

## *Sul rapporto tra prosa e poesia nel Medioevo e sulla frottola*

[*Storia della lingua e filologia. Per Alfredo Stussi nel suo sessantacinquesimo compleanno*, a cura di M. Zaccarello e L. Tomasin, Firenze, Edizioni del Galluzzo 2004, pp. 35-72]

1. Il confine tra prosa e poesia, nei primi secoli della letteratura volgare, non è nitido. Si potrebbe osservare che non lo è neppure dopo, nell'età moderna e in quella attuale, ma sarebbe un'esagerazione. Certo esiste, o è esistita in tempi non lontani, una prosa che assomiglia alla poesia, così come esistono poesie che assomigliano alla prosa (il verso libero, il 'verso-frase', ecc.). Ma a limitare o a togliere l'ambiguità concorrono in questi casi due fattori:

a) il paratesto (in particolare il titolo del volume, della sezione, del testo stesso), che esplicitamente classifica l'opera all'interno del sistema dei generi letterari;

b) la disposizione del testo sulla pagina, considerato che, in linea di fatto, anche nei casi di massima vicinanza tra poesia e prosa, vige la convenzione per cui la prima è e la seconda non è arbitrariamente segmentata: il segnale di accapo - ed eventualmente la riunione dei versi in strofe - fa tutta la differenza<sup>1</sup>.

Anche i testi medievali così come li leggiamo nei manoscritti hanno spesso un paratesto: rispetto a quello delle moderne edizioni a stampa esso è però, generalmente, molto più approssimativo e povero d'informazioni. Da un lato, a meno che non si tratti di esemplari autografi, non è affatto detto che le indicazioni paratestuali (titolo, genere del testo, *mise en page*, ecc.) risalgano all'autore e non ai copisti. Dall'altro, le indicazioni paratestuali dei copisti possono mancare del tutto o possono variare a seconda della loro cultura o delle aree e delle epoche in cui avviene la copia: si sa per esempio, e avremo modo di verificarlo più avanti in un caso concreto, che quella dei generi metrici non è, nel Medioevo, una nomenclatura stabile, condivisa da tutti gli scriventi.

Quanto al secondo fattore disambiguante, la disposizione dei testi sulla pagina, accade che nel Duecento e nel Trecento la scrittura della poesia sia spesso identica a quella della prosa, ovvero che tra verso e verso non si vada a capo. Per scandire le partizioni interne delle poesie vengono adottati di solito accorgimenti grafici meno vistosi: indicatori metrici, segni interpuntivi, maiuscole. Ma, come anche vedremo, la loro interpretazione non è sempre univoca, e non sempre è possibile, sul loro fondamento, discriminare con sicurezza tra ciò che va considerato come prosa e ciò che va considerato come poesia.

2. Tutto sarebbe più semplice, e non ci sarebbe ambiguità di sorta, se si dessero due condizioni. Se (a) nel Medioevo esistesse soltanto poesia 'regolata': poesia, cioè, dalla struttura metrica e prosodica rigidamente fissata. E se (b) la prosa non ricorresse talvolta ad artifici formali tradizionalmente propri della poesia. Ma non sempre è così.

Da un lato (a), accanto alle 'forme chiuse' canoniche, impostate su uno schema metrico coerente, se ne trovano altre, soprattutto nel Duecento, in cui tale coerenza s'indebolisce o si perde. Nel discordo, per esempio, la struttura di ciascuna stanza segue

---

<sup>1</sup> Cfr. A. Menichetti, *Problemi della metrica*, in *Letteratura Italiana* diretta da A. Asor Rosa, III. *Le forme del testo*, 1. *Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 349-90 (p. 351).

una legge sua propria, ed è una legge fondata, più che sulla misura e sull'assortimento dei versi, sulla rima (ovvero sulla ripetizione seriale delle rime):

C'altre parole  
no vole,  
ma dole  
de li parlamenti  
de la genti:  
non consenti  
che parli né che dolenti<sup>2</sup>.

Una libertà analoga si osserva nel settore dei componimenti non strofici: perché non è tanto l'architettura metrica con le sue simmetrie quanto la rima (le coppie o le terne di rime bacciate) a modellare il discorso in alcune delle lettere in versi di Guittone o nei mottetti di Francesco da Barberino, o nelle 'sentenze' di Graziolo de' Bambaglioli.

Dall'altro lato (b), la prosa volgare antica - così come quella latina - si approssima alla poesia in due modi: si fregia di clausole ritmiche, o di veri e propri versi<sup>3</sup>; e contempla l'uso dell'omeoteleuto. Si considerino per esempio, nel Duecento, gli esordi di alcune delle lettere di Guittone o dei formulari di Guido Faba:

Nobele molto e magno seculare, d'amore e d'onore fabricatore (...). Ma io richieggo la vostra gran bonità che v'adduca operando in me sovra de me, non me ma voi guardando; ché, perch'io non sia degno recevitore, voi pur siete degno debitore e datore.

In la vostra presentia posto ademando humilimente cum prego audientia. Quanto abo maiore reverentia...<sup>4</sup>

O si consideri, nel Trecento, il periodo con cui si apre l'*Ameto*:

Però che gli accidenti varii, gli straboccamenti contrarii, gli essaltamenti non istabili di fortuna in continui movimenti e in diversi disii l'anime vaghe de' viventi rivolgono...<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Giacomo da Lentini, *Poesie*, edizione critica a cura di R. Antonelli, Roma, Bulzoni, 1979 (XVII 123-9). I discordi italiani sono meno di una decina, tutti duecenteschi (un elenco in P. Canettieri, *Descortz es dictatz mot divers. Ricerche su un genere lirico romanzo del XIII secolo*, Roma, Bagatto Libri, 1995, pp. 289-90 - cui va aggiunto l'anonimo *Nova danza più fina* pubblicato da V. De Bartholomaeis in *Miscellanea di letteratura del medio evo*, 1. *Rime antiche senesi trovate da E. Molteni*, Roma, Società Filologica Romana, 1902, pp. 31-3). Ma la riunione di questi testi in un'unica famiglia si fa sulla base di più o meno forti affinità morfologiche, non sulla base di una nomenclatura metrica inequivoca, e che mostri di essere presente alla coscienza degli autori e dei trattatisti antichi. Il nome 'discordo' nell'accezione di genere metrico (altro intende Jacopone nella lauda VII 14) si trova soltanto nella rubrica che introduce il testo appena citato di Giacomo da Lentini (*Dal core mi vene*) nel ms. V (005: «Notaro Giacomo: discordo») e, storpiato, nel ms. L (110: «Discordio di Notar Giacomo»): quindi nella fonte siciliana alla quale entrambi i codici, mediamente, risalgono. Ma il nome non passa nel repertorio toscano, dove i 'discordi' vengono designati da parte dei loro stessi autori come 'danza', o 'caribo', o altrimenti (cfr. il suddetto *Nova danza più fina*, e in generale Canettieri nel volume citato, pp. 290-6).

<sup>3</sup> Cfr. A. Schiaffini, *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale al Boccaccio*, seconda edizione, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1969, pp. 38-41, ma *passim*; M. Dardano, *Lingua e tecnica narrativa nel Duecento*, Roma, Bulzoni, 1969, pp. 120-1; e ora C. Giunti, *Il «Reggimento» di Francesco da Barberino: prosa ritmica o versi sciolti?*, "Studi e problemi di critica testuale", 63 (2001), pp. 43-74.

<sup>4</sup> Cfr. rispettivamente Guittone d'Arezzo, *Lettere*, edizione critica a cura di C. Margueron, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1990, p. 200 (*lett.* XVIII 1-8); e *La prosa del Duecento*, a cura di C. Segre e M. Marti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, p. 9.

Da una parte, dunque, esistono nella letteratura dei primi secoli componimenti in versi il cui principio formale non è il metro - la misura e l'assortimento dei versi - ma la rima; dall'altra, esistono testi in prosa caratterizzati dall'impiego dell'omeoteleuto, di solito in zone rilevate come l'esordio. Con ciò, tuttavia, non si esaurisce il campo delle possibilità: la zona grigia tra prosa e poesia è più ampia, e un margine di ambiguità - dunque di dubbio, per l'editore - resta, per fare solo due esempi, di fronte a certi tratti del *Laudario dei Battuti* di Modena:

Nu pregharem per gi tristi chi ènno tribulà,  
e per tute quelle persone chi se n'èn raccomandà,  
chi possano portare in paxe le adversità,  
aço che de ugni graveça i dibian esser consolà.  
Nu pregaren per tuti quilli chi ènno in peccà mortà,  
che Deo gi dia pentixon e tragage de peccà.

Qui' chi èn in penitentia o in stà de iustixia,  
Dio ge conserve e guarde cum sanità e netisia.

E perché Christo exolda le nostre oration,  
nu baterem questa quarta volta cum devotiom<sup>6</sup>.

O all'esortazione di Francesco alle poverelle di San Damiano:

Audite, poverelle, dal Signor vocate,  
ke de multe parte et provincie sete adunate:  
Vivate sempre en veritate,  
ke en obedientia moriate.  
Non guardate a la vita de fora,  
ka quella dello spirito è miglora.  
Io ve prego per grand'amore,  
k'aiate discrezione dele lemosene  
ke ve da el Segnor.  
Quelle ke sunt adgravate de infirmitate  
et l'altre ke per lor suò' adfatigate  
tute quante lo sostengate en pace,  
ka multo vederì' cara questa faiga,  
ka cascuna serà regina en celo coronata  
cum la vergene Maria<sup>7</sup>.

Come considerare, e dunque come stampare testi come questi? Come lasse monorime di estensione (numero dei versi) e consistenza (misura dei versi) diseguali, sul modello dei più antichi ritmi volgari, o come prosa disseminata di omeoteleuti? S'intende che, una volta chiarite le alternative possibili, e ricordato anche che la testimonianza dei codici non è sempre dirimente (la scrittura dei testi a mo' di prosa, a questa data, non significa che essi venissero sentiti e interpretati come prosa), la

---

<sup>5</sup> G. Boccaccio, *Comedia delle ninfe fiorentine*, a cura di A. E. Quaglio, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1964, pp. 667-835 (p. 679).

<sup>6</sup> *Il Laudario dei Battuti di Modena*, a cura di M. Salem Elsheikh, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2001, p. 14.

<sup>7</sup> Cfr. G. Boccali, *Canto di esortazione di san Francesco per le 'poverelle' di San Damiano*, "Collectanea Franciscana", 48 (1978), pp. 5-29 (pp. 17-8); François d'Assise, *Écrits*, Paris, Les édition du cerf, 1981, p. 346.

questione è puramente nominale e può restare senza risposta: l'editore adotterà una delle due opzioni avvertendo che l'altra è del pari legittima.

3. Non è invece oziosa, non rileva soltanto di puri nomi, la domanda circa l'identità di genere della frottola: perché è di un genere che si tratta, un genere soggetto a regole, non di un semplice 'modo' metastorico dell'espressione letteraria; e perché il *corpus* dei testi che è stato possibile raccogliere sotto questa etichetta ha dimensioni considerevoli.

Le definizioni dei manuali non lasciano dubbi circa il fatto che la frottola sia un testo versificato:

Componimento in versi di varia misura, per lo più brevi con rime bacciate o ulteriormente reiterate (la regola fondamentale vuole che le rime procedano in gruppi regolari, per esempio a coppie o a terne), o in endecasillabi con rima al mezzo, caratterizzato da un modo prossimo al 'nonsenso' nell'aggancio fra le diverse frasi<sup>8</sup>.

La libertà nell'espressione e nella connessione dei pensieri (il modo «prossimo al 'nonsenso' nell'aggancio fra le diverse frasi») va dunque di pari passo con la libertà del metro: la frottola non si divide in stanze, né vi sono norme che regolano la misura dei versi e la loro combinazione: l'unico principio strutturale è dato dalla rima, iterata per due, tre o più volte<sup>9</sup>. Proprio il particolare statuto di 'genere rimico' della frottola ha suggerito a Lucia Battaglia Ricci alcune pertinenti considerazioni sulle frottole di Franco Sacchetti (che possiamo leggere nell'autografo, il codice Ashburnham 574 della Biblioteca Laurenziana):

Per quanto riguarda la strutturazione visiva complessiva del testo-frottola ci si potrebbe forse chiedere se per rispettare il precetto che impone all'editore di autografo di tentare di riprodurre il più fedelmente possibile la volontà dell'autore, sia più opportuna la scelta di andare a capo ad ogni 'stacco' segnalato da rima e/o dai demarcatori grafici, come fa la Ageno, o, come fa Morpurgo, stampare tutto di seguito, a mo' di prosa, appunto, limitandosi a segnalare con le tradizionali barre trasversali ogni fine verso (o versicolo) [...]. L'analisi comparata dei trattamenti grafici riservati dall'autore ai vari generi metrici consente [...] di verificare che siamo di fronte ad un sistema abbastanza rigoroso, di cui risulta essere tratto caratteristico e caratterizzante una vera e propria opposizione strutturale tra i generi più tradizionali e i generi più irregolari e poco o non affatto codificati: tra canzoni, sonetti, ecc., da un lato, e frottole (e almeno una caccia) dall'altro. Nello scrivere canzoni, sestine, sonetti, madrigali, ballate, capitoli storici e testi didattici in distici, Sacchetti infatti non divide mai il verso (tanto meno la singola parola) per rispettare il margine esterno di scrittura, ma l'«a capo» coincide sempre con la fine di un verso [...]. Tale «regola» non è mai rispettata per le frottole: scrivendo le quali Sacchetti arriva perfino a dividere le singole parole, senza peraltro che ciò sia imposto da necessità esterne [...]. I testi composti, per dirla col Dante del *De vulgari*, «per inlegitimos et irregulares modos» [cioè le frottole e le cacce], dovevano essere caratterizzati, per lo scrittore fiorentino, da uno statuto loro specifico e caratterizzante: l'impressione è che per essi sia meno rigorosa [...] l'opposizione scrittura in versi/prosa<sup>10</sup>.

La fedeltà all'autografo, quindi all'intenzione dell'autore, suggerirebbe, sostiene insomma la studiosa, di rispettare la fisionomia grafica dei componenti riproducendo 'come poesia' i generi canonici (canzoni, sonetti, ballate) e 'come prosa' quei generi irregolari che sono le frottole e, talvolta, le cacce. In un contributo recente, Marco

<sup>8</sup> P. G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 1991, p. 351.

<sup>9</sup> Cfr. F. Ageno, *Per una nuova edizione delle rime del Sacchetti*, "Studi di filologia italiana", 11 (1953), pp. 257-320: «la struttura della frottola [sacchettiana] consiste in serie di versi di qualunque misura, mescolati capricciosamente e legati fra loro in serie più o meno lunghe dalla rima» (p. 316).

<sup>10</sup> L. Battaglia Ricci, *Autografi 'antichi' e edizioni moderne. Il caso Sacchetti*, "Filologia e critica", XX 2-3 (1995), pp. 386-457 (pp. 442-4).

Berisso ha ripreso e ampliato le argomentazioni della Battaglia Ricci. Va riconosciuto, a suo avviso,

[lo] statuto per così dire ‘ibrido’ della frottola, sequenza ininterrotta avvicinata alla prosa e probabilmente deputata ad una lettura ad alta voce. A questo punto, non si può non concordare circa l’opportunità di pubblicare le frottole come si trattasse di una pagina in prosa. E se nel caso di frottole autografe il sistema di indicatori metrici dell’originale dovrebbe essere riprodotto, lo stesso dovere risulta molto meno cogente per le frottole dalla tradizione pluritestimoniale: a quale sistema ci si dovrebbe riferire, infatti, in casi come questi? Più prudenzialmente ancora, dunque, si potrebbe pensare ad una rinuncia di ogni tipo di indicatore metrico<sup>11</sup>.

Sul problema posto dai due studiosi vorrei fare a mia volta alcune osservazioni. Ma dato che il genere è mobile e sfuggente, e vive in casi concreti piuttosto che in ‘tipi’ classificabili in astratto, è appunto da un caso concreto che è bene prendere le mosse.

4. La frottola *Un pensier mi dice «di»*, a quanto mi risulta inedita, è trasmessa da questi tre codici:

Mg = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magliabechiano VII 375. Cartaceo, mm 210 x 145, cc. I, 129, I (bianche da c. 102v alla fine), sec. XV (prima metà). Tavola in *Inventari dei manoscritti delle Biblioteche d’Italia*, vol. XIII, Forlì, Bordini, 1905-6, pp. 80-3. Il testo alle cc. 52r-53v.

U = Città del Vaticano, ms. Urbinate latino 1013. Cartaceo, mm 275 x 195, cc. 55, sec. XIV (terzo quarto). Descrizione e tavola in C. Stornajolo, *Codices Urbinate Latini*, III (*Codices 1001-1779*), Romae, Typis Poliglottis Vaticanis, 1921, pp. 5-7; e cfr. Odorico da Pordenone OMin., *Libro delle nuove e strane e meravigliose cose. Volgarizzamento italiano del secolo XIV dell’«Itinerarium» di Odorico da Pordenone*, edizione critica a cura di A. Andreose, Padova, Centro Studi Antoniani, 2000, pp. 73-4. Il testo a c. 2r-v.

V = Città del Vaticano, ms. Vaticano latino 4823. Cartaceo, mm 295 x 205, cc. II, 490, sec. XVI (prima metà). Cfr. Dante Alighieri, *Rime*, a cura di D. De Robertis, 3 voll. in 5 tomi, Firenze, Le Lettere, 2002, vol. I 2, pp. 688-91, anche per la bibliografia pregressa; sulla sezione del ms. all’interno della quale è trascritta la frottola, cfr. T. Casini, *Il libro d’Augubio. Contributo alla storia degli antichi canzonieri italiani*, “Rivista delle biblioteche e degli archivi”, 7 (1896), pp. 34-8. Il testo alle cc. 18v-19r, primo di una breve serie di frottole e ‘bisticci’.

L’indicazione del genere metrico del testo, *frottola*, non compare in nessuno dei tre testimoni. In U e V il testo è anepigrafo. In Mg, la rubrica che lo introduce recita: «Una lettera d’un tradimento rivelato / Chopertamente parlando al suo singnore». Per comprenderne il senso bisogna arrivare alla fine del testo. L’allestitore del codice, o la sua fonte, lo ha infatti incorniciato con una sorta di cervellotica *razo*. La frottola - informa dunque la rubrica - altro non sarebbe se non una lettera inviata ad un principe per metterlo a parte di una congiura ai suoi danni. Conclusa la frottola, la *razo* prosegue<sup>12</sup>:

---

<sup>11</sup> M. Berisso, *Che cos’è e come si dovrebbe pubblicare una frottola?*, “Studi di filologia italiana”, 67 (1999), pp. 201-33 (pp. 227-8).

<sup>12</sup> Mg, c. 53v; nella trascrizione separo le parole, introduco le maiuscole e i segni diacritici e interpuntivi, sciolgo le abbreviazioni e distinguo *u* da *v*.

Questi fu un savio barone d'un signore da llui odiato; e essendo per essere tradito il signore, chostui, sappiendolo, fecie questa lettera e mandoglele per buono modo. Il signore, amirato, no lla 'ntese, né ttrovò chi lla 'ntendesse, e ffu chonsigliato che mandasse per questo barone, però ch'era il più savio huomo di Lonbardia.

Di che il signore, mandato per lui, glele mostrò. Chostui si fecie da llungi e pppur poi manifestò ch'egli l'avea fatta, e schoperse il trattato, e ffu poi punito chi ll'avea ordinato, e ccholui rimase amicho del signore chome prima.

Un saggio barone, sembra di dover capire, scrive «questa lettera» in forma di frottola al suo signore per avvertirlo di un complotto ai suoi danni. Ma la lettera-frottola è troppo oscura, e per interpretarla viene convocato proprio il barone che l'aveva scritta. Svelato il senso del messaggio, il cospiratore viene punito, mentre il saggio consigliere resta «amico del signore come prima» (ciò che pare in contraddizione con quanto affermato in principio: «un signore da lui odiato» - ma tutta la *raza* sembra appiccicata a forza, e malamente, a un testo che in nessun modo, come vedremo, si presta a 'interpretazioni' di tal fatta).

Per quanto riguarda la terminologia, il caso particolare di *Un pensier* si presta a una considerazione generale. Non tutti i manoscritti che trasmettono delle frottole le designano esplicitamente come tali. L'indicazione è quasi costante nei canzonieri autografi come quello di Sacchetti o, qualche decennio dopo, del Sachella (qui però come *frotula* è designata anche, per esempio, la canzone di Girardo Patecchio)<sup>13</sup>. Ma nei canzonieri miscellanei la casistica è più varia. Non sorprende che spesso - come nei tre testimoni di *Un pensier* - l'indicazione di genere manchi del tutto. Ma si osservi. Come *bisticci* sono rubricate sia la frottola *O della cà* del giullare Zaffarino nell'unico testimone che la tramandi, l'Urbinate latino 697 (c. 60v: «Questo se uno bischico [sic]»), sia la frottola *De[h] buona gente* nel ms. C. 152 della Biblioteca Marucelliana di Firenze (c. 125r: «Questo è un bisticcio...»); «pistola», senza altre specificazioni, è chiamata la frottola *O tu che leggi* di Fazio degli Uberti nel codice Laurenziano XLII 38<sup>14</sup>; «Bisquizzatio» s'intitola l'anonima *Diracta al dericto* nel Vat. lat. 4823 (c. 20v); e infine (ma senza ovviamente la pretesa di aver esaurito il repertorio delle varianti), come «mesticci», nei mss. Riccardiano 1091, Palatino Parmense 286 e Conventi Soppressi 122 della Biblioteca Laurenziana, vengono rubricate delle frottole (la suddetta *Accorr'uomo! ch'io muoio*) o dei testi morfologicamente molto prossimi alla frottola<sup>15</sup>. Insomma, come si accennava all'inizio, non bisogna pensare che la terminologia metrica, nel Medioevo, fosse univoca, e generalmente conosciuta e accettata, specie in un settore periferico e irregolare come quello che qui si sta

---

<sup>13</sup> Cfr. A. Tissoni Benvenuti, *La poesia lirica negli altri centri settentrionali*, in *Letteratura italiana. Storia e testi*, III. *Il Quattrocento*, 2. *L'età dell'Umanesimo*, Bari, Laterza, 1972, pp. 367-415 (p. 368).

<sup>14</sup> Cfr. M. Berisso, *Testo e contesto della frottola «O tu che leggi»*, "Studi di filologia italiana", 51 (1993), pp. 53-88 (pp. 86-7).

<sup>15</sup> Su 'mesticcio', cfr. il commento di Francesco Patrizi a *Rvf CV* (citato da A. Pancheri, «*Col suon chioccio*». *Per una frottola 'dispersa' attribuibile a Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1993, p. 55 nota 96): «Questo modo de canzone volgare se chiama in vulgare toschano mesticcio: per che ha mesticciate le rithme in mezzo de li versi: in modo che le cesure fanno respondentia al fine». Ma nel ms. Conventi Soppressi 122 della Laurenziana il termine è adoperato anche per definire testi che non sembrano avere alcuna struttura metrica definita, nè alcuna *ratio* nella successione delle rime, e che perciò andranno piuttosto considerati come prosa rimata (sicchè *mesticcio*, come *bisticcio*, finisce per essere non tanto il nome di un genere quanto il nome di una tecnica, di una caratteristica formale: l'incalzare delle rime, indipendentemente da qualsiasi norma metrica o prosodica): cfr. per esempio cc. 22r-23v («Misticcio di Nastagio da Montalcino», *Mentre d'amor pensava*), 23v-24r («Misticcio fecie...», *Chi piange, chi canta*), 83r-84r («Misticcio fece...», *Io voglio che voi sacciate*).

considerando (sicchè non stupisce troppo trovare rubricato come «mesticcio», nel canzoniere 10077 della Biblioteca Nazionale di Madrid, cc. 126v-128v, non una frottola ma il serventese sulla vecchiezza di Antonio Pucci).

5. Sia per quanto riguarda la struttura del testo, e dunque la sua disposizione sulla pagina, sia per quanto riguarda la lezione, la testimonianza di V va guardata con diffidenza. La frottola - trascritta in colonna, secondo l'uso moderno - è visibilmente 'normalizzata': i versicoli o segmenti rimati che la compongono nelle redazioni di Mg e U vengono compattati e corretti, a formare versi il più possibile vicini a quelli canonici; e i 'versi' così ottenuti vengono riuniti a loro volta in serie (per lo più distici) a rima baciata. L'ametrità della frottola - e la cosa non sorprende - risulta intollerabile a un lettore-copista cinquecentesco.

Sia in Mg sia in U, invece, il testo è trascritto come prosa. In U manca qualsiasi segno interpuntivo o metrico a separare i vari segmenti o a segnalare le rime. In Mg, invece, i segmenti sono scanditi da punti tracciati in mezzo al rigo (nell'edizione seguente rappresentati con normali punti): fatti salvi i primi tre rigi, dove manca qualsiasi segno, il punto si trova dopo *quasi* tutte le parole che rimino o consuonino con altre precedenti o seguenti. L'edizione diplomatica che segue mira appunto a facilitare il giudizio circa questo particolare aspetto della trascrizione offertaci da Mg: e a ciò si lega, anche, la questione su cui ci concentreremo più avanti, dell'appartenenza del testo al genere 'prosa' o al genere 'poesia'.

Sciolgo le rare abbreviazioni tra parentesi tonde; le parole o le lettere cancellate vanno tra parentesi angolari. Non pare significativo il fatto che molte lettere, iniziali di rigo (tutte quelle di c. 52r, per esempio) o di parola, siano toccate di giallo (un'ornamentazione 'povera' che s'incontra spesso in altri manoscritti coevi: cfr. per es. il ms. C. 152 della Biblioteca Marucelliana); né il fatto che alcune iniziali di parola, anche in corpo di frase, siano maiuscole (cfr. per es. rr. 13 *In*, 39 *Infino*, 46 *Rughiano*): né l'uno né l'altro segno sembrano avere funzione demarcativa.

unpensier mi dicie di ellaltro no ellaltro si  
dunque che ffaro che pur diro diche dellorcho  
edelre diro dellupo e delbebe della cichala  
e delchuchu . e della serpe . e debubu e diro deltete  
5 de dinmi chittuse . seluoi sapere uienqua uaua  
e ttu tti sta chio nonuido . unficho albisongno sicho  
noscie lamicho . e anchor molto . asengnali  
deluolto . par chessi chongnosca . serena ne moscha  
nonmi piacie . chenbuona chorte ghoda  
10 chinmi uuole udir simoda . che p(er)la choda .  
mai sitien languilla . eppicchola fauilla .  
fa granfuoch . Nonmi par giuoch . dachiuder  
gliocchi . quando glirocchi . chorrone Intauoliere .  
de nonti dar pensiere . racchogli cio chiospargho .  
15 dichu cheargho . cheuide chosi largho . p(er)mal saper  
guardare p(er)de lauaccha . fenmina chetroppo sin  
biaccha . e huomo chetroppo spende . acchatta enon  
rende . nonmi piacie . Chi uuol buona pacie  
facci buona guerra . chiuuol . buona terra . diue  
20 gline . eschiantine . espiantine . fuori ongni  
ma lerba . nonsi uuolesere orbo . ne arobo .  
maumile alla mola . eccholmele . medichar  
lomale . e sse questo nonuale . nonsi uuolesere uile .  
machol quor del tiro . e del toro . alzare leuele .  
25 oruoli chia alia ducchiello . enonsia lasso .  
chome ulisse . fu p(er)trouare achillesse limille cholpi .

chelpo ellerro affetti . laria rischaldassi . ilfreddo  
 seno . egridisi muoia sensone . enonnastetti frutto .  
 chia fretta . che p(er)troppo termine . iluermine .  
 30 illengno infracida . Larana pur gra<d>cida .  
 la serpe sotto lerba sidinocciola . la chiocciola .  
 par chelle chorne fuor semini . lefenmine  
 son fatti Indovinatiche . che chonsongni echon  
 malie e chonlor pratiche . et molte chose  
 35 diqua damare . sichontono che ingrande ar  
 ghoglio montano . queldi p(r)oenza . chonquel  
 dimaiolicha . echontoricha . minacciano queldi  
 soauia . chonocchulto labia . queldinapoli quel  
 dighostantinopoli . dalRe Infino appopuli .  
 40 ciaschuno sifa uner<g>chole . lundicie chemer  
 chole . laltro che uenere . verra ilmondo Incienere .  
 lechose son pur tenere . letalpe . le cichale .  
 gliscriccioli . Ipeschi grossi e piccioli . sarmano . di  
 schudi . ditestuggini . e di quoio dibufole . tutto  
 45 ilmondo parchezufoli . lamine surghono . I  
 chorpi morti Rughiano . el fiore nellacqua  
 di uerno frutti ficha . mattenpo no(n)mipare  
 dapasciere oche . Ocche uuoi chessi ffaccia .  
 uolgi la faccia . laove il ferro chioccia . <la  
 50 oue ilferro chioccia> nonsi uuolleser chioccia  
 macho pulcini pennuti . uscir delmerlo . tenerlo  
 inghabbia eudir chantare ilmerlo . mai  
 ucciello chabbia penna uaia . laroba auara  
 mai nonfa luon saggio . mattal sifa far  
 55 saggio . euiue alla sichura . chenonsi qura .  
 chola dova siqura cholpa chagione necholpa  
 nonmancho mai altrui . dinessun tenpo .  
 deodi sebuon tenpo diqueldi moise nonsusa  
 punto . luno mette laltro alpunto . senpre  
 60 ghingniando cholbascio digiuda . chi ssu  
 chiggiu . macholpi mortali sonque da llato .  
 Chi uuol mutar lato . muti fato . cholla  
 spada . ecchollar me di sanpetro . eccho che  
 dentro Inpetro . di fuor nonfilo . leghati sono  
 65 affilo . e gia uolan difilo . Chi due per uno  
 fuor dellacqua pescha . Ciaschun siuuol  
 farescha . machi pocho sisatolla . pocho sisatolla .  
 e cchi cholle mani altrui sinboccha . amano  
 amano seneuedra lapruoua . e fforce chessi pruoua  
 70 partendosi laltrui torta neltesto .  
 chiosi chiuol chio fatto iltesto

In 60 *bascio*, la *s* è sovrascritta ad altra lettera, forse una *o*.

Che conto fare, dunque, di questi segni interpuntivi? È possibile o necessario interpretarli (anche) come indicatori metrici? Bisognerà innanzitutto distinguere i due piani: l'intenzione del copista dalla veste dell'originale. Il copista può in effetti aver voluto segnalare, col punto in mezzo al rigo, non solo la rima ma anche la fine del verso: la scansione sarebbe dunque quella stessa che gli editori adottano generalmente nell'edizione delle frottole - ad ogni rima corrisponde un verso (10-13):

chinmi uuole udir simoda .  
 che p(er)la choda .  
 mai sitien languilla .



eppicchola fauilla .  
fa granfuocho .  
Nonmi par giuoch .  
dachiuder gliocchi .  
quando glirocchi .  
chorrone Intauoliere .

D'altra parte, però, il punto si trova talvolta anche dove non ce lo aspetteremmo, cioè non in corrispondenza con la rima:

chiiuol . buona terra . diueglie . eschiantine . espiantine . fuori ongni ma lerba . (19-21)

Ciascuno dei segmenti separati dal punto dovrebbe formare un verso a sé? Oppure (42-44):

letalpe . le cichale . gliscriccioli . Ipesci grossi e piccioli . sarmano . di schudi . ditestuggini . e di quoio dibufole .

L'unica rima, in questa sequenza, è quella tra *scriccioli* e *piccioli*, eppure anche gli altri termini sono seguiti dal punto. È chiaro che esso non ha qui funzione metrica ma - come spesso nelle scritture coeve - separa i membri di un elenco. E viceversa: il punto manca là dove, data la regola per cui a una rima corrisponde un verso, avremmo il diritto di aspettarcelo. Non solo nelle prime tre righe del testo, dove il segno è del tutto dimenticato, ma anche nelle successive:

ediro deltete de dinmi chittuse . seluuoi sapere uienqua uaua e ttu tti sta chio nonui do . unficho albisongno sichonoscie lamicho . (4-7 - manca il punto dopo *tete, qua, ua, sta, ficho*).

uscir delmerlo . tenerlo inghabbia eudir chantare ilmerlo . (51-52 - manca il punto dopo *tenerlo*).

Tutto ciò considerato, sembra legittimo concludere che questi segni non hanno né valore metrico né valore interpuntivo in senso proprio (in quanto spesso separano membri della frase strettamente connessi dal punto di vista sintattico). Si potrà dire piuttosto che essi scandiscono il discorso in sintagmi o parole, da un lato 'sottolineando' la rima (il punto segue quasi sempre un rimante), dall'altro separando i membri di un elenco, anche se non in rima (3-4: «della cichala e delchuchu . e della serpe . e debubu»)¹⁶. In ogni caso, quale che sia l'intenzione del copista, quale che sia cioè la funzione che i segni interpuntivi assolvono nella sua copia, ciò che preme mettere in chiaro è che essi nulla ci dicono intorno alla veste dell'originale e all'intenzione dell'autore, alle quali l'edizione critica intende quanto più possibile avvicinarsi. Per questo (e concordo con Berisso), salvo che si tratti di copie autografe, l'apparato metrico-interpuntivo delle frottole non rappresenta affatto un vincolo per l'editore critico: ovvero, può essere ignorato.

---

¹⁶ Il confronto con il sistema interpuntivo-diacritico adoperato dal medesimo copista nella trascrizione di altri testi (e di testi che appartengono addirittura allo stesso genere di quello qui in esame) può offrire elementi di giudizio interessanti, ma non è risolutivo. Alle cc. 16v-20r, per esempio, nella trascrizione di un serventese, il punto in alto ha certamente valore metrico: separa i versi, copiati a due a due sul rigo. Alle cc. 64v-66r è trascritta la frottola *Accorr'huomo ch'i muoio* (sotto la scritta «Nota», senza indicazione di genere). Qui la struttura del testo (coppie di versi a rima baciata dall'inizio alla fine) facilita la scrittura 'in versi' (a due a due sul rigo), e la loro scansione. Nessun dubbio che ad ogni rima corrisponda un verso e, *di conseguenza*, un segno metrico (una doppia virgola dopo ogni verso dispari). Ma appunto, è il testo che crea, o per lo meno influenza, il suo proprio sistema metrico-interpuntivo, e dai singoli casi non è detto che sia possibile desumere una norma.

6. E veniamo al problema del ‘genere’ e, di conseguenza, della fisionomia che il testo deve avere nell’edizione: prosa o poesia? La frottola, si sa, non è poesia nel senso in cui lo sono per esempio una canzone o una ballata: la misura dei versi non risponde, in essa, ad alcuno schema preordinato, la partizione strofica è per lo più assente. Non è neppure prosa-prosa: la rima vi ha un ruolo troppo marcato. La frottola sta dunque all’incrocio tra i due campi che si sono descritti nel § 2, tra la poesia liberata dalle maglie della prosodia e la prosa rimata. Tale, probabilmente, era già la percezione del genere nel Medioevo.

Se su questa descrizione ci si può trovare facilmente d’accordo, i dubbi restano sul piano operativo: come pubblicare una frottola, come un testo in prosa o come un testo in versi? Scrive Berisso, sempre richiamandosi all’analisi della Battaglia Ricci: «Non si può non concordare circa l’opportunità di pubblicare le frottole come si trattasse di una pagina in prosa»<sup>17</sup>.

A favore di questo orientamento sta, oltre alla conclamata ametrità del genere, un elemento importante: il fatto che, diversamente dagli altri generi poetici, le frottole siano scritte a mo’ di prosa sia nei canzonieri autografi di Sacchetti e Sacchella sia in alcuni canzonieri non autografi, e in particolare in alcuni dei più antichi<sup>18</sup>.

Contro l’estensione di questo orientamento a *tutte* le frottole sta da un lato il fatto che alcune di esse hanno una pur labile (ma non accidentale) strutturazione metrica. Per esempio, la suddetta *Accorr’uomo! ch’io muoio*, composta da coppie di versi brevi (senari e settenari) a rima baciata:

Accorr’uomo! ch’io muoio,  
che trar si possa il cuoio  
a chi così mi manda.  
La buona vivanda  
fa buono appetito.  
Il duro partito  
fa l’uomo accidioso.  
Con l’uomo, ch’è ritroso,  
è male trafficare<sup>19</sup>

Oppure la frottola *Ciascun sofista*, di Francesco di Vannozzo, composta in prevalenza da endecasillabi con rima/e interna/e:

La compagnia ballava a la verdura  
senza rancura  
che la pastura - sua gli fosse tolta.  
Ascolta, - ascolta! - Un poco innanzi giorno  
ecco sonar un corno - e i can baiare  
con gran gridare - e rimemar - de zuffi  
con macaruffi - e sbuffi - de cavagli<sup>20</sup>.

Dall’altro lato sta il fatto che molto spesso anche le frottole più refrattarie ad una scansione metrica si chiudono su distici di endecasillabi regolari. Per esempio:

---

<sup>17</sup> Berisso, *Che cos’è cit.*, p. 227.

<sup>18</sup> Cfr. Berisso, *Che cos’è cit.*, pp. 228-30.

<sup>19</sup> *Rime disperse di Francesco Petrarca [...] raccolte da A. Solerti*, Firenze, Sansoni, 1909, p. 263.

<sup>20</sup> *Le rime di Francesco di Vannozzo*, a cura di A. Medin, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1928, pp. 234-5.

e s'alcun fia,  
che vilania  
ti faccia,  
acciò ch'ognuno il saccia,  
truova 'l Pescione e fa che senza lena  
tra gli altri degni li metta ne la cena (Sacchetti, LXIV 385-90).

In fe', chi incontra el ver combate,  
perde fama,  
e s'el te schota, cercha s'el è fumo.  
Per femene piyà el Troyam la guera;  
portàne penna gi innocenti fera.  
Da quel te guarda ch'è Somo Segnore;  
state con questa he fate ben segnare<sup>21</sup>.

Vero è, d'altra parte, come osservava Schiaffini, che «chi ricerca il parallelismo, le rime e le consonanze, si lascia prendere docilmente dal diletto gusto dei versi veri e proprii»<sup>22</sup>. È ben possibile, cioè, che gli autori abbiano inteso concludere testi in prosa rimata con clausole metriche prosodicamente regolari<sup>23</sup>. Col che si ritorna al punto di partenza: neppure la clausola endecasillabica garantisce, a rigore, che il testo nella sua interezza debba essere interpretato come 'poesia'.

Una regola sicura per tutte le frottole non può dunque essere trovata. Ciò detto, restano però alcuni casi in cui la scrittura 'in versi' della frottola appare non solo onerosa ma arbitraria. Quando (1) nel codice o nei codici che la trasmettono la frottola è scritta a mo' di prosa, con o senza segni metrici o interpuntivi; quando (2) non è ricostruibile alcuna griglia metrica dotata di un minimo di coerenza e simmetria; quando (3) manca anche la chiusa metrica, la coppia di endecasillabi a rima baciata - date queste tre condizioni (condizioni che sembrano darsi per esempio per la frottola *O della cà*, o per il *Testamentum* del giullare Zaffarino) l'editore potrà decidere di stampare il testo come prosa rimata<sup>24</sup>. La frottola *Un pensier* soddisfa questi tre requisiti o meglio, non ha i tre requisiti che la identificherebbero come 'poesia': e verrà dunque stampata come prosa.

7. I tre testimoni si distinguono per un gran numero di varianti. Sia il contenuto del testo (aforismi di varia natura 'illogicamente' connessi) sia la sua forma (la rima come unico vincolo strutturale) hanno favorito non solo i veri e propri errori ma anche delle circoscritte variazioni sul tema: l'innesto di nuovi elementi nel corso della tradizione o al contrario, più di rado, la soppressione di segmenti originali. Si capisce come, non aiutando né il metro né il senso, la distinzione tra queste variazioni e la lezione originaria non sia sempre possibile. Ma, delle tre, la testimonianza di Mg appare nel complesso quella più corretta. U, al contrario, brulica di fraintendimenti e lacune (e,

---

<sup>21</sup> A *l'omo savio et insenato*, vv. 29-35, pubblicata da A. Stussi, *Una frottola tra carte d'archivio padovane del Trecento*, in *Antichi testi veneti*, a cura di A. Daniele, Padova, Esedra, 2002, pp. 41-61 (p. 54).

<sup>22</sup> Schiaffini, *Tradizione e poesia* cit., p. 25.

<sup>23</sup> E il distico di endecasillabi baciati in chiusa è caratteristico di molti generi poetici medievali: cfr. C. Giunta, *Due saggi sulla tenzone*, Roma-Padova, Antenore, 2002, pp. 162-9.

<sup>24</sup> Sul *Testamentum*, cfr. quanto osservava già E. Levi, *Poesia di popolo e poesia di corte nel Trecento*, Livorno, Giusti, 1915, p. 51: «Il *Testamentum* è un componimento in forma di frottola, senza uno schema metrico definito, ma snodantesi ora in versi più ampî, ora in versi più brevi colla sola caratteristica delle rime, che lo distingue dalla prosa; lo potremmo dire addirittura una prosa ritmica costellata di rime e di assonanze».

quanto alla forma, sconta la mediazione di uno scriba settentrionale: 7 *core* ‘corrono’; forme scempiate: 13 *ucelli*, 21 *mugini*, 25 *cabia*, 26 *abia*, 31 *fato* ‘fatto’; raddoppiamenti per ipercorrettismo: 16 *semmini*, 20 *cennere*, 21 *tennere*). Si è detto, d’altro canto, dei probabili arbitri commessi da V nella ‘riscrittura metrica’ del testo. Se pure in un ristretto numero di casi V conserva, contro Mg (e con o senza l’accordo di U), la lezione corretta (cfr. la prima fascia d’apparato), condivide poi con U un numero considerevole di lezioni che in parte si caratterizzano come espansioni del dettato di Mg, in parte come sue banalizzazioni.

Quanto alle prime, cfr. per esempio § 2:

«Di che? Dell’orco e del re, dirò del lupo e del bebè, della cicala e del cucù, e della serpe e de’ bubù, e dirò del tetè» (Mg)

«Di che? Dell’orco e del re, dirò della cicala e del cucù, della serpe e del bu, dirò del nibbio e del tetè, dell’avoltoio e del bebè» (U)

«Di che? De l’orco et del re / della cicala e del cucuccu [sic] / della serpe e del bubbù, / del nibbio e del tetè» (V)

e § 21:

«le talpe, le cicale, gli scriccioli, i pesci grossi e piccioli s’armano di scudi di testuggini e di cuoio di bufole» (Mg)

«la talpa, le cicale e gli scroccioli, e pesci grossi e piccioli, e dico lasche e mugini, s’armano a scudo di testugine e di corna di bufali» (U)

«le talpe, le cicale, fericioli [sic], e dico lasche e muggini, tutti questi s’armano a scudi di testugine» (V)

La struttura *floue* della frottola sollecita l’incremento: e posto che - come qui si assume - ci si trovi di fronte ad un unico testo alteratosi nel corso della tradizione e non a differenti versioni dello stesso, la responsabilità dell’alterazione sembra appunto imputabile a U e V, ai testimoni più effusi, non a Mg.

Quanto alle seconde, cioè alle probabili banalizzazioni, si veda per esempio § 33:

«chi due per uno fuor dell’acqua pesca, ciascun si vuol far esca» (Mg)

«chi du’ per uno ne l’acqua pesca, ogni uom s’i vuol far pesca» (U)

«e duo per un chi fuor d’acqua pesca, ciascun s’i vol far pesca» (V)

Qui la lezione di UV è tutt’altro che implausibile; ma l’*aequivocatio pesca* : *pesca* sembra banalizzare il ‘far esca’ di Mg, che è locuzione attestata nell’italiano antico: ‘usare l’astuzia per ottenere qualcosa, tendere una trappola’.

Si stampa perciò Mg come testo-base emendandolo, anche sulla scorta di U e di V, dei rari errori manifesti. Nella prima fascia d’apparato si registrano le lezioni scartate di Mg; nella seconda, le principali varianti di U e V. Per facilitare i riscontri con l’apparato e con il commento, il testo è suddiviso in ‘segmenti’ numerati; per quanto possibile, ad ogni segmento si è fatto corrispondere un pensiero o una breve serie di aforismi: ma s’intende che la divisione è meramente funzionale.

Si separano le parole e s'introducono le maiuscole e i segni diacritici e interpuntivi d'uso, e si distingue *u* da *v*. Si adotta la grafia moderna per *c* e *g* velari (MgU 2 *orcho*, MgU 2 *chuchu*, Mg 5 *ghoda*, ecc.) e palatali (Mg 1 *dicie*, Mg 10 *piacie*, ecc.), per il nesso *-gn-* (Mg 4 *bisongno*, Mg 29 *ghigniando*, ecc.; V 32 *legnio*), per la fricativa palatale sorda (Mg 4 *chonoscie*; ma si conserva Mg 29 *bascio*, fonologicamente significativo), per i nessi di nasale + consonante labiale (Mg 9 *inbiaccha*, Mg 23 *tenpo*, ecc.). Si eliminano le grafie latineggianti (Mg 4 *cognosca*, Mg 9 *huomo*, Mg 17 *et*, ecc.; U 33 *huom*; V 2 e 21 *et*, V 14 *aspecta fructi frecta*, V 21 *tucti*, V 26 *homo*, ecc.). Si riducono infine alla norma corrente altre particolarità puramente grafiche di Mg (*q* in luogo di *c*: 12 *quor*, 21 *quoio*, 27 *qura*, 27 *asiqura*; *-nm-* in luogo di *-mm-*: 3 *dinmi*, 6 *chi nmi*, 16 *fenmine*, ecc.; *-n* in luogo di *-m*: 26 *uon*). Le integrazioni sono tra parentesi quadre.

[1] Un pensier mi dice «dì», e ll'altro «no», e ll'altro «sì»: dunque che ffarò? Che pur dirò? [2] Di che? Dell'orco e del re, dirò del lupo e del bebè, della cicala e del cucù, e della serpe e de' bubù, e dirò del tetè [3] - De[h], dimmi chi ttu sè! - Se 'l vuoi sapere vien qua, va, va. - E ttu tti sta, ch'io non vi do un fico. [4] Al bisogno si conosce l'amico, e ancor molto a' segnali del volto par che ssi conosca. [5] Serena né mosca non mi piace che 'n buona corte goda. [6] Chi mmi vuole udir sì m'oda, ché per la coda mal si tien l'anguilla, e ppiccola favilla fa gran fuoco. [7] Non mi par giuoco da chiuder gli occhi, quando gli rocchi corrono in tavoliere. [8] De[h], non ti dar pensiero: raccogli ciò ch'io spargo. Dico che Argo, che vide così largo, per mal saper guardare perdé la vacca. [9] Femmina che troppo s'imbiacca e uomo che troppo spende, accatta e non rende, non mi piace. [10] Chi vuol buona pace facci buona guerra. Chi vuol buona terra divegline e schiantine e spiantine fuori ogni malerba. [11] Non si vuol essere orbo, né arbo, ma umile alla mola, e ccol mele medicar lo male, [12] e sse questo non vale non si vuol es[s]ere vile, ma col cuor del tiro e del toro alzare le vele. [13] Or voli chi à ali d'uccello, e non sia lasso, come Ulisse fu per trovare Achil[1]e. [14] † Sse li mille colpi chelpe ellerro affetti l'aria riscaldassi il freddo seno † e gridisi «Muovia Sensone», e nonn astetti frutta chi à fretta, ché per troppo termine il vermine il legno infracida. [15] La rana pur gracida, la serpe sotto l'erba si dinocciola, la chiocciola par che lle corne fuor semini. [16] Le femmine son fatte indovinatice, con sogni e con malie e con lor pratiche. [17] E molte cose di qua da mare si contono che in grande argoglio montano. [18] Quel di Proenza con quel di Maiolica e Contorica minacciano quel di Soavia con occulta labia; [19] quel di Napoli, quel di Gostantinopoli, dal re infino a ppopuli ciascuno si fa un Ercole. [20] L'un dice che mercole, l'altro che venere verrà il mondo in cenere. [21] Le cose son pur tenere: le talpe, le cicale, gli scriccioli, i pesci grossi e piccioli s'armano di scudi di testuggini e di cuoio di bufole. [22] Tutto il mondo par che zufoli: l'anime surgono, i corpi morti ruggiano † e 'l fiore nell'acqua di verno fruttifica. † [23] Ma ttempo non mi pare da pascere oche. [24] O cche vuoi che ssi ffaccia? Volgi la faccia là ove il ferro chioccia. [25] Non si vuol esser chioccia, ma co' pulcini pennuti uscir del merlo, tenerlo in gabbia e udir cantare il merlo. [26] Mai uccello ch'abbia penna vaia la roba avarà, mai non fa l'uom saggio, [27] ma tal si fa far saggio e vive alla sicura che non si cura colà dov' à sicura colpa. Cagione né colpa non mancò mai altrui di nessun tempo. [28] De[h], odi s'è buon tempo: di quella di Moisé non s'usa punto. [29] L'uno mette l'altro al punto, sempre ghignando col bascio di Giuda; [30] chi ssu chi ggiù dà, ma ' colpi mortali son que' da llato. [31] Chi vuol mutar lato

muti fato, coll'arme e colla spada di San Petro. [32] Ecco che dentro impetro, † di fuor non filo, legati sono a ffillo e già volan di filo. † [33] Chi due per uno fuor dell'acqua pesca, ciascun si vuol far esca; [34] ma chi pò e sa si tolla, ché tardo si satolla chi s'imbocca per l'altrui mano: a mano a mano se ne vedrà la pruova. [35] E fforse che ssi pruova partendosi l'altrui torta nel testo. [36] Chiosi chi vol, ch'i' ò fatto il testo.

[6] mal UV] mai - [11] arbo UV] arobo - [13] chi à ali] chia alia - [16] fatte] fatti - [16] i., con sogni UV] i. che con sogni - [18] occulta] occulto - [22] l'anime] lamine - [28] quella UV] quel - [30] ggiù dà UV] om. dà - [31] coll'arme e colla spada di san Petro UV] colla spada e ccoll'arme di san Petro - [34] ma chi ... l'altrui mano V] ma chi poco si satolla poco, si sa, tolla, e cchi colle mani altrui s'imbocca a mano...

[1] L'un pensiero (pinsier V) UV - [2] dell'orco e de' re, dirò della cicala e del cucù, della serpe e del bu, del nibbio e del tetè, dell'avoltoio e del bebè U de l'orco e del re, / della cicala e del cucuccù [sic], / della serpe e del bubbù, / del nibbio e del tetè V - [3] va oltre, va UV - [14] Acchille chelle . L . m . el . p . elle . R . ch'aspetta l'arra e riscaldasi il freddo se non credi si mora Sansone e non aspetti le frotte chi àe fretta di quello troppo termine e 'l vermine e nel tronio ne fracida U Achille / che L v et . m . et . p . chepo et R / aspecta l'arra rescaldasi al freddo / e gridisi moia Sansone, / e non aspetti i fructi chi à ffecta / ché per troppo termine / el vermine la grana [sic] gracida / el legno infracida V - [15] la chiocciola le corna / di fuor mi par che semine / El sol mi par ingemini V - [16] con malie con erbe epatiche U con malie e con pratiche V - [18-19] quello da Napoli e di Costantinopoli da re infine al popolo ciascun si fa un Ercole U che prudenzia † acolica † / e con Proenza Maiolica / al re di Napoli con quel di Costantinopoli / da re insino ai popoli / ciascun si fa uno Hercule V - [21] pesci grossi e piccioli, e dico lasche e muggini, s'armano (tutti questi s'armano V) UV - [22] el verno ne viene e l'acqua el vento fortifica, non so che ssi significa U i fior di verno nell'acqua purifica / non so che significa V - [25] uscir del merlo e star in gabbia (stare in cabia U) e udir (udir cantare U) el merlo UV - [26] la roba avara non fa fare l'uomo sazio U la robba vara non fa l'omo saggio V - [31] chi vol mutare stato muti fato V - [32] ciò ch'io sù di fuora dentro impetro e porto di fuori a un filo e sono legate al filo U ciò ch'io dentro impetro / di fur [sic] filo / ben lo legno al filo V - [33] chi du' per uno ne l'acqua pesca: ogni uom sù vuol far pesca U e duo per un chi fuor d'acqua pesca / ciascun sù vol far pesca V

Per contenuto e stile, siamo molto prossimi alla anonima *Le sette son pur sette*, trasmessa dal Vat. lat. 4823 (cc. 19r-20r)<sup>25</sup>, e soprattutto al Sacchetti di *Chi drieto va* (LXIV): e quest'ultima varrà anche come indicazione circa l'area in cui il nostro testo venne scritto<sup>26</sup>. Quanto alla data, posto che uno dei tre testimoni, U, è databile al terzo quarto del Trecento, si risalirà almeno alla metà del secolo, o ancora più indietro, alla fine degli anni Trenta, se è corretta l'identificazione dei personaggi citati nei §§ 18-19 (cfr. il commento).

Non c'è logica nella successione dei vari 'segmenti': si tratta, per la gran parte, di proverbi o modi di dire toscani, alcuni ovvi ('l'amico si conosce nelle difficoltà'), altri bisognosi di una glossa. Il commento mira da un lato, per l'appunto, a individuare e a spiegare questi modi di dire, dall'altro a indicare passi paralleli tratti soprattutto dalla produzione frottolistica: non per esplorare improbabili nessi intertestuali ma per raccogliere le tracce dell'idioletto o gergo che è caratteristico di questo genere<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Cfr. F. Trucchi, *Poesie italiane inedite di dugento autori*, Prato, Guasti, 1846, vol. II, pp. 16-9.

<sup>26</sup> Su questa tradizione tipicamente toscana di frottole 'gnomiche' formate da aforismi e proverbi di natura disparata cfr. S. Verhulst, *La frottola (XIV-XV sec.): aspetti della codificazione e proposte esegetiche*, Gent, Rijksuniversiteit, 1990, pp. 114-23.

<sup>27</sup> GAVI = *Glossario degli antichi volgari italiani*, a cura di G. Colussi, Helsinki, Helsinki University Press, 1983-; GDLI = *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, fondato da S. Battaglia, Torino, Utet, 1961-2002; Novati, *Le serie* = F. Novati, *Le serie alfabetiche proverbiali e gli alfabeti disposti nella letteratura italiana de' primi tre secoli*, "Giornale storico della letteratura italiana", 15 (1890), pp. 337-

[1] *Un pensier...*: il dialogo, reale o simulato (il dialogo tra sé e sé, la guerra dei pensieri), ricorre spesso nelle frottole; per *l'incipit*, cfr. la dispersa petrarchesca *L'un pensier parla con la mente e dice* (*Rime disperse* cit., p. 233).

[2] *Che pur dirò?*: cfr. la frottole-serventese di Brusciaccio da Rovezzano, *Che fai, che pensi*, 24: «I' pur dirò, e forse io parlo invano» (A. Medin, *Le rime di Brusciaccio da Rovezzano*, "Giornale storico della letteratura italiana", 25 [1895], pp. 185-248 [pp. 226-31]).

*Di che?*: cfr. *Di rider*, 31 (ed. Pancheri, «*Col suon chioccio*» cit., p. 126; e cfr. P. Trovato, *Sull'attribuzione di «Di ridere ò gran voglia» [Disperse CCXIII]. Con una nuova edizione del testo*, "Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti", 110 [1997-98], parte III, pp. 371-423: vv. 47-8): «'Di che?' Vo' ch'i' te 'l dica? è di nulla».

Anche l'elenco eteroclitico di animali è caratteristico della frottole: cfr. per esempio F. Sacchetti, *Il libro delle rime*, edited by F. Brambilla Ageno, Firenze / Perth, Olschki / University of W. Australia Press, 1990, n. LXIV *passim*; o *Di rider*, 104-5 (= ed. Trovato, vv. 161-63): «Per un serpente o due, / tre galli, un'oca, un bue vo' che mi presti» (e cfr. qui più avanti §§ 21-26).

*bebè*: «termine del linguaggio infantile: agnellino, pecorella» (*GDLI*, s.v.); il *TLIO* (voce di M. Chiamenti) ne registra un solo esempio in un testo per musica trecentesco – *cucù*: 'cuculo', per onomatopea: da aggiungere agli esempi citati in *GAVI*, III/4, p. 379, s.v.

*bubù*: «voce infantile: spauracchio, bau bau» (*GDLI*, s.v.), ma con esempi soltanto novecenteschi – più coerente col contesto la lezione di U, *bu* 'bue', comune nei dialetti toscani occidentali: cfr. A. Castellani, *Grammatica storica della lingua italiana*, I. *Introduzione*, Bologna, il Mulino, 2000, p. 311); nel *TLIO* trovo registrata soltanto la locuzione *fare bubù* (voci di R. Pelosini e F. Romanini).

*tetè*: «antico gioco infantile in cui i concorrenti si lanciano vicendevolmente la palla» (*GDLI*, s.v.): come dire 'tieni tieni'.

[3] *va, va*: cfr. Francesco di Vannozzo, CLXXVIII 152: «or via, or via...»; per incitamenti analoghi (che, osserva Trovato, diventeranno «correnti nelle cacce»), cfr. *Di rider*, 106 (= ed. Trovato, 164): «Da', da', che non l'avesti»; Fazio, *O tu che leggi*, 125: «Or te ne va: dà, dà, che non l'avesti» (citato da Pancheri).

[4] *Al bisogno...*: cfr. G. Giusti - G. Capponi, *Proverbi toscani*, Roma, Newton Compton, 2001, p. 39: «Al bisogno si conosce l'amico»; Novati, *Le serie* (II), p. 106: «Amico fidato a bisogno prouato»; Novati *Le serie* (III), v. 18: «Amicho fidato ch'al bisogno è provato». Da notare la rima 'interna' *fico* : *si conosce* : *amico* (e cfr. l'analogica sequenza in Petrarca, *Rvf* CV 34-35: «Un'humil donna grama un dolce amico: / mal si conosce il fico»).

*a' segnali del volto*: nell'accezione tecnica di *semèia* caratterizzanti – dalla *Fisiognomica* dello pseudo-Aristotele in poi – i diversi tipi psicologici.

[5] *serena né mosca*: cfr. Francesco di Vannozzo, CII 395-400: «Le mosche pizza e ponge / ... / ma la Serena va con canti belli / enfin che i topinelli ha profundato» (qui – difficilmente, invece, nel nostro testo - con allusione alle insegne araldiche: *Serena* è Venezia).

La formula da *enuég* 'x non mi piace' (cfr. anche più avanti, § 9) non è rara nelle frottole: cfr. per esempio l'adespota *Molto al re par possente* (ms. C. 152 della Biblioteca Marucelliana di Firenze, cc. 126v-127r): «huomo di quistione, non mi piace»; l'adespota *Sarà che Dio vorrà*, 8: «Che non mi piace petto di bambagia» (in Trucchi, *Poesie italiane* cit., vol. II, p. 126); l'adespota *Io ringrazio Iddio* (ms. Riccardiano 2734, c. 13r): «ma giamai non mi piaque / huomo ch'al mondo naque».

[6] *Chi mmi vuole udir*: anche questo metalinguaggio si trova di frequente nelle frottole: cfr. Brusciaccio da Rovezzano, *Che fai, che pensi*, 120: «Chi vuol m'intenda, ch'io non parlo scuro»; Id., *Deus in aiutorium*, 2: «Ascolti chi m'intende»; Sacchetti, CCXLVIII 63: «Chi vuol udir m'ascolti»; Petrarca, *Rvf* 105.17: «intendami chi pò, ch'i' m'intend'io» (F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996).

*ché per la coda*: 'tenere l'anguilla per la coda': «avere un potere effimero» (*GDLI*, s.v. *anguilla*, n. 2; e cfr. la voce di R. Cigliana nel *TLIO*); cfr. Giusti-Capponi, *Proverbi* cit., p. 89: «Chi piglia

---

401 (I); 18 (1891), pp. 104-47 (II); 54 (1909), pp. 36-58 (III); 55 (1910), pp. 266-308 (IV); *TLIO* = *Tesoro della lingua italiana delle Origini*, allestito dall'Opera del Vocabolario Italiano (Centro di studi del Consiglio Nazionale delle Ricerche presso l'Accademia della Crusca, Firenze: [www.vocabolario.org](http://www.vocabolario.org)).

l'anguilla per la coda e la donna per la parola, può dire di non tenere nulla»; Novati, *Le serie (II)*, p. 118: «L'anguilla non si tiene per la coda»; *Fiore*, LXXII 12-13: «Ché-ttu terrestri più tosto un'anguilla / Ben viva per la coda...» (*Il Fiore e il Detto d'Amore attribuibili a Dante Alighieri*, a cura di G. Contini, Milano, Mondadori, 1984); e Antonio Beccari, LXX 16-20: «Tal se crede averla per la coa, / che non l'hae per lo cò, / e dico ch'è l'anguilla, / perché de man la sguilla / e fugge zò per l'acqua» (Maestro Antonio da Ferrara [Antonio Beccari], *Rime*, edizione critica a cura di L. Bellucci, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1967).

[7] *Non mi par giuoco*: cfr. Petrarca, *Rvf CV* 21: «non è gioco uno scoglio in mezzo l'onde». *rocchi*: torri degli scacchi – *tavoliere*: tavola della dama o degli scacchi. *Correre, andare, essere per il tavoliere* 'essere oggetto di trattativa, di discussione' (*GDLI*, s.v.)

[8] *raccogli...* *Argo*: si allude alla leggenda di Argo, gigante dai cento occhi cui Giunone aveva affidato la custodia di Io, l'amante di Giove trasformata in giovenca: grazie alla sua musica, Mercurio riuscì ad addormentare Argo e a liberare Io (Ovidio, *Met.*, I 625-723). Può non essere significativo il fatto che il mito, ben diffuso nel Medioevo, venga rammentato anche in una canzone di Fazio, *S'i' sapessi formar*, 53-56: «O Giove mio, quanto fosti felice, / quando, come si dice, / rapisti Europa e conducesti altrove! / Deh, perché non fai me, come te, bove...» (Fazio degli Uberti, *Il Dittamondo e le Rime*, a cura di G. Corsi, 2 voll., Bari, Laterza, 1952). Ma è notevole la perfetta corrispondenza tra il passo in esame e il v. 12 della stessa canzone: «E' non sonâr con più diletto quelli / d'Anfione, co' quai movia le pietre, / né di Mercurio a chiuder li occhi d'Argo / (deh, nota ciò ch'io spargo)» (9-12).

[9] *s'imbiacca*: 's'imbelletta'. *accatta*: nella precisa accezione di 'prendere a prestito' (cfr. *GDLI*, s.v. 6, e la voce di P. Squillaciotti nel *TLIO*). Cfr. Giusti-Capponi, *Proverbi* cit., p. 84: «Accattare e non rendere, è vivere senza spendere».

[10] *Chi vuol buona pace*: cfr. Giusti-Capponi, *Proverbi* cit., p. 141: «Chi fa buona guerra, ha buona pace»; Novati, *Le serie (II)*, p. 131: «Chi fa bona guera si fa bon paxe».

[11] *arbo*: 'fiero, selvaggio, acerbo' (*GDLI*, s.v., e la voce di R. Manetti per il *TLIO*, con due soli esempi, in Fazio e in Antonio Pucci). *umile alla mola*: 'umile, pronto al sacrificio come l'asino che fa girare la macina'.

[12] *tiro*: serpente velenoso di crudeltà proverbiale: «E poi fu tolto un cuor dentro ad un tiro / e posto nel suo petto senza fallo» (Fazio, *Grave m'è a dire*, 50-1).

[13] Si allude alla leggenda di Achille a Sciro (nascosto qui fra le donne dalla madre Teti, viene scoperto con uno stratagemma da Ulisse): sulle fonti medievali che la tramandavano cfr. M. Roussel, *Biographie légendaire d'Achille*, Amsterdam, Hakkeit, 1991, pp. 121-61.

[14-22] L'uso di 'rimanti' sdruciolati (*termine, vermine, chiocciola, semini, pratiche*, ecc.) è, com'è ben noto, un artificio tipico della frottola, e, più in generale, è indice di stile 'comico'.

[14] Da nessuno dei tre testimoni sembra di poter ricavare una lezione plausibile. U e V si accordano in una sorta di incomprensibile acrostico, o piuttosto di crittogramma 'per iniziali', un po' nel gusto di Fazio (*Tanto son volti i ciel*, 56-8: «S'io del tuo nome le lettere prendo, / che 'l numerar fan come L e D / e 'l C tra l'V e l'I»; *Fama è di voi*, 3-4: «E per mille M, non che per dua C, / degli effi che son gialli e vaghi al gusto») – ma, posto che di questo si tratti, e che esso risalga all'originale, il senso dell'intero passo, complici i probabili guasti, resta oscuro.

*e nonn astetti frutta*: 'non aspetti di arrivare alla fine del pasto, perché...'

*termine*: 'indugio, dilazione'; per la rima, cfr. Francesco di Vannozzo, CII 472-3: «Ove son posti i termini, / esca de mali vermini?».

[15] *si dinocciola*: si torce (cfr. *GDLI*, s.v. *dinoccolare*).

[16] *indovinatriche*: attestato solo nella locuzione toscana 'per indovinatico' (cfr. *GDLI*, s.v.).



[18-19] *Quel di Proenza... Gostantinopoli*: designazioni così ellittiche rendono ardua l'identificazione dei personaggi. E occorre anche tener conto di due circostanze. In primo luogo, non è detto che dietro questa filza di nomi vi sia un concreto riferimento alla storia contemporanea: potrebbe trattarsi di uno di quegli elenchi incongrui, basati sul semplice principio dell'accumulazione, che sono così frequenti nelle frottole. In secondo luogo, non è detto che i nomi fossero tutti compresenti nella redazione originale: Mg (o le sue fonti) può aver incrementato un elenco in origine più scarso (in U si parla solo di «quello da Napoli e di Costantinopoli», in V manca «quel di Soavia»). Ciò premesso, si propone di identificare «quel di Maiolica» con Ferrante di Maiorca oppure con Giacomo II di Maiorca, entrambi, a breve distanza di tempo (1337-8 e 1340), vicari generali di Roberto d'Angiò («quel di Provenza»? O, come parrebbe meglio, «quel di Napoli»?) in Piemonte e Lombardia, ed entrambi perciò impegnati nella guerra contro Giovanni II Paleologo marchese di Monferrato («quel di Costantinopoli»?); posta questa cronologia, «quel di Soavia» (= Svevia) non potrebbe identificarsi se non con Ludovico il Bavaro: cfr. R. Caggese, *Roberto d'Angiò e i suoi tempi*, 2 voll., Firenze, Bemporad, 1930, vol. II, pp. 287-9; G. M. Monti, *La dominazione angioina in Piemonte*, Torino, Stab. Tip. di Miglietta, Milano e C., 1930, pp. 187-8 e 398-9. Al proprio servizio, Giovanni II Paleologo chiama la compagnia di ventura guidata dal tedesco Malerba, già soldato di Loderigo Visconti (cfr. G. Villani, *Nuova cronica*, edizione critica a cura di A. Porta, 3 voll., Parma, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, 1991, vol. III, p. 208 [xii 97]; A. A. Settia, *Giovanni II Paleologo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 56, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2001, pp. 123-9): ammesso e non concesso che la data e il contesto siano quelli ipotizzati, il § 10 del nostro testo - «Chi vuol buona terra divegline e schiantine e spiantine fuori ogni malerba» - potrebbe giocare su questo doppio senso.

*Contorica*: Cantabria?

*quel di Napoli*: «La denominazione di Regno di Napoli entrò nell'uso, in modo spontaneo, più o meno verso la metà del secolo XIV, ma per lungo tempo non ebbe corso e valore sul piano ufficiale della diplomazia e delle cancellerie» (G. Galasso, *Il Regno di Napoli. Il Mezzogiorno angioino e aragonese [1266-1494]*, in *Storia d'Italia* diretta da G. Galasso, XV 1, Torino, Utet, 1992, p. 1).

*quel di Gostantinopoli*: cfr. Francesco di Vannozzo, CII 342: «quel de Costantinopoli si lagna» (con riferimento a Giovanni Paleologo).

[19] *ciascuno si fa un Ercole*: per il compianto sulla decadenza dei tempi e sull'arroganza degli uomini cfr. per esempio la cit. *Sarà che Dio vorrà*, 11-6: «Ciascun fa sua novella: / e giudica e favella / come fusse profeta. / Chi si fida in pianeta...»; per il paragone con i personaggi del mito o della storia antica, cfr. Sacchetti, CCXLVIII 74-5: «Chi Bruto e chi Fabrizio / esser gli pare».

[21] *pesci grossi e piccioli*: U e V specificano «e dico lasche [pesci d'acqua dolce] e muggini [pesci d'acqua salata]» (cfr. G. Frosini, *Il cibo e i signori. La mensa dei priori di Firenze nel quinto decennio del sec. XIV*, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1993, pp. 94-95).

*cuoio di bufole*: cfr. A. Pucci, *Libro di varie storie*, edizione critica a cura di A. Varvaro, Palermo, Accademia di scienze, lettere e arti, 1957, p. 55: «e in loro dosso portano per corazze cuoia di bufole».

[22] *I corpi morti ruggiano*: 'i cadaveri ringhiano'.

[23] *pascere oche*: cfr. *GDLI*, s.v. *oca*, n. 11: 'tenere l'ocche in pastura': «impegnarsi in un'attività poco utile, perdere tempo, trattenerne con vane chiacchiere»; Novati, *Le serie (II)*, p. 137: «El non è tempo da dare fen a oche».

[24] *là ove il ferro chiocchia*: cfr. *GDLI*, s.v. *chiocciare*, n. 5: 'non gli chiocchia il ferro': «di chi è molto accorto» (Varchi: «D'un che conosca il pel nell'uovo, e non gli chiocci il ferro»); e cfr. *Pataffio* (in *Parnaso italiano*, II. *Secolo primo*, tomo II: *Lirici e Pataffio*, Venezia, Andreola, 1819), cap. I, p. 278: «E non gli crocchia il ferro a Vincolenza» (la nota spiega: «non gli fa paura»).

[25] ... *chiocchia, ma co' pulcini...*: l'abbinamento è proverbiale: «Dove va la chiocchia debbono andare anche i pulcini» (*GDLI*, s.v. *chiocchia*, n. 2).

*udir cantare il merlo*: il riferimento al canto del merlo è frequente nei proverbi (cfr. Giusti-Capponi, *Proverbi* cit., p. 34: «Quando canta il merlo, chi ha padron si attenga a quello»; p. 164: «Quando canta il merlo siamo fuori dall'inverno»), ma nessuno sembra adatto a chiarire il passo in questione.

[27] Per la struttura del periodo (*ma tal si fa... che*), cfr. per esempio la cit. *Io ringrazio Iddio*: «tal si face un ardito / che fia mostrato a dito / per cattivo»; e «tal si fa nostro amicho / che...»; cfr. inoltre gli ess. citati da Pancheri, «*Col suon chioccio*» cit., p. 54 nota 91. Ma è importante osservare che si tratta di formule tipiche dei proverbi: e infatti, per esempio, il verso di Fazio «ché tal si crede segnare / che ssi dà nell'occhio col dito» (*O tu che leggi*, 27-28) si ritrova identico in una delle serie alfabetiche proverbiali pubblicate da Novati: «Tal si crede segnare ke si dà del dito nell'occhio» (Novati, *Le serie (II)*, p. 126).

*far saggio*: 'verificare', 'mettere alla prova': cfr. Guittone, I 68: «voglio oramai di ciò far saggio» (Guittone d'Arezzo, *Rime*, a cura di F. Egidi, Bari, Laterza, 1940); Lotto di ser Dato, *Fior di beltà*, 40: «alcun om no 'nde poteria far saggio» (in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi 1960, vol. I, pp. 315-7).

*alla sicura*: 'senza difficoltà o ostacoli, tranquillamente' (cfr. *GDLI*, s.v. *sicuro*, n. 44); il *TLIO* registra più di 15 occorrenze della locuzione nel *Centiloquio* e nei cantari del Pucci, ma più vicino al passo in questione ('vivere alla sicura') è F. Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, a cura di A. Lanza, Firenze, Sansoni, 1984, p. 526 (CCXXI 9): «colui che viverà puramente, non si guarda, ma vive alla sicura».

*cagione né colpa* è dittologia largamente attestata (decine di esempi nel *TLIO* – anche con *altrui*, come nel nostro testo: «La colpa e la cagione si mette sopra altrui» [B. Latini]).

[28] *quella di Moisé*: si preferisce la lezione di UV (*quella*), a quella di Mg (*quel*), nella presunzione che si alluda alla legge mosaica.

[29] *L'uno... punto*: 'mettere al punto': «stimolare, provocare, aizzare, spingere a un'azione» (*GDLI*, s.v. *punto*, n. 38).

[31] *chi vuol mutar...*: cfr. *GDLI*, s.v. *lato*, n. 22: 'mutare lato': «cambiare posto, spostarsi»; per il motto cfr. *Pataffio*, cap. X, p. 349: «Chi muta lato, disse, muta fato»; Novati, *Le serie (II)*, p. 120: «Mutare l'uomo lato si muta fato»; e varianti: cfr. F. Bellonzi, *Proverbi toscani*, Milano, Aldo Martello Editore, 1968, p. 180: «Chi muta lato, muta stato»; Giusti-Capponi, *Proverbi* cit., p. 175: «Chi muta lato, muta stato».

*la spada di san Pietro*: cfr. *Io* 18.10: «Simon ergo Petrus habens gladium eduxit eum et percussit pontificis servus et abscedit auriculam eius dexteram» (dato il contesto, l'*arme* non sarà l'attributo tradizionale di san Pietro, le chiavi). Per la rima, cfr. Sacchetti, CCXLVIII 9-11: «ciascun che miri il seggio / di san Pietro, / e se il vero impetro».

[32] *impetro*: 'divento di pietra'.

*di filo*: 'dritto': cfr. *La Tavola ritonda o L'Istoria di Tristano*, a cura di F.-L. Polidori, 2 voll., Bologna, Romagnoli, 1864-5, vol. I, p. 47: «andarono di filo al palazzo» (e cfr. vol. II, p. 59).

[33] *far esca*: 'usare l'astuzia per ottenere qualcosa, tendere una trappola' (cfr. *GDLI*, s.v. *esca*, n. 2)

[34] *si tolla*: 'si decida, si sbrighi'.

*tardo si satolla*: cfr. *GDLI*, s.v. *satollare*, n. 11: «Chi non si reca le mani a bocca, tardi si satollerà» (Passavanti); *GDLI*, s.v. *imboccare*, n. 16: «Chi per le mani d'altri s'imbocca, tardi si satolla»; Novati, *Le serie (II)*, p. 110: «Chi coll'altrui mane s'inbocha tardi si satolla».

[35] *l'altrui torta nel testo*: cfr. Giusti-Capponi, *Proverbi* cit., p. 104: «La prova del testo è la torta».

*torta*: «vivanda composta di vari ingredienti mescolati insieme» (Frosini, *Il cibo e i signori* cit., pp. 158-60).

[36] L'invito al lettore perché chiosi il testo è caratteristico del genere: cfr. la chiusa di *Le sette son pur sette*, 100-1: «Hor chiosi homai chi vol ch'io son contento: / più non dirò però ch'io più non sento»; Sacchetti, CLIX 383-4: «Ma prima chi ciò dice, il detto chiosi, / poscia componga quel ch'io non composi»; Fazio, *O tu che leggi*, 3-4: «se di questi miei versi / chiosi il ver...». Un *explicit* analogo ha la dispersa petrarchesca *I' ho tanto taciuto*, 199: «Ché noi facciamo il testo, e Dio le chiose» (*Rime disperse* cit., p. 280); e cfr. anche per es. Nicolò Soldanieri, son. *Quel foco in me*, 5: «[Chi sa per prova] può fare al testo chiosa» (ms. Chigiano L.IV.131, c. 325v). Tradizionale è anche il *calembour* fra *testo* (recipiente per pietanze) e *testo* (il componimento appena concluso): cfr. Sachella, XXIII 147: «sopra 'l cibo cotto in testo» (Bartolomeo Sachella, *Frottole*, edizione critica a cura di G. Polezzo Susto, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1990); *Nozze di Lippotopo* (in *La commedia dell'arte* cit., p. 154):

«Leggeti questo per adesso / che presto verrà il messo / dall'altro resto / el s'apparecchia il testo / di far le torte, e tastare».

8. In quale quadro, in quale tradizione dobbiamo collocare questa prosa rimata?

La ricerca delle fonti, quando non si tratti di singoli testi ma di generi o metri, è sempre aleatoria. A parte i rari casi documentabili d'invenzione da parte di personalità poetiche eccezionali (Dante e la terza rima), il discorso sulle origini - per esempio di forme come il sonetto o l'ottava, o la lauda - è un discorso congetturale in cui, piuttosto che di filiazione, è necessario parlare di influenze spesso tanto labili da sfumare in un'indistinta aria del tempo. La frottola non sfugge a tale regola, e in questo senso vanno accolti i legittimi confronti con la *fatrasie*, il mottetto e la *rêverie* e le legittime obiezioni che a quei confronti sono state mosse<sup>28</sup>. D'altro canto, però, la frottola - la si intenda come prosa o la si intenda come poesia - è un genere fortemente caratterizzato da un fatto: l'uso irrazionale, a-normale della rima. Ciò che importa allora non è tanto risalire ai primi documenti, alle origini di questo fatto espressivo, per poi tracciare a partire da queste delle linee evolutive, quanto situarlo in un contesto, in una prassi di stile.

Il contesto non può essere quello delle antiche 'lasse monorime' o della prosa rimata di matrice religiosa<sup>29</sup>. Non è diverso soltanto il registro ma anche e soprattutto il modo in cui la rima irrazionale è adoperata: ai lunghi segmenti monorimi di quel tipo di testi, la frottola oppone segmenti brevi e brevissimi con frequenti cambi di rima. Occorre perciò guardare in altre direzioni.

Due sono, principalmente, i registri della frottola: quello gnomico e aforistico da un lato<sup>30</sup> - spesso, ed è il caso di *Un pensier*, svuotato di contenuto, ossia fondato su *gnòmai* troppo eteroclite per racchiudere un senso - e quello ludico-parodico dall'altro. Rispettivamente, la *gnòme*:

Non è sì duro colle,  
che, com'è molle,  
alfine non rovini.  
Gl'indovini  
tallora fan latini  
che s'apongono.  
Le 'ngiurie non dipongono  
gli altrui cori.  
Chi esce fòri,  
talor dentro non torna (Sacchetti, LXIV 158-67).

e il parodico:

E' son fagnoni  
e goccioloni,  
che dicon sciarpelloni

---

<sup>28</sup> Cfr. V. Cian, «*Motti*» *inediti e sconosciuti di M. Pietro Bembo*, Venezia, Tip. dell'Ancora, 1888, pp. 95-7; Pancheri, «*Col suon chioccio*» cit., pp. 27-9.

<sup>29</sup> Le cui appendici giungono almeno sino al tardo Quattrocento: cfr. P. Stefanini, *Un tardo volgarizzamento della Regula Benedicti in prosa rimata e cadenzata ad uso degli umiliati milanesi (Braid. AD.X.51)*, "Aevum", LXXVI 2 (2002), pp. 425-70.

<sup>30</sup> Tant'è vero che, per esempio, una frottola come *Accorr'uomo* non è diversa in nulla, né nel contenuto né nella struttura metrica e rimica, dalle serie proverbiali pubblicate da Novati: «[la frottola] in fondo non fu, durante un lungo periodo della sua storia, se non un'incatenatura o un centone di proverbi» (Cian, «*Motti*» *inediti* cit., p. 32).

e guatan in cagnesco,  
ed hanno marcio il guidaresco,  
e sotto 'l desco  
già mi portan broncio (Sacchetti, CLIX 49-55).

Ora, la *gnòme* e il comico sono precisamente i registri o generi nei quali, nella prosa medievale, l'omeoteleuto viene non soltanto tollerato ma adoperato intenzionalmente come effetto di stile. Da un lato, come accade ancor oggi, i proverbi si compongono spesso di sintagmi rimati dalla consistenza sillabica diseguale:

Chi l'altrui servizio prende, la sua libertà rende (...). Non son chaduto anzi sono apoggiato a onta e a dispetto di chi m'è abbandonato (U, c. 1v).

Cativo homo e de poche afare è coluy che cum li soy non se sa governare (...). Dolce parole e cum li piacenti ascoltare fa lo homo multiplicare (...). Gram dolore e gram grameza quando lo homo vene in povertà e vechiezza (Novati, *Le serie [I]*, p. 377).

Assessore ch'è licenzia guarda che sentenza (...) Karo si vende lo dono che si prende (...) Potenza à licenza di ciò ch'è placenza (...) Rampogna fa verghogna talor che bisogna (Novati, *Le serie [III]*, vv. 15, 106, 173, 190).

Dall'altro lato, la prosa di registro comico o dimesso si serve della 'rima irrazionale' in due modi: (1) la disperde in un dettato 'normale', non marcato, come eccezione; oppure (2) la elegge a suo principio strutturale, la usa in serie. Ecco (primo modo) come frate Cipolla descrive il suo fante Guccio Imbratta:

... egli è tardo, sugliardo e bugiardo; negligente, disubidente e maldicente; trascurato, smemorato e scostumato; senza che egli ha alcune altre teccherelle con queste, che si taccion per lo migliore [...]; conoscondol, come faceva, negligente, disubidente, trascurato e smemorato (*Decameron*, VI x 17 e 35).

Questo artificio (l'uso in sequenza di «aggettivi rimati o assonanzati») ricorre altrove, sia nel *Decameron* sia nel *Corbaccio*, per lo più nella descrizione di tipi bizzarri<sup>31</sup>. È significativo, e ben coerente con il registro della novella boccacciana (nella quale poco prima viene menzionato, per un paragone, il personaggio farsesco di Lippotopo), che esempi analoghi si trovino, alcuni decenni più tardi, nel repertorio della commedia dell'arte e in quello del carnevale:

Zane mio, tu sei sì ingordo nenordo balordo che mi convien far il sordo<sup>32</sup>.

Carnevale già figliolo de meser Gaudente di Bengodi della città del Lecaria delegante lecardo papardo trachanatore bevadore paparono diluviono sgufulono...<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> La citazione da G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, 2 voll., nuova edizione, Torino, Einaudi, 1999, vol. II, p. 764; tra i luoghi indicati da Branca per un confronto, cfr. soprattutto *Corbaccio*, 185: «... quanto questa perversa moltitudine sia gulosa, ritrosa e ambiziosa, invidiosa, accidiosa, iracunda e delira; né quanto ella nel farsi servire sia imperiosa, noiosa, vezosa, stomacosa e importuna» (ed. critica a cura di G. Padoan, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, vol. V 2, Milano, Mondadori, 1994, pp. 415-614 [p. 474]).

<sup>32</sup> *Dialogo del Patron et del Zane*, in *La commedia dell'arte. Storia e testo*, a cura di V. Pandolfi, Firenze, Le Lettere, 1988, vol. I, p. 187 (e cfr. ora *La Commedia dell'Arte*, scelta e introduzione di C. Molinari, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1999, p. 53, dove del *Dialogo* viene proposta una scrittura metrica).

<sup>33</sup> *Processo e confessione del squaquarante Carnevael*, citato da P. Camporesi, *La maschera di Bertoldo. G. C. Croce e la letteratura carnevalesca*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 298-300. Si tratta qui, come mi fa osservare Lorenzo Tomasin, dell'amplificazione parodica di un modulo che è caratteristico del

Ma i testi carnevaleschi sono pertinenti qui anche per un'altra ragione: perché (ed è questo il secondo 'modo d'impiego' della rima irrazionale), analogamente a quanto avviene nelle frottole, accade spesso che essi siano costituiti per gran parte o per intero da gruppi di due, tre o quattro elementi (sostantivi, aggettivi, verbi, nomi) legati in omeoteleuto. Ecco per esempio come inizia *lo Sbandimento generale (...) contra l'insolente, fraudolente, mendace, vorace, lordo, balordo, onto, bisonto, cattivo, lascivo, e prodigo Carnevale*:

Volendo la graziosa amorosa, e pietosa bennata, onorata, costumata, et onesta madonna Quaresima sapere, vedere e provvedere, scacciare, privare, annullare, fornire e bandire tante usanze, danze e ciance, tanti sonari, ballari e cantari, tanti errori, furori e romori, tante panzane, quintane e baccane, et in somma tanti disordini posti, proposti, composti, dal pettardo, leccardo, infingardo Carnevale. Ordina, comanda, proibisce aderisce, e sminuisce a ogni, e qualunque persona di che arte, parte, carte tanto terriero, come forestiero, così rotto, come intiero [...] et a furore populi si debba [...] scacciare e percuotere il lupo sfondrato e prodigo di Carnevale...<sup>34</sup>

Ed ecco come parla l'officiante le nozze tra Lippotopo e madonna Lasagna:

A piaser de costù, e del fradel de colù, & de quest'altro, & del fradel de quell'altro, & de tutta la corte cortesana & de donna Stana, e di donna Caterina, & de donna Pedrolina sua zermana, di donna Turcimana di tutte questa, e quella, sua sorella & ancora de quell'altra. Essendo condotta qui per necessario madonna Novizza, & messer Novizzo per voler far questo matrimonio, e cominceremo da madonna Novizza, come ha nome? L'ha nome madonna Lasagna. Vardè co la se bragagna nel mover ben le calcole. Madonna Lasagna ve piase de tuor, e d'acceptar Misser Lippotopo, che va ben di galoppo à marena disè forte, che la v'intenda, in del far della Luna. Che l'è un poco sorda, l'è anche un può balorda. Madonna Lasagna ve piase de tuor e d'acceptar Messer Lippotopo per vostro Sposo, e marito, guardè co l'è polito? Messer sì<sup>35</sup>.

Piero Camporesi ha osservato come tra la frottola trecentesca del giullare Zaffarino, il cosiddetto *Testamentum*, e testi carnevaleschi simili a quelli ora citati vi sia una chiara omogeneità tecnica, nello stile e nel formulario che l'uno e gli altri autori adoperano: «Ritorna [nel *Processo e confessione dello squaquarante Carnevael*], come nel testamento di Zaffarino, la farsesca e assurda datazione "del mese Voda polaro dello anno squaquarante del millesimo diesimo biasimo et spasimo al terzo di nove"»<sup>36</sup>. Dalla frottola al Carnevale, passando per i testi grazianeschi e la commedia dell'arte, questa tecnica, questo genere di prosa rimata individua una tradizione che è ancora ben viva nel Seicento:

Se è dunque possibile tracciare una linea che da Zaffarino conduce all'Anonimo di Carnevale e ipotizzar una continuità nello svolgimento della letteratura e del linguaggio carnevaleschi che dal Trecento arriva al tardo Quattrocento o al primissimo Cinquecento, ancor più evidente si configura la massiccia influenza esercitata dall'Anonimo di Carnevale sopra lo stile e il linguaggio carnevaleschi di G. C. Croce<sup>37</sup>.

---

linguaggio notarile; si veda per esempio il brano seguente, da un contratto perugino del 1364: «... al dicto Francescho stipulante e recevente er nome co' de sopra, onne ragione, actione e petitione reale e personale, utile e directa, tacita et expresa, perentoria e civile o mista, generale, spiritale, universale e onne altra quale à e avere pare e sperare podesse e per lo tempo che de' venire avere spera...» (L. Tomasin, *Perugia 1364*, "Studi linguistici italiani", XXVIII 2 (2002), pp. 261-71 (263).

<sup>34</sup> *Libro di Carnevale dei secc. XV e XVI* raccolto da L. Manzoni, Bologna, Commissione per i testi di lingua 1881, p. 129-30.

<sup>35</sup> *Nozze di messer Lippotopo con madonna Lasagna*, in *La commedia dell'arte* cit., pp. 151-4 (p. 152).

<sup>36</sup> Camporesi, *La maschera* cit., p. 228.

<sup>37</sup> Camporesi, *La maschera* cit., p. 230.

La scoperta di questa continuità non risolve il problema della forma della frottola (se prosa o se poesia), ma aiuta a collocarlo nella giusta prospettiva. Le frottole come quelle di Zaffarino (o come l'anonima qui pubblicata) mostrano d'appartenere, anzi di essere i primi anelli di una tradizione plurisecolare di scrittura - usiamo questo termine neutro - in cui rime o serie di rime irrazionali vengono adoperate come risorsa del comico. Tale scrittura poté senz'altro travalicare i confini dei generi: e cioè manifestarsi sia sotto forma di prosa (come, senza dubbio, nei testi carnevaleschi) sia sotto forma di poesia. Ma occorre domandarsi se non siano stati annessi alla seconda sottofamiglia (con ciò che questo implica: la scrittura in versi) testi che probabilmente starebbero meglio nella prima (con ciò che questo implica: la scrittura continua).

9. La prosa rimata ha un futuro anche al di fuori della linea carnevalesca ripresa dal Croce. L'omeoteleuto occasionale, usato per sottolineare l'incongruità di una scena o di un personaggio resta, dal ritratto di Guccio Imbratta in poi, un espediente del registro comico, e può riaffiorare per esempio nella famosa lettera in cui il Marino racconta ad Arrigo Falconio del suo disgraziato viaggio da Torino a Parigi: «Lascio le cadute sdrucchiolevoli, le smontate trabuchevoli, taccio i fossati valicati, i fiumi guazzati, i disastri e le ruine»<sup>38</sup>. Anche qui, come in Boccaccio, la rima si associa a un tema burlesco: mima le difficoltà del percorso, ma lo fa col proposito di muovere al sorriso.

Quanto invece all'omeoteleuto usato in maniera seriale, dunque alla vera e propria prosa rimata, il 'genere' carnevalesco viene citato esplicitamente come modello, e imitato (ma per un elogio del Borromini!), da un altro secentista, Ludovico Leporeo. Ecco un saggio della sua *Prosa rimata*:

Consideratione co 'l paragone de' Primi Inventori sublimi specolatori dell'Arte delle Carte favellatrici, dell'Armi di Marte guerreggiatrici, de' Carmi de' Poeti favoleggianti, di Prosatori faceti diletianti, e di Architetti perfetti fabricanti a pro' dell'humana Generatione (...). Io celebriamo sul Tebro, tra quanti io conosca modellanti con Novità, e sopraffino ingegno, e pellegrino disegno, che all'età nostra, nell'Alma Città Tosca tiene la palma del migliore Inventore il Signore Francesco Borromino...<sup>39</sup>

E così via di seguito per una ventina di pagine in cui gli omeoteleuti sovrastano, col suono, il significato delle parole. Col che, appunto, la prosa rimata del Leporeo si avvicina a quella regione del non senso, o del senso nascosto, camuffato dai bisticci verbali, cui anche la frottola per certi versi appartiene.

Si è visto però in precedenza come l'omeoteleuto si trovi, al polo opposto rispetto al registro comico, anche nella prosa più atteggiata e curiale: quella degli esordi epistolari di Guido Fabia e di Guittone, dell'*Ameto* e del *Filocolo* boccacciani<sup>40</sup>. Anche questo tutto diverso modello troverà udienza nella trattatistica seicentesca. Scrive padre Pozzi:

---

<sup>38</sup> G. Marino, *Epistolario*, a cura di A. Borzelli e F. Nicolini, 2 voll., Bari, Laterza, 1911, vol. I, pp. 190-6 (p. 196).

<sup>39</sup> *Prosa rimata / curiosa ritrovata / da / Lodovico Leporeo / amico corporeo / di prosatori primari / verseggiatori volgari / scrittori singolari*, Roma, Stamparia della R.C. Apostolica, 1652, pp. 3-4. Per il richiamo alla tradizione carnevalesca cfr. p. 19: «Lettonne Burlesca di ricercatione Carnovalesca»; e p. 20: «[Stile] che io con le sciàbiche ripesco in tempo Carnovalesco per ispassatempo burlesco». Sul Leporeo, cfr. N. Cossu, *Ludovico Leporeo*, "Lettere moderne", 8 (1958), pp. 302-30.

<sup>40</sup> Cfr. Schiaffini, *Tradizione e poesia* cit., pp. 180-85.

[Nella prosa dell'Orchi], rime ed assonanze [...] in generale conferiscono maggiore evidenza ai paralleli. Appartengono certo al repertorio obbligato delle eleganze in una scrittura volta agli effetti esteriori, e nella prosa seicentesca sono frequentissime. Di solito queste rime non sono molto eleganti (participi passati, gerundi, infiniti, suffissi in *-oso*): il che denota, se non una carenza di sapienza retorica, il non impiego di tale sapienza per realizzare acquisti d'ordine lessicale [...]. Un'altra funzione della rima è quella di rafforzamento di certi aspetti gnomici: «Né quel ruggito è d'ira: così d'amor sospira» [...] o degli aspetti mimetici del discorso: tale l'imitazione acustica dello stato d'estasi: «al Paradiso io miro; mirando, ammiro; ammirando, aspiro; aspirando, sospiro; sospirando, respiro; respirando, io spero; e sperar vuò, fin che sperar mi lice, d'esser in Paradiso un dì felice»<sup>41</sup>.

Ed ecco un altro esempio tratto dal *Ricco dannato* dell'Orchi (dove ciò che l'omeoteleuto 'mima' e sottolinea, adeguando la forma alla cosa, è la preziosa teoria degli oggetti):

[... Ricco] di bianchi lini e sottili, di porporini drappi in ben composti affili, per man di Pallade orditi e poi d'Aracne tessuti, da ricchi fregi, da ricami vezzosi adornati, guerniti [...]. Di ciò che veltro sagace; di ciò che augello rapace, o con rapido volo, o con veloce corso, fra le selve ed i nuvoli sen' va cacciando...<sup>42</sup>

L'omeoteleuto è usato qui come eleganza, isolata e quasi casuale, al pari delle altre figure di parola: allitterazioni, paronomasie, poliptoti. Ma sul piano della ricostruzione storica va piuttosto sottolineato il fatto che la norma classica, cinquecentesca, aveva bandito questo omeoteleuto decorativo come una leziosità intollerabile. Per il latino degli umanisti, basterà citare un brano di una lettera di Coluccio a Iacopo da Teramo, vescovo di Firenze, che gli aveva inviato una sua orazione:

Et cum omnia placeant, super omnia michi gratum est, quod more fratrum ille sermo rythmica lubricatione non ludit. Non est ibi syllabarum equalitas, que sine dinumeratione fieri non solet; non sunt ibi clausule, que similiter desinant aut cadant, quod a Cicerone nostro non aliter reprehenditur quam puerile quiddam, quod minime deceat rebus seriis vel ab hominibus qui graves sint adhiberi. Benedictus Deus, quod sermonem unum vidimus hoc fermento non contaminatum et qui legi possit sine concentu et effeminata consonantie cantilena!<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> P. Giovanni da Locarno, *Saggio sullo stile dell'oratoria sacra nel Seicento esemplificata sul P. Emmanuele Orchi*, Romae, Institutum Historicum Ord. Fr. Min. Cap., 1954, pp. 79-80.

<sup>42</sup> Giovanni da Locarno, *Saggio cit.*, p. 232.

<sup>43</sup> Citato da Schiaffini, *Tradizione e poesia cit.*, p. 136, che commenta: «I luccicanti e falsi fregi rettorici, il bizzarro barocchismo, l'eccessiva tensione della prosa latina isidoriana o rimata - il cui succo vitale, d'altra parte, era stato ormai spremuto - sono avversati e condannati da quei primi umanisti per i quali il miglioramento dello stile è "un'espressione della generale tendenza alla chiarezza e alla purezza, sulla base degli antichi, in opposizione al caos delle forme in uso nell'età media" (Norden)». Circa il giudizio di Coluccio secondo cui l'omeoteleuto è un artificio puerile, sconveniente alle cose serie, occorre appena ricordare che nella prosa mediolatina (ma anche in quella del tempo di Coluccio, se questi nota con soddisfazione come il corrispondente si allontani, nei suoi scritti, dall'uso corrente) l'omeoteleuto è invece una tecnica da virtuosi, del tutto consona allo 'stile alto' delle cancellerie: «La prosa rimata, da cui si estraevano le leggi dello stile isidoriano, è la forma che si gloria di una signoria autoritaria nel Medioevo, segnatamente nei secoli XI e XII, in cui afferma il suo reale trionfo» (Schiaffini, *Tradizione e poesia cit.*, p. 29). Ma una certa insofferenza per questo formalismo doveva essersi fatta strada anche prima dell'Umanesimo, se in un'anonima *ars dictandi* conservata in un codice parigino l'uso dell'omeoteleuto è ammesso solo per determinati generi o registri, il comico e il galante, come artificio che è già giudicato, certo sulla scorta della *Rhetorica ad Herennium* (IV 22-23), «conveniente ai fanciulli»: «Nos huiusmodi colores preterire volumus, nec talibus utendum in dictamine que magis decent pueros iudicamus, nisi forte fiat in litteris jocosis et amatoriiis, vel etiam cantilenis» (citato in N. Valois, *De arte scribendi epistolas apud Gallicos Medii Aevi scriptores rhetoresve*, Parisiis, Picard, 1880, p. 70).

Per il volgare, quest'avvertenza tratta dal *Breve trattato dell'oratore* di Giason Denores<sup>44</sup>:

Ci ingegneremo oltre ciò di non cader temerariamente in parole che facciano rima con le ultime sillabe del membro precedente o ver subsequente, essendo ella relazione e quasi anima e forma del verso di questa lingua, il quale già abbiamo avvertito che si debbia grandemente fuggire. Schifandoci noi con iudicio da cotali errori quasi senza altro, renderemo dilettevole e sonora la orazione.

Nel lungo periodo, sarà quest'idea di astensione da troppo facili effetti sonori a prevalere: si evita la rima, che è «anima e forma» del verso, il quale a sua volta dev'essere «grandemente fuggito» nella prosa. Ne deriverà una forte specializzazione dell'omeoteleuto. Venuta meno la possibilità di adoperarlo - come avevano fatto Guittone, Guido Fabia e lo stesso Boccaccio - nella prosa d'arte, esso non è, dopo il Medioevo, se non l'ornamento di un dettato volutamente goffo. Tale sarà anche, dopo l'eccezione secentesca, l'orientamento della prosa italiana. S'intende che essa non rinuncerà all'*ornatus*: ma concederà uno spazio tutto sommato ridotto, se messo a paragone con la consuetudine antica, alle figure di omofonia, cioè alle risorse più caratteristiche del genere 'poesia'. Da un lato, nell'uso odierno, il registro serio censura l'omeoteleuto addirittura come errore: ed evitare la rima nella prosa rientra fra le regole elementari dello scrivere. Dall'altro, non è tanto il registro comico a contemplare l'uso dell'omeoteleuto quanto l'omeoteleuto a trasformare in comico o parodico il discorso che, gratuitamente, se ne serve:

Un giorno d'estate, tra genti pestate come patate su auto non private, vedo un ebète, le gote devastate, le nari dilatate, i denti alla Colgate, e un cappello da abate con le corde intrecciate. Un di razze malnate, con le mani sudate, le ciglia corrugate, gli dà delle mazzate sulle reni inarcate, e il primo, come un vate, con frasi apostrofate, gli grida un «ma badate! E andate a prendervi a sassate!». Poi si gira a spalle, e ha già posate le natiche ingrassate<sup>45</sup>.

Che cos'è successo? Che il confine tra prosa e poesia di cui dicevamo all'inizio si è spostato facendosi insieme più nitido: e rendendo impossibili quegli incroci, quelle contaminazioni di tecniche che il più fluido sistema dei generi medievali invece ammetteva. La scomparsa dell'omeoteleuto dall'oratoria e dalla prosa 'seria', e la sua stentata sopravvivenza entro i confini del linguaggio carnevalesco riflettono, in un dettaglio, tale spostamento.

10. In conclusione, non ci sarà bisogno di ripetere che il paragone con il ritratto di frate Cipolla o con la letteratura carnevalesca è pertinente non in relazione alla frottola come genere (tra l'altro anteriore, per cronologia, rispetto a tutti i testi citati) ma in relazione alla tecnica di *calembour* verbale che la frottola eleva a sistema. È uno di quei non rari casi in cui allargare la visuale, adoperando come termini di paragone testi lontani per morfologia e per età, aiuta a chiarire il dettaglio. Posto che la si voglia e la si possa trattare come un genere letterario, la frottola non potrà essere compresa se non come manifestazione - una delle tante possibili e, di fatto, una delle tante attestate - di un modo del discorso letterario che, sotto le più diverse forme, resta vitale e produttivo

---

<sup>44</sup> In *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, 4 voll., Bari, Laterza, 1972, vol. III, pp. 103-34 (p. 130).

<sup>45</sup> R. Queneau, *Esercizi di stile*, traduzione di U. Eco, Torino, Einaudi, 1983, p. 45.



lungo l'intero arco della tradizione romanza<sup>46</sup>. Ora, per tornare al problema su cui qui ci si è concentrati, questa tecnica caratterizzante (rima irrazionale, rima fittamente ripetuta in versicoli, o comunque la si voglia definire) si trova adoperata tanto in testi che si possono definire o che definiscono se stessi 'poetici' (e su questo versante ha offerto utili indicazioni Pancheri<sup>47</sup>) quanto in testi che - per non avere altre marche poetiche al di fuori, appunto, della rima - non possono che essere classificati come prosa. E la stessa flessibilità sembra dunque raccomandabile anche nel trattamento delle frottole: che converrà considerare e stampare come testi in versi quando il flusso delle rime irrazionali non azzera *in toto* l'articolazione metrica; e che converrà invece considerare e stampare come prosa quando nessuna articolazione metrica, nessuna norma nella misura dei segmenti rimati è riconoscibile. Per quanto possa ripugnare al nostro spirito di sistema, sembra questa la soluzione più ragionevole di fronte ai dati non univoci che la tradizione manoscritta ci sottopone.

---

<sup>46</sup> Perciò è tanto difficile segnare i confini che separano la frottola sia da ciò che viene prima (*fatrasie*, *rêverie*, mottetto, ecc.) sia da ciò che viene, per così dire, durante e dopo (canzone frottolata, gliommero, ecc.); e perciò è così poco redditizia la ricerca delle fonti: la 'tecnica', nei suoi differenti usi, è poligenetica. Basti a dimostrarlo un ultimo esempio: dal punto di vista metrico, la canzone duecentesca *Per lung'h'adimorare* è, per usare un termine che entrerà nell'uso solo due secoli più tardi e in tutt'altra area, un gliommero, cioè un'ordinata successione di endecasillabi legati tra loro unicamente dalla rima interna (la divisione in stanze di sei versi proposta da F. Pellegrini, *Alcune rime toscane inedite del secolo XIII*, in *Miscellanea nuziale Rossi-Teiss*, Bergamo, s.e., 1897, pp. 435-6, ricalca quella del manoscritto, il Magl. IV 63, ma non ha alcuna ragione metrica).

<sup>47</sup> Pancheri, «*Col suon chioccio*» cit., p. 57 nota 104.