médiévaux*, Story-scientia, Gand.

Maniaci M. (1998), *Terminologia del libro manoscritto, Studi sulla conoscenza, la conservazione e il restauro del materiale librario*, Addenda 3, Milano.

Maniaci M. (2002), *Archeologia del manoscritto, Metodi, problemi, bibliografia recente, con contributi di Carlo Federici e di Ezio Ornato*, Viella, Città di Castello.

Mengaldo P. V. (2016), *Dalle Origini all'800, filologia, storia della lingua, stilistica*, Edizioni del Galluzzo, Firenze.

Migliorini B. (1957), *Note sulla grafia italiana nel Rinascimento*, in "Saggi linguistici", Firenze, Felice Le Monnier, pp. 197-225 (già in «Studi di filologia italiana» 13, 1955, pp. 259-296).

Paccagnella I. (2013), *Tramature Questioni di Lingua nel Rinascimento fra Veneto e Toscana*, CLEUP, Padova.

Pieri M. (1994), *La Pastorale* in "Manuale di Letteratura italiana. Storia per generi e Problemi", Vol. II, *Dal Cinquecento alle metà del Settecento*, Bollati Boringhieri, Torino, pp.273-292.

Pieri M. (2004), *Selve e giardini nella scena europea di Ancien Régime*, Revue ITALIES, revuè d'études italiennes, n.8, Univesité de Provence.

Petrucci A. (2001), *Premessa alla prima edizione*, in "La descrizione del manoscritto, storia, problemi, modelli, Seconda edizione corretta e aggiornata", Carocci editore, Roma.

Petrucci A. (2001), *La descrizione del manoscritto, storia, problemi, modelli, Seconda edizione corretta e aggiornata*, Carocci editore, Roma.

Punzi A. (2001), *Rimario della Commedia di Dante Alighieri*, Bagatto libri, Roma.

Tavoni M. (1992), *La poesia lirica* in "Storia della lingua italiana. Il Quattrocento", Il Mulino, Bologna.

Tavoni M. (1992), *La bucolica*, in "Storia della lingua italiana. Il Quattrocento", Il Mulino, Bologna.

Trovato P. (1992), *La prosa dell' "Arcadia" e degli "Asolani"* in "Storia della lingua italiana. Il primo Cinquecento", Il Mulino, Bologna.

Trovato P. (1992), *La grammatica del Fortunio* in "Storia della lingua italiana. Il primo Cinquecento", Il Mulino, Bologna.

Vagni G (2014) *Poeti di corte in scena. Nuove attribuzioni dal Tirsi di Baldassar Castiglione e Cesare Gonzaga*, in «La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena», Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Adi editore, Roma.

*Sitografia:*

Archivio digitale veneto: <http://www.ilpavano.it/>.

Biblioteca digitale italiana: <http://www.internetculturale.it/it/1038/biblioteca-digitale-italiana> .

Boerio G., *Dizionario del dialetto veneziano*, Reale tipografia di G. Cecchini, Venezia, 1867, consultato nella sua versione digitalizzata al link seguente:

[https://books.google.it/books?id=y6c\\_AAAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.it/books?id=y6c_AAAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) (visitato il 3 Marzo 2018).

Cortellazzo M., *Grafia Veneta Unitaria*, a cura della giunta regionale del Veneto, Venezia, 1995, La Galiverna, al link:

<http://www.europaveneta.org/areaculturale/linguistica/linguaveneta/Manuale%20Grafia%20Veneta%20Unitaria.pdf> (visitato il 3 Aprile 2018).

Demartini S., *Apostrofo*, (Enciclopedia dell'Italiano 2010), sul portale dell'Enciclopedia Treccani: <http://www.treccani.it/enciclopedia/apostrofo>, (visitato il 3 Novembre 2017).

Fonte Gaia, *La bibliothèque numerique des etudes italiennes*, <http://www.fontegaia.eu>.

Formentin V., *Fonetica Storica* dell'Enciclopedia Treccani,

all'URL:[http://www.treccani.it/enciclopedia/fonetica-storica\\_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/fonetica-storica_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/)(visitato il 2 Dicembre 2017).

Frosini G., *Una lingua naturale, viva e intera*, sul magazine di *Lingua Italiana* online, al sito:[http://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/machiavelli/Frosini.html](http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/machiavelli/Frosini.html) (visitato il 3 Novembre 2017).

MANUS (Istituto centrale per il Catalogo Unico delle Biblioteche e per le informazioni bibliografiche): <https://manus.iccu.sbn.it/opac> .

Manni P., *Ricerca sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco*, sulla rivista "Studi di grammatica italiana" 8, 1979, pp. 115-171, consultati nella sezione di *Storia della lingua*, Vittorio Coletti, 2011, al link:

[http://www.treccani.it/enciclopedia/storia-della-lingua\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/storia-della-lingua_(Enciclopedia-dell'Italiano)/) (visitato il 10 Novembre 2017).

Patriarchi G., *Vocabolario Veneziano e Padovana co' termini e modi corrispondenti Toscani*, 1821, letto nella versione digitalizzata all'URL:

<https://archive.org/details/vocabolariovene00patrgoog>, (visitato il 3 Marzo 2018).

Portale della Lingua Veneta: <http://www.linguaveneta.net>

Portale TLIO (Tesoro della Lingua Italiana delle Origini):

<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>

<http://gattoweb.ovi.cnr.it/> .

Rohlf G., *Fonetica, Morfologia e Sintassi e formazione delle parole*, nell'edizione aggiornata dall'autore nel 1967, e stampata da Giulio Einaudi nel 1968: (visitato a novembre 2017)

<https://archive.org/stream/GrammaticaStoricaDellaLinguaItaliana1/>

<https://archive.org/stream/GrammaticaStoricaDellaLinguaItaliana2/>

<https://archive.org/stream/GrammaticaStoricaDellaLinguaItaliana3/>

Tedesco R., *Due scene d'amore del Pastor Fido, tra tradizione e innovazione*, Luigi M. Reale, Rid.IT - Rivista on line di italianistica, in «Italianistica Online», n.2, 24 Aprile 2006, al link: <http://www.italianisticaonline.it/2006/rid-it/> (visitato il 10 Marzo 2018).

*Vocabolario Etimologico Veneto Italiano*, G. F. Turato; D. Durante, La Galiverna, Battaglia Terme, 1978, nella sua versione digitalizzata, al link::

<http://www.linguaveneta.net/lingua-veneta/lingua/> (visitato il 10 Aprile 2018).

Vocabolario storico online Tommaseo Bellini: <http://www.tommaseobellini.it/>, (visitato il 3 Dicembre 2017).

*Edizione di riferimento per le Opere Letterarie:*

Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Petrocchi G., Edizione nazionale della Società Dantesca italiana, Mondadori, Milano, 1996.

Francesco Petrarca, *Canzoniere* a cura di Contini G., Edizione Einaudi, Torino, 1964.

Francesco Petrarca, *Trionfi* a cura di Bezzola G. sul testo approntato da Ramat R. per i Classici Rizzoli, Milano, 1957, edizione Rizzoli B.U.R, Milano. 1997 e l'edizione commentata di Ariani M. e Pacca V., Milano, Mursia, 1988; Milano, Mondadori, 1996, *Opere italiane* dirette da Marco Santagata.

Gian Giorgio Trissino, *La Poetica* (V-VI), in «Trattati di poetica e retorica del Cinquecento», II, a cura di Weinberg B., Laterza, Bari, 1970.

Iacopone da Todi, *Laude*, a cura di Mancini F., Gius. Laterza & figli, Bari, 1974.

Lorenzo de' Medici, *Donne, quest'è un animal perfetto a molte cose, e chiamasi 'l zibetto*. Poesia consultata in *Opere* di Lorenzo de' Medici, Collezione Scrittori d'Italia, a cura di Simioni A., Editore G. Laterza e figli, Bari, 1914.

Pietro Bembo, *Prose di M. Pietro Bembo nelle quali si ragiona della volgar lingua scritte al Cardinale de Medici che poi è stato creato a Sommo Pontefice et detto Papa Clemente Settimo divise in tre libri*. In *Prose della volgar lingua. L'editio princeps del 1525 riscontrata con l'autografo Vaticano 3210*, edizione critica a cura di C. Vela, CLUEB, Bologna, 2001.

*Enciclopedia dell'ecclesiastico, ovvero Dizionario della teologia dommatica e morale, del diritto canonico, delle principali nozioni bibliche, della storia della chiesa, de ss. padri, dei grandi scrittori ecclesiastici, dei papi, dei concilii generali, degli scismi, delle eresie, della liturgia.*" 1, Volume 1, Stamperia G. Ranucci, Napoli, 1843, p.595. Consultato al seguente: link:

[https://books.google.it/books?id=UN43r\\_jqoaUC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false](https://books.google.it/books?id=UN43r_jqoaUC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false) (visitato il 10 Marzo 2018).

*Libro darne e damore nomato Mambriano* di Francesco detto Il Cieco da Ferrara Bello, Joannes Macciochius, 1509. Un poema in ottave, conservato alla Biblioteca Nazionale austriaca, di cui abbiamo consultato il formato digitale:

[https://books.google.it/books/about/Libro\\_d\\_arme\\_e\\_d\\_amore\\_nomato\\_Mambriano.html?id=p293nQEACAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.it/books/about/Libro_d_arme_e_d_amore_nomato_Mambriano.html?id=p293nQEACAAJ&redir_esc=y) , (visitato il 20 Marzo 2018).

## PARTE TERZA

*Strumenti digitali:*

GIMP: <https://www.gimp.org/> (visitato il 2 Settembre 2017).

JUXTA Commons: <http://juxtacommons.org/>. (visitato il 10 Luglio 2018).

OXYGENE: <https://www.oxygenxml.com/> (visitato il 2 Settembre 2017).

TeiRoma: <https://roma.tei-c.org/> (visitato il 10 Marzo 2018).

*Linguaggi formali:*

HTML: Html 5.2 <https://www.w3.org/TR/html52/> W3C Recommendation, 14 December 2017 (visitato il 3 Settembre 2018).

XML: <https://www.w3.org/TR/xml/> Recommendation 26 November 2008, (visitato il 10 Agosto 2018),

XSLT: 3.0 <https://www.w3.org/TR/xslt-30/> W3C Recommendation 8 June 2017 (visitato il 20 Agosto 2018).

*Sitografia:*

*Indagine sull'utilizzo delle codifiche dei caratteri suddivisa in base alla classifica.*  
[https://w3techs.com/technologies/cross/character\\_encoding/ranking](https://w3techs.com/technologies/cross/character_encoding/ranking) (consultato il 3 Agosto 2018).

TEI: <http://www.tei-c.org/> e *TEI Guidelines*: <http://www.tei-c.org/Guidelines/P5>  
(visitato il 10 Settembre 2017).

Unicode: <https://unicode.org/> (visitato il 15 Settembre 2017).

W3Schools, *Introduction to XML*: [https://www.w3schools.com/xml/xml\\_what\\_is.asp](https://www.w3schools.com/xml/xml_what_is.asp)  
(visitato il 15 Settembre 2017).



# *Ringraziamenti*

Ringrazio le mie Maestre, i miei Professori e le mie guide letterarie, chi mi ha reso un “lettore selvaggio” e chiunque abbia stimolato la mia immaginazione sotterranea.

Ringrazio Dante Alighieri, senza fine, per aver ideato l’opera più bella di tutti i tempi, vera sorgente di piacere intellettuale.

Ringrazio Padova, per avermi accolta e coccolata come una figlia, non lasciandomi sola; Grenoble per aver appagato le mie aspettative e rinsaldato il desiderio di proseguire in tale direzione e Napoli, la “terra mia”, per l’umanità del suo popolo e la straordinaria bellezza dolente, pozzo inesauribile di suggestione quotidiana.

Ringrazio il mondo degli scout per aver posto delle sfide incredibili, concrete e spirituali, concedendomi esperienze di grande crescita e valore.

Ringrazio la mia famiglia per il bene ricevuto e la vicinanza emotiva nelle ore più buie, dal primo passo all’ultimo scalino. Le dolci mani di Laura, gli abbracci d’amore di mamma e i sorrisi d’intesa con papà. In particolare, ringrazio Nonna, primo trovatore e ignoto romanziere, che ha reso la sua esistenza un magnifico racconto orale.

Ringrazio di cuore i miei amici più cari, il cui solo pensiero mi rasserena e le cui diversità mi rendono più forte.

Ringrazio il dolore, fisico e morale, che mi ha reso sensibile alle sofferenze altrui e ogni tipo di sentimento e persona importante che ha reso una vita “la mia vita”.

Ringrazio le mie fonti d’ispirazione, momentanee e trasversali, i film cult, le canzoni, le parole motivazionali, i quadri da sindrome di Stendhal, ma anche, i cortili dei palazzi storici, gli stretti vicoli estranei, i dettagli e le fotografie, che hanno edificato la mia cultura personale e suscitato la Meraviglia.

Ringrazio me stessa per non avere ceduto,  
che le cose migliori esigono pazienza e coraggio.