

Il *Reggimento e costumi di donna*
di Francesco da Barberino e la tradizione indiretta
delle *Rime* di Guido Guinizzelli

DANIELE MEROLA

Università di Roma Tor Vergata – Université de Fribourg

daniele.merola@uniroma2.it

RIASSUNTO:

Il presente contributo indaga le citazioni di autori duecenteschi trasmesse nel *Reggimento e costumi di donna* di Francesco da Barberino, trattato didattico-allegorico redatto nella prima metà del XIV secolo. Muovendo dai versi attribuiti a Ugolino Buzzola e al cosiddetto Schiavo di Bari, l'analisi si concentra in particolare su due componimenti – *Donna, il cantar soave* e *Conoscer sé, a voler esser grande* – che il notaio ascrive a Guido Guinizzelli. Un riesame puntuale di tali frammenti, la cui autenticità è stata recentemente oggetto di revisione critica, mette in luce rilevanti consonanze stilistiche con la produzione poetica di Francesco stesso, piuttosto che con quella guinizzelliana, fornendo al contempo ulteriori ragioni per collocare i due testi nell'ambito delle rime dubbie del poeta bolognese.

PAROLE CHIAVE: Francesco da Barberino, *Reggimento e costumi di donna*, Guido Guinizzelli, *Donna, il cantar soave*, *Conoscer sé, a voler esser grandi*, attribuzione.

ABSTRACT:

This paper investigates the quotations from 13th-century authors contained in Francesco da Barberino's *Reggimento e costumi di donna*, an allegorical didactic treatise composed in the first half of the 14th century. Starting from the verses attributed to Ugolino Buzzola and the so-called Schiavo di Bari, the analysis focuses in particular on two compositions – *Donna, il cantar soave* and *Conoscer sé, a voler esser grande* – which the notary attributes to Guido Guinizelli. A careful re-examination of these fragments, whose authenticity has recently been the subject of critical review, highlights significant stylistic similarities with Francesco's own poetic production rather than with that of Guinizelli, while offering further reasons to place the two texts among the Bolognese poet's dubious rhymes.

KEYWORDS: Francesco da Barberino, *Reggimento e costume di donna*, Guido Guinizelli, *Donna, il cantar soave*, *Conoscer sé, a voler esser grandi*, attribution.

Il principale nodo critico che si presenta all'editore del *Reggimento e costumi di donna* (*Regg.*), trattato didattico-allegorico composto dal notaio Francesco da Barberino nella prima metà del Trecento, non risiede tanto nella definizione della lezione da promuovere a testo – operazione in parte agevolata dall'unicità della tradizione superstite (vd. *infra*) – quanto nella necessità di chiarirne la struttura formale, variamente intesa ora come un'opera in prosa, ora in versi, ora ancora come una combinazione di entrambi.¹ Tale oscillazione di giudizio emerge chiaramente esaminando la tradizione editoriale. Se infatti Carlo Baudi di Vesme si era

¹ Emblematico a tal proposito il giudizio di CASINI 1915²: 85: «Francesco da Barberino nel suo libro *Del reggimento e dei costumi di donna*, che va fra i più importanti esempi della nostra antica poesia didascalica, non usò un metro determinato, ma andò variando, secondo la materia che aveva alle mani, anche la forma. Vi prevale per altro una specie di versificazione che chiamerei libera, poiché i versi di differente misura non sono ugualmente distribuiti né le rime ricorrono sempre e secondo un ordine prestabilito» (il testo è citato anche da Sansone in FRANCESCO DA BARBERINO 1995²: XXIII-XXIV). Sulle strutture strofiche impiegate da Francesco da Barberino, anche in relazione al *Regg.*, vd. BRESCI 2012.

deciso in direzione di una versificazione integrale del testo in endecasillabi liberi da vincoli ritmico-sillabici, compromettendo in qualche luogo la lezione tradita, l'ultimo editore ha invece riconosciuto nell'opera una struttura ibrida, caratterizzata dalla compresenza di prosa e versi.² A questo proposito, merita di essere ricordata la proposta di Egidi, secondo la quale il trattato rivelerebbe una struttura marcatamente prosastica, riconducibile alle leggi delle *Artes dictaminum* e ispirato allo stile dell'epistolografia medievale, sia pure impreziosito da una certa *concinmitas* formale (Egidi 1937; Ageno 1959). L'ipotesi di Egidi non è stata tuttavia accolta da Sansone, che al contrario insiste sulle ragioni che spingono a considerare l'opera come un prosimetro, in linea con prassi letterarie coeve, che, com'è noto, per l'ambito italiano trovano il più illustre precedente nella *Vita nuova*. In anni più recenti, la discussione è stata rilanciata da Camilla Giunti, per la quale sarebbe più opportuno parlare di prosa ornata (o 'numerosa') ricorrente al *cursus* (Giunti 2001: 48 e 73; Giunti 2010: 106). In un primo momento, la studiosa aveva anche ipotizzato l'esistenza di un progettato assetto metrico, rimasto incompiuto, motivo per cui alcune sezioni del testo sarebbero state intenzionalmente lasciate in prosa in attesa di una successiva versificazione, mai realizzata (Giunti 2001: 73; giudizio poi rettificato in Giunti 2010: 93-97).

Tuttavia, una volta ammessa la struttura prosimetrica del *Regg.*, il problema più spinoso riguarda la necessità di distinguere con esattezza le sezioni in prosa da quelle in versi, compito che non può essere affrontato se non attraverso un'analisi accurata dei segni grafici che costellano il manoscritto, al fine di determinare se essi indichino una pausa interpuntiva, una separazione tra versi, oppure se assolvano, in modo complementare, a entrambe le funzioni. Fra questi segni – oltre al “punto e doppia virgola” (·/), il solo “punto” posto al centro del rigo (·) o la sola “virgola” (/), il cui tasso di frequenza risulta decisamente più limitato – si distingue

² Dopo l'edizione ottocentesca di Baudi di Vesme (FRANCESCO DA BARBERINO 1875), non resta che menzionare quella procurata da Sansone (FRANCESCO DA BARBERINO 1957), poi riveduta e ampliata (FRANCESCO DA BARBERINO 1995², da cui si cita). Una nuova edizione critica è stata annunciata da GIUNTI 2010.

in particolare il “punto e virgola” (·/), cui è stato assegnato un duplice valore: nelle sezioni in prosa, avrebbe una funzione interpuntiva atta a suddividere il periodo in partizioni logiche, sebbene non rigidamente determinabili, in quanto riconducibili a una gamma eterogenea di pause (punto fermo, virgola, punto e virgola, due punti, punto interrogativo);³ nelle sezioni in versi, invece, sembrerebbe assumere la funzione di cesura metrica, marcando la separazione fra un verso e il successivo.⁴

Naturalmente uno studio tanto minuzioso della punteggiatura risulta metodologicamente lecito solo assumendo la presunta vicinanza all'originale del principale codice che tramanda il testo del *Regg.*, il ms. Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Barb. lat. 4001 BL, sec. XV in.), databile allo scorcio del XIV sec. e predicato apografo già da Baudi di Vesme.⁵ Al di fuori di BL, e tralasciando un tardo rimaneggiamento (ms. Roma, Bibl. Pontificia Facoltà Teologica «Marianum», Alexianus 56 [Al]),⁶ non resta che registrare la sola testimonianza del ms. Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Capp. 50 (sec. XVII), che sulla base di

³ Sansone ricorre in proposito all'espressione «indiscriminata pausazione» (FRANCESCO DA BARBERINO 1995²: XXXI), con la quale intende indicare che il segno grafico non determina con precisione la natura della pausa, limitandosi piuttosto a segnalare che, in quel punto del discorso, l'andamento sintattico e retorico esige una sospensione.

⁴ Il riesame condotto da GIUNTI 2001 ha messo in luce una certa carenza di rigore nell'identificazione di tali cesure. In taluni casi, la sola presenza della rima ha orientato l'editore a disporre il testo in versi, anche in assenza di espliciti segni grafici; in altri, sequenze che potrebbero essere interpretate come potenzialmente versificabili, qualora sottoposte ad adeguati interventi editoriali, sono invece presentate in forma prosastica.

⁵ Dubbi sull'apografia di BL sono espressi da GIUNTI 2010: 74 e soprattutto da AUCELLO 2001, che sulla base di alcuni *loci critici* ha postulato l'esistenza di un archetipo comune a BL e Al (su cui vd. n. seguente), ipotizzando una trafila di fasi di copiatura incompatibile con la tesi dell'apografia. Inoltre, in assenza dell'autografo, non si può escludere che i segni interpuntivi in BL riflettano abitudini grafiche da imputare al copista, o comunque a un antiografo che non necessariamente deve coincidere con l'originale (vd. GIUNTI 2010: 75; alla studiosa si deve anche la proposta di abbassare l'allestimento di BL agli ultimi decenni del sec. XIV o tutt'al più all'inizio del sec. XV: vd. ivi: 73 n. 2).

⁶ Trascritto all'inizio del sec. XV, il codice contiene un lungo frammento, anepigrafo e acefalo, probabilmente tratto da un compendio dei due trattati barberiniani. Segnalato da BESUTTI 1955, il frammento fu pubblicato da SANSONE 1956, e riproposto in *Appendice* a FRANCESCO DA BARBERINO 1957: 275-307 (si vedano a riguardo le dure critiche di AGENO 1959, poi in AGENO 1975: 114-115).

vari indizi si ritiene descritto di BL (Francesco da Barberino 1995²: XV-XXII). Tale situazione appare decisamente meno fortunata rispetto a quella dei *Documenti d'Amore* (DA), l'altra grande opera del notaio, la cui tradizione può vantare, fra gli altri, due testimoni d'eccezione: il ms. Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Barb. lat. 4076 (A, sec. XV), integrale e autografo, e il ms. Barb. lat. 4077 (B, sec. XIV), testimone completo per la sezione in versi e frammentario per il resto, solo parzialmente autografo.⁷

Nonostante la cronologia relativa delle due opere risulti ancora oggi discussa,⁸ va rilevata una sostanziale concordia nel ritenere che esse facciano capo a un medesimo progetto, tanto per l'evidente affinità strutturale e tematica – entrambe infatti si presentano come manuali di precettistica morale rivolti rispettivamente a un pubblico femminile (*Regg.*) e maschile (DA), i cui contenuti dottrinali sono inseriti all'interno di una cornice allegorico-narrativa – quanto per i ripetuti e reciproci rinvii e citazioni, che complicano non poco il problema della datazione.⁹ Per

⁷ L'autografia di A e quella parziale di B, sostenute da EGIDI 1901 e 1905, sono state recentemente confermate anche da BISCHETTI 2021; qualche riserva è espressa da PETRUCCI 1989, che in A circoscrive l'autografia alla trascrizione del testo volgare e ad alcune correzioni, in B a interventi saltuari e pertanto non sistematizzabili. Sulla natura non definitiva ma, per così dire, *in progress* di A vd. MONTEFUSCO 2021: 58, il quale, rilevando diversi interventi correttori su rasura sia alla traduzione latina sia alla glossa, non esclude la possibilità che da A si volesse «trarre copia [...] ulteriore» (al medesimo studio si rinvia anche per i rapporti fra la redazione di A e B, per cui si vedano in particolare le pp. 53-56). Oltre al ms. Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Barb. lat. 4028 (sec. XIV, 1^a metà), già noto a Egidi, sono stati recentemente censiti altri tre testimoni del testo volgare (vd. PANZERA 1994 e SUPINO MARTINI 1999): Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Banco Rari 72 (sec. XIV); Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Magl. VII 683 (sec. XV); Firenze, Bibl. Riccardiana, 1060 (sec. XIV *ex.*-XV *in.*).

⁸ Per un ragguaglio sulle varie ipotesi avanzate si rinvia a PANZERA 2016: 29-32. PASQUINI 1997 ipotizza che la stesura del *Regg.*, di poco precedente a quella dei DA, sia iniziata nel 1309 per poi essere conclusa solo dopo il ritorno di Francesco in Italia, fra il 1318 e il 1320. PANZERA 2016: 29 colloca una prima redazione dell'opera intorno al 1309, sulla base di un passo dei DA, passibile, tuttavia, di interpretazioni non univoche.

⁹ Vd. *ivi*: 29: «La composizione delle due opere risulta effettivamente sovrapposta e protratta nel tempo». Secondo Sansone, il noto proemio della parte quarta del *Regg.*, in cui viene descritta con precisione la struttura dei DA nelle sue tre diverse componenti (testo volgare, testo latino e apparato di glosse), rivelerebbe un legame non solo ideale, ma anche genetico (ma si vedano a riguardo le opportune obiezioni di PANZERA 2016: 33

quanto concerne quest'ultimo aspetto, può essere interessante osservare come alcune regole in versi dei DA siano state riproposte anche nel *Regg.*, con esplicito rinvio alla fonte, talora recando tracce più o meno vistose di opposizioni in adiaforia addebitabili all'autore.¹⁰

Aniché tornare nuovamente su tale complessa questione, peraltro già ampiamente indagata e su cui oggi ci si può avvalere di studi specifici, il presente contributo intende concentrarsi su alcune citazioni di autori duecenteschi che Francesco inserisce nel *Regg.*, con l'obiettivo di valutare non solo le fonti a cui poteva evidentemente avere accesso, ma anche l'attendibilità attributiva del notaio. Nello specifico, interessa l'iscrizione a Guinizzelli di due frammenti – *Donna, il cantar* e *Conoscer sé, a voler esser grande* – la cui autenticità è stata recentemente revocata in dubbio.¹¹

La prima citazione che si registra nel *Regg.* riguarda due versi attribuiti a Ugolino Buzzola de' Manfredi, poeta faentino nato intorno alla metà del Duecento: «Chi vuol parlando trarre, / folle pensier(o) l'accoglie» (*Regg.* part. I). Insieme al conterraneo Tommaso da Faenza, Ugolino è ricordato da Dante nel *Dve* I xiv 3 per essersi discostato nell'uso del volgare eloquio romagnolo.¹² Della sua produzione poetica ci sono giunti due sonetti, entrambi trasmessi da codici piuttosto autorevoli: il primo, *Mirai lo specchio ch'a verar notrica*, in tenzone con Onesto, è trådito dal ms. Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Chigiano L. VIII. 305 (Ch), nella sezione dedicata al poeta bolognese, dal ms. Roma, Bibl. Casanatense, 433 (Ca), entro una breve serie di tenzoni, nonché, infine, dalla Giuntina Galvani, ora Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Nuovi acquisti e accessioni 332 (Ga); per l'altro, *Ocli del fronte ond'io me 'nde renego*,

e nota).

¹⁰ Vd. il cap. *Varianti d'autore e varianti di copista* in FRANCESCO DA BARBERINO 1995²: XLV-LIV, da affiancare con le rettifiche proposte da RUGGIERO 2025, cui si rimanda anche per l'analisi della produzione estravagante di Francesco.

¹¹ Considerato lo statuto di testimonianza indiretta dei due frammenti, si segnala la recente scoperta del son. guinizzelliano *Omo ch'è saggio non corre leggero* in una lettera d'amore della metà del Trecento (vd. FORMENTIN 2025).

¹² Per *corpus* poetico di Tommaso da Faenza vd. TOMMASO DA FAENZA 2016.

si può invece contare sulla sola testimonianza del ms. Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3214 (V²).¹³ Dai DA si apprende inoltre che Ugolino fu autore di un poemetto didascalico oggi perduto, il *De salutandi modis*, redatto «ydeomate faventinorum rimis ornatissimis atque subtilibus»: preziosa testimonianza che conferma non solo la padronanza delle strutture retoriche di Ugolino, ma anche il ruolo centrale che tali competenze dovettero assumere nell'esercizio delle proprie funzioni pubbliche, dagli incarichi diplomatici alla carriera podestarile.¹⁴

D'altro canto, è proprio in relazione ad aspetti retorici che la figura di Ugolino viene evocata nel *Regg.*, in un passo che vale la pena di leggere per intero: «Una donzella parlava molto una fiata a tavola. Disse uno suo balio: – Messere, costoro sanno parlare e però si possono posare, ma io non so, sì che mi conviene parlare per imprendere –. Eravi un valoroso uomo ch'ebe nome Ugolino Bozuola, che disse allora questa nella parola: – Chi vuol parlando trarre, / folle pensier(o) l'accoglie –». Dal momento che tali versi non trovano riscontro nella produzione superstita di Ugolino, e ferma restando la possibilità che in origine potessero appartenere a testi oggi perduti, il contesto non permette di stabilire se l'inserzione di Francesco derivi da una conoscenza diretta del poeta faentino o se sia piuttosto il frutto di una suggestione dantesca (ANTONELLI 2007: 742).

Tralasciando per il momento la citazione di tre versi attribuiti a «uno provenzale», cui segue il primo dei due frammenti guinizzelliani su cui torneremo più oltre, si osservi come, nel discorrere sulle proprietà naturali della bellezza femminile, Francesco introduca due versi mediante la formula dubitativa «credo che disse lo Schiavo»: «Piacemi in donna bellezza che dura, / e quella è da natura». L'indeterminatezza dell'appella-

¹³ I due sonetti sono stati editi, non senza gravi imperfezioni, da ZACCAGNINI 1935: 87-89; per il sonetto in tenzone con Onesto si veda l'edizione procurata da Orlando in ONESTO 1974: 69-70. Più in generale, sulla tradizione dei due testi si veda la scheda firmata da Alessio Decaria per il progetto *Traliro*, consultabile in rete all'indirizzo: https://www.mirabileweb.it/author-rom/ugolino-buzzola-m-8-6-1301-author/TRALIRO_-238974.

¹⁴ Per un inquadramento storico-biografico di Ugolino vd. ZACCAGNINI 1935: 79-84 e, più di recente, ANTONELLI 2007.

tivo ha sollevato numerosi interrogativi circa l'identità del personaggio. Da alcune testimonianze sappiamo però dell'esistenza, nel XIII secolo, di uno Schiavo di Bari, menzionato in diversi contesti: nel *Novellino* X è chiamato a dirimere una disputa tra «uno borghese» e «uno pellegrino»; nel libro IX della *Rethorica novissima* (II, 21, anno 1235) Buoncompagno da Signa, dopo averlo definito «ingeniosus in idiomate materno transumptor», cita una «cantione» perduta nella quale l'autore avrebbe paragonato un'amica, salvata da un «postribulum», a una navesalpatà; infine, nelle *Lodi della Vergine* (sec. XIII) di Giacomino da Verona è ricordato assieme a un altro giullare, Osmondo da Verona, come autore di «diti».¹⁵ Si tratta con ogni probabilità del medesimo personaggio cui si riferisce anche Francesco, alludendo a un suo *plazer* anch'esso perduto; identificazione tanto più plausibile se si considera che allo stesso Schiavo viene esplicitamente attribuito il serventese *Al nome di Dio è buono incominciare*, meglio noto con il titolo *Dottrina* o *Proverbi dello Schiavo di Bari* o ancora come *Ammaestramenti dati per Salomone*, di cui è attestata anche una redazione in latino a opera di Iacopo di Benevento.¹⁶ Come nel precedente caso, dunque, risulta impossibile determinare la provenienza dei versi citati da Francesco; un'incertezza ulteriormente accentuata dall'impiego del dubitativo «credo», che farebbe piuttosto pensare a una conoscenza mediata o comunque non diretta della fonte.

Veniamo ora a *Donna, il cantar*, uno dei due frammenti che Francesco attribuisce a Guinizzelli, preceduto, come già anticipato, da tre versi assegnati a «uno provenzale» non meglio identificato:

¹⁵ Vd. rispettivamente ZVONAREVA 2017: 17, *Novellino* 2001, BONCOMPAGNO DA SIGNA 1892, MUSSAFIA 1864.

¹⁶ Che il nome corrisponda a un personaggio realmente esistito e non sia pertanto frutto di fantasia, come pure si è sostenuto, è provato da un'epigrafe murata all'esterno della cattedrale di Bari databile alla seconda metà del Duecento, dalla quale si apprende che lo Schiavo si sarebbe chiamato Silvestro: «hec loca contigua leti in tempore leta / sunt tua silvester sclavo delapse poeta» (il testo si legge in BERTONI 1939: 314). Sul personaggio si veda la recente scheda di PELLEGRINI 2018, ora da integrare con Colombo 2024 (in part. pp. 364-371), per il quale non possono definitivamente dirsi sciolti né i dubbi circa l'identificazione del nostro con il personaggio menzionato nella citata epigrafe mortuaria, né quelli concernenti la paternità del serventese *Al nome di Dio*.

E questo canto basso, chiamato camerale, è quel che piace e che passa ne' cuori; che dice uno provenzale cotali parole sopra questo punto: "Ogni cantar si volge con assai / più dolcezza nella voce minore, / e questa passa più tosto nel core". E messer Guido Guinizzelli disse: "Donna, il cantar soave / che per lo petto mi mise la voce / che spegne ciò che nuoce, / pensieri in gioia e gioia in vita m'have". (*Regg.*, 10-19)

Come si evince, il contesto entro cui sono calati i due pezzi riguarda il cosiddetto «canto camerale», ossia quel canto che per il tono somnesso, quasi mormorato, diletta e cattura i cuori. Il frammento guinizzelliano, accolto nel corpus autentico del bolognese sin dall'edizione di Casini (1881), è stato oggetto di alcune specifiche indagini. In particolare, Claudio Giunta ne ha individuato i termini di confronto più prossimi, specie per il modulo d'attacco 'siciliano', nella ballata di Bonagiunta da Lucca, *Donna, vostre bellezze* (vv. 5-7: «Donna, vostre bellezze, / ch'avete col bel viso, / mi fan d'amor cantare») e nella canzone *Madonna, il fino amor* di Guinizzelli, cui si può aggiungere l'attacco della ballata *Donna, il cantar piacente*, la cui attribuzione è contesa fra Ricuccino da Firenze, al quale l'assegnano P (Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Banco Rari 217, sec. XIII ex.) e V², e Monaldo da Sofena, stando alla testimonianza di Ch e del suo collaterale cinquecentesco Bart³ (Firenze, Bibl. della Crusca, 53 nella sezione derivante dal testo Bembo).¹⁷ Secondo lo studioso, inoltre, i quattro versi superstiti costituirebbero non la fronte di una stanza di canzone, come si è sempre ritenuto,¹⁸ bensì la ripresa di una ballata, sulla base di tre elementi: in primo luogo, per il contenuto stesso del frammento, che, «trattando del "canto basso, chiamato camerale"», fa sì che «l'allusione al canto sta benissimo

¹⁷ Vd. GIUNTA 1999: 136-137 (da cui si traggono anche i versi citati). Va tuttavia rilevato che la divergenza attributiva di *Donna, il cantar piacente* non viene sempre registrata negli studi, in cui anzi sembra essere passata ingiudicata, sulla scorta dell'antico P, la paternità ricucciana (vd. per esempio ivi: 138). Sulle varie fonti che confluiscono in Bart vd. BARBI 1915: 119-213.

¹⁸ Vd. per esempio MARTI 1969: 103: «inizio di una stanza, se non della canzone stessa», e GORNI 1981: 31 nota 9.

all'interno di un genere musicato o musicabile come la ballata», alla quale peraltro rimanderebbe anche «la sintassi 'a frontespizio'», in cui la ripresa, benché «semanticamente autonoma rispetto al seguito del testo», assume come di norma la «funzione di sintesi e dichiarazione del tema»; in secondo luogo, lo schema zYyZ, «mentre non ha paralleli nella fronte delle canzoni siciliane o stilnovistiche», risulta ben attestato «in quella preistoria della ballata testimoniata dal canzoniere P» (vd. per esempio Albertuccio dalla Viola, *La dolce innamoranza* e Monaldo da Sofena, *Amor, s'eo t'ò gabbato*); infine, «il modulo stesso dell'avvio su *Donna*, non raro nelle canzoni [...], è però frequentissimo nelle ballate» (Giunta 1999: 137). Stando così le cose, e ammessa la paternità guinizzelliana del frammento, la conseguenza sarebbe duplice: da un lato, infatti, verrebbe incrementato di un genere il canone metrico guinizzelliano, finora costituito, in linea con i canzonieri di altri poeti coevi (Monte Andrea e Chiaro Davanzati in testa), di soli sonetti e canzoni, gettando altresì «un ponte sia verso il Bonagiunta ballatista sia verso lo stilnuovo» (Giunta 1999: 138); dall'altro, la testimonianza di *Donna, il cantar soave* anteporrebbe l'introduzione del genere della ballata a Bologna, precorrendo tanto le ballate trascritte nei Memoriali quanto l'unica ballata di Onesto, *La partenza che fo dolorosa*, trådita dal solo P in due redazioni: la prima, trascritta alle cc. 69v-70r, mancante della seconda strofa, che viene però integrata nella seconda redazione, copiata, priva della rubrica attributiva, sul verso di c. 70.¹⁹

Nell'ambito di un ammonimento rivolto alle fanciulle di piccola nobiltà – le quali, al fine di non essere accusate di superbia, devono sempre tenere a mente la loro estrazione sociale non eccelsa – si inserisce invece il secondo frammento che Francesco addebita a Guinizzelli:

¹⁹ A margine di questo discorso, si può notare che la seconda trascrizione di uno stesso testo si registra solitamente a distanza di molte carte dalla prima; tuttavia, poiché in questo caso nella prima trascrizione manca la seconda strofa, è possibile che l'allegittore del Palatino, accortosi della lacuna forse per ricorso ad altra fonte, abbia deciso di ritrascrivere la ballata per intero sull'unico spazio ancora disponibile, ossia l'ultima facciata del fasc. IX, anziché integrare la strofa sulla prima trascrizione, perturbando inevitabilmente la *mise en page* del manoscritto. Per un orientamento metodologico sui 'doppi' nei canzonieri è d'obbligo il rinvio a BRUNETTI 1992: 609-628.

E qual suo stato non conosce bene, prende sor ciò consiglio, e, se nol pò al tutto bilanciare, almeno sicondo lo miglior parere modi ciascuna prenda d'osservare, che in tutti gradi questa è somma via: considerar e riguardar suo stato, lo qual chi conoscesse, rade fiate porria poi errare. Odi che disse messer Guido Guinizzelli: "Conoscer sé, a voler esser grande / è sempre il fondamento principale, / e mal diritto sale / colui che crede sé maggior che sia; / che sol questa follia / è quella per²⁰ che l'uom più ci disvale". (Regg. part. I)

L'adagio iniziale, che riecheggia il celebre motto latino «nosce te ipsum» (il greco γνῶθι σαυτόν), permette di collocare il frammento entro un filone di poesia gnomica tipico dei poeti della 'generazione di mezzo' e particolarmente caro a Bonagiunta da Lucca, ma a cui forse nemmeno Guinizzelli fu estraneo.²¹ La citazione, come si è detto, vuole essere un invito all'umiltà e alla presa di coscienza della propria condizione, giacché «mal diritto sale / colui che crede sé maggior che sia» (vv. 3-4). Come è stato notato da tutti i commentatori, inoltre, il frammento richiama lo spirito della replica di Guinizzelli al sonetto di Bonagiunta *Voi ch'avete mutato la mainera*: nella seconda quartina di *Omo ch'è saggio non corre leggero*: «Foll' è chi crede sol veder lo vero / e non pensare che altri i pogna cura: / non se dev' omo tener troppo altero, / ma dé guardar so stato e sua natura», Guido invita infatti il destinatario ad assumere un atteggiamento di prudenza, ritenendo spregiudicato chi crede di potersi arrogare il possesso esclusivo della verità. Oltre al tono moraleggiante e all'appello a mantenere una condotta idonea alla propria condizione e alle proprie facoltà intellettive e morali, a stringere ancora di più i due passi

²⁰ Ms. *par.*

²¹ È questo del resto il centro della tesi sostenuta da GIUNTA 1999, volta a dimostrare una sostanziale unità stilistica fra la produzione di Bonagiunta, il cui ruolo di filtro della tradizione poetica siciliana è ben noto, e quella guinizzelliana almeno fino alla canzone *Al cor gentil*, che determina un'insanabile frattura con le esperienze liriche precedenti, tanto da diventare argomento di dibattito nella celebre tenzone fra i due poeti. Per un inquadramento critico della poesia di Guinizzelli in relazione alla tradizione precedente e coeva vd. BORSA 2007.

è poi l'adozione del termine *folle*, per connotare un'azione sconsiderata o, comunque, non sorretta dalla ragione (*TLIO* s. v., § 1.1.).

Donna, il cantar e *Conoscer sé* furono annessi per la prima volta nel corpus guinizzelliano da Casini, che costituì la base per le edizioni successive. Non trovano invece posto nell'antologia dei *Poeti del Duecento* di Contini, che, com'è noto, per Guinizzelli si fonda sui risultati della *recensio* condotta da AValle, dove dei due frammenti non si fa menzione.²² Rimangono tuttavia diversi elementi che a mio avviso impediscono di dissolvere ogni riserva sull'attendibilità della testimonianza offerta dal *Regg.* Già Rossi, che stampa i due frammenti nella sezione di dubbia attribuzione, sottolinea il «forte il sospetto che si tratti d'un testo composto 'a memoria' dallo stesso Francesco», e non esclude nemmeno la possibilità che i versi possano essere usciti dalla sua stessa penna, «come non sarebbe difficile provare anche con riscontri dai Documenti d'Amore».²³ A ciò si aggiunga che i due frammenti sono trasmessi unicamente dal *Regg.*, circostanza che appare quantomeno singolare se messa in rapporto con la tradizione delle rime di Guinizzelli, notoriamente antica e compatta (Avalle 1953). In tale prospettiva, può forse risultare utile osservare come la produzione del bolognese presenti, in generale, una scarsa incidenza di testimonianze indirette. Tra queste, di un qualche interesse sono le citazioni guinizzelliane contenute nelle *Prose* di Bembo, ove si riporta, rispettivamente, il v. 12 del sonetto *Dolente, lasso, già non m'asecuro*: «Ciò furon li vostr'occhi pien d'amore» (lez. critica: «ciò furo li belli occhi pien' d'amore») e i vv. 5-6 del sonetto *Ch'eo cor avesse, mi potea laudare*: «Che soventi ore mi fa variare / di ghiaccio in foco, e d'ardente geloso» (lez. critica: «ché subitore me fa isvariare / di ghiaccio in foco e d'ardente geloso»), nella lezione trādita da V² e dai suoi collaterali Bart¹ (nella sezione derivante dal testo di Ludovico Beccadelli) e Bo¹ (Bologna, Bibl. Universitaria, 1289).²⁴

²² Vd. AVALLE 1953, i cui risultati sono poi confluiti in CONTINI 1960.

²³ Rossi in GUINIZZELLI 2002: 99.

²⁴ I versi di Guinizzelli si citano da PIROVANO 2012.

Prima di passare ai possibili raffronti con i DA e con il Regg., qualche minimo dato utile può essere ricavato in via preliminare dallo stesso canzoniere lirico barberiniano, permeato, com'è noto, della migliore tradizione poetica italiana, specie stilnovista.²⁵ Si può constatare, per esempio, che l'impiego della forma *petto* nel senso di 'cuore' di *Donna, il cantar*, v. 2: «che per lo petto me mise la voce», se da un lato risulta estraneo al *corpus* guinizzelliano, dall'altro appare complessivamente poco diffuso negli stilnovisti. A eccezione di Dante, infatti, si possono annoverare tre sole occorrenze: Lapo Gianni, *Novelle grazie e la novella gioia*, v. 23: «ch'aia rinchiuso dentro da lo petto»; Cino da Pistoia, *Da poi che la Natura ha fine posto*, v. 15: «e 'l suo nome regnerà 'n saggio petto», e Dino Frescobaldi, *Un sol penser che mi ven ne la mente*, vv. 9-10: «Ché 'l primo colpo che quivi si dona / riceve il petto nella parte manca», ma qui il lemma andrà inteso nel senso proprio di 'torace'.²⁶ Col medesimo significato la forma è adottata da Francesco in *Madonna, allegro son*, vv. 52-53: «Chi vuol la morte in figura trovare / metta le man ne lo squartato petto», e in *Se più non raggia*, v. 105: «se non avesse ben ferito il petto», dove peraltro si può osservare al verso immediatamente precedente il ricorso al sicilianismo e latinismo *have*, analogamente a quanto si riscontra in *Donna, il cantar*, v. 4. E si può notare, infine, come i vv. 11-14 di *Madonna, allegro son*: «Temenza, disventura, e basso affare, / fervente fede, e lungo desiare / che soglion dare a molti amanti gioia, / son pur per me tormento, e pena, e noia» costituiscano una sorta di controcanto della situazione descritta in *Donna, il cantar*, sia pure con accentuazione dei tratti patetici. D'altra parte, la funzione svolta dall'avanguardia stilnovista nella produzione di Francesco si può già cogliere nel *Trionfo d'Amore*, dove la concezione di amore come fonte di cortesia ereditata dai trovatori si integra con la nozione guinizzelliana di gentilezza quale presupposto essenziale dell'esperienza amorosa (Zenatti 1901). In questo senso, il rife-

²⁵ Il *corpus* poetico di Francesco è stato edito da SANSONE 1997, cui si fa riferimento anche per la numerazione dei componimenti.

²⁶ In ordine di apparizione, i testi si citano rispettivamente da LAPO GIANNI 2019, PIROVANO 2012 e DINO FRESCOBALDI 2021.

rimento alla ‘viltà’ nei vv. 26-27 della canzone *Io non descrivo in altra guisa Amore*: «ma non si ferma che paia perfetto / se no in loco d’ogni viltà netto», sembra derivare direttamente dalla metafora di *Al cor gentil* (vv. 15-16 e 31-32), dove viene rappresentato lo ‘stato vile’ della materia non ancora elevata dalla virtù astrale o dal calore solare (Panzera 2016: 37). È probabile che tale fascinazione sia stata in parte sollecitata dal riuso poetico di materiali scritturali, elemento costitutivo del rinnovamento lirico inaugurato da Guinizelli e successivamente radicalizzato da Dante e Cavalcanti.²⁷ La ricezione da parte di Francesco di tale rifunzionalizzazione, orientata a una nobilitazione del discorso amoroso, merita pertanto di essere considerata anche alla luce di questa peculiare modalità di rielaborazione semantica e simbolica.

Benché da un numero così esiguo di versi si possano ricavare soltanto indicazioni parziali e fortemente limitate, a ricondurre maggiormente verso la produzione del notaio è soprattutto il secondo frammento, *Conoscer sé*, a partire dal v. 4: «colui che crede sé maggior che sia», strutturalmente assai prossimo a DA I vi, vv. 113-114: «S’un gran signor vi siede, / o gente tutta maggior che tu sia».²⁸ Da rilevare poi la presenza al v. 6 del gallicismo *disvalere* (‘nuocere, scemare di pregio’, dal prov. *desvaler*), che ricorre quattro volte nei DA – I xxi, v. 62: «non far quella impresa che disvaglia», I xxv, v. 7: «disval vergogna più che val dilecto», III viii, v. 31: «ançi forte disvale», e VII viii, v. 68: «che ciò spesso disvale» – e una nel *Regg.*, part. V: «Disvalere io, e contro a mme pensare?». L’adozione della forma verbale risulta quasi esclusiva di Guittone, tanto nella produzione in versi – per cui si veda, fra i possibili riscontri, *Onne vogliosa d’omo infermitate*, vv. 95-96: «ché vizio esto mattisce e fa parere / desvalendo om valere», e *Omo saccente vero*, vv. 9-10: «e per cui forte giunta / inver valor om desvalente e poco» – quanto in quella in prosa, come nella lettera XXXVI: «e, quanto val meglio, meglio pugarlo, ché parvo honore e amore e prode prende homo ch’è desvalente e ne-

²⁷ Valga per tutti il rinvio a PAOLAZZI 1998.

²⁸ Per il testo dei DA si fa riferimento a FRANCESCO DA BARBERINO 1927.

sciente e pigro operando esso, e chi retto è, bene prende e molto».²⁹ Completa il quadro il sintagma *rade fiate* del v. 8, decisamente raro nella produzione lirica duecentesca, contando una sola occorrenza in Masarello da Todi, [*O*]gn'-omo deve asai charo tenere, v. 9: «Rade fiate tr[o]vamo folia»;³⁰ viceversa, risulta ben attestato sia nei DA II v 58, v. 1: «Rade fiate, co li rei usando» e II v 73, v. 2: «rade fiate incontra», che nel *Regg.*, part. I: «Rade fiate porria poi errare» e «rade fiate salir in scienza», nonché part. XVI: «Rade fiate è gran luogo in magione», confermando di fatto una certa continuità stilistica e lessicale.

In questo come in altri casi, il doveroso invito alla prudenza impedisce di procedere oltre. Altri e più probanti devono essere gli elementi per poter ascrivere i due frammenti alla mano di Francesco, tanto più considerando che egli dà prova di attingere a fonti eterogenee e molto antiche, come dimostrano se non altro le menzioni nei DA e nel *Regg.* di estratti di testi italiani e provenzali oggi perduti. Quanto a quest'ultimi, non si può escludere che negli anni dell'esilio trascorsi in Provenza, il notaio valdelsano possa essere entrato in contatto non solo con i florilegi, ma anche con le *Gelegenheitssammlungen*, come sembrerebbe suggerire l'elevato numero di trovatori da lui menzionati – circa venticinque, inclusi quelli noti esclusivamente attraverso i *Documenti* – nonché la natura stessa delle citazioni, per lo più tradotte in latino e solo occasionalmente

²⁹ Per altre occorrenze guittoniane vd. *TLIO* s.v. *disvalere*, §. 1 e *disvalente*, §. 1; per il testo delle rime si fa affidamento a GUITTONE D'AREZZO 1940, per le *Lettere* a GUITTONE D'AREZZO 1990. Mette appena conto registrare le occorrenze, invero marginali, di Onesto da Bologna, *Se co lo vostro val mio dire e solo*, v. 61: «E parmi certo che molto di-svaglia», del *Sirv. Lomb.*, *Poi qe neve ni glaza*, v. 4: «com hom qe non desvaia» e infine dell'Anon. genov., *Chi m' à fatto tree fale*, v. 8: «che lo deficio desvale» (entrambi i testi si citano da CONTINI 1960 I, il primo dei quali da integrare con le correzioni di STUSSI 2000).

³⁰ Si cita dalle CLPIO 1992: 216. Non più favorevole appare la diffusione del sintagma in prosa, per cui non resta che registrare, fra le attestazioni duecentesche, Brunetto Latini, *Rettorica*: «la qual cosa molte rade fiate puote advenire», il *Tristano Riccardiano*, cap. 152 (corsivi nel testo): «inpercioe ch'egli nonn iera usato di vedere arrivare alcuno cavaliere, se nnoe molto rade fiate» (vd. anche i capp. 166 e 216) e il *Tesoro volg.* L 6, cap. 19: «Rade fiate si trova l'uomo largo essere ricco».

riportate in occitanico.³¹ Del resto, qualora si avanzasse l'ipotesi che Francesco abbia deliberatamente assegnato propri versi a terzi, ci si dovrebbe poi interrogare sulle ragioni e sulle finalità di tale iniziativa. Si potrebbe certo pensare che l'attribuzione dei due pezzi a un personaggio in vista come Guinizzelli sia funzionale a conferire maggiore autorità e legittimità al contenuto del discorso, specie per il tono del secondo frammento, che ben si concilia con l'ispirazione moraleggiante di alcuni sonetti del bolognese, ma ciò non basta per invalidare *tout court* la testimonianza del *Regg*. Più proficuo risulta semmai riflettere sulla plausibilità di tale attribuzione, peraltro isolata, nonché sulle modalità di citazione di Francesco, che in più di un caso – come pure si è visto – sembra affidarsi esclusivamente alla propria memoria. Pur nella consapevolezza dei limiti imposti dalla scarsità del materiale testuale disponibile e in assenza di ulteriori riscontri documentari, è possibile riconoscere, nei versi esaminati, non prove, certo, ma una serie di indizi che autorizzano quantomeno a rimettere in discussione la solidità della paternità guinizzelliana. Alla luce di tali considerazioni, sembra dunque lecito concludere che all'interno di un'edizione delle rime di Guinizzelli la destinazione più appropriata dei due frammenti sia nella sezione delle rime di dubbia attribuzione.

³¹ Sull'argomento si veda l'ancora valido, per ricchezza di informazioni e rigore, THOMAS 1883: 128-154. Sul ruolo esercitato da Francesco nella trasmissione di autori e testi provenzali altrimenti ignoti vd. anche ASPERTI 1995: 36-37.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGENO, F. (1959): rec. a *Reggimento e costumi di donna*, ed. critica a cura di G. E. Sansone, Torino, Loescher-Chiantore, 1957, «Romance Philology» 12, 3, pp. 314-324.
- AGENO, F.-B. (1975): *L'edizione critica dei testi volgari*, Padova, Antenore.
- ANTONELLI, A. (2007): *Manfredi, Ugolino*, «Dizionario Biografico degli Italiani» 68, pp. 740-743.
- ASPERTI, S. (1995): *Carlo I d'Angiò e i trovatori. Componenti provenzali e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Ravenna, Longo Editore.
- AUCIELLO, M. (2001): *Il manoscritto «Alexianus 56»: tre saggi critico-testuali*, tesi di Dottorato di ricerca in filologia romanza [XI ciclo], Università degli studi di Firenze.
- AVALLE, D'A.-S. (1953): *La tradizione manoscritta di Guido Guinizzelli*, «Studi di filologia italiana» 11, pp. 137-162.
- BARBI, M. (1915): *Studi sul canzoniere di Dante*, Firenze, Sansoni.
- BERTONI, G. (1939): *Il Duecento*, Milano, Vallardi.
- BESUTTI, G.-M. (1955): *Il «Reggimento e costumi di donna» ed altre opere trecentesche in un codice della Biblioteca S. Alessio Falconieri*, «Studi storici dell'Ordine dei Servi di Maria» 7, pp. 9-29.
- BISCHETTI, S. (2021): *Il punto sui manoscritti dei 'Documenti d'Amore', in Francesco da Barberino al crocevia. Culture, società, bilinguismo*, a cura di S. Bischetti e A. Montefusco, Berlin-Boston, De Gruyter, pp. 13-36.
- BONCOMPAGNO DA SIGNA (1892): *Rethorica Novissima prodit curante A. Gaudentio*, in *Scripta anecdota glossatorum. II. Scripta anecdota an-*

- tiquissimorum glossatorum* (Bibliotheca iuridica medii aevi, 2), Bonnae, pp. 249-297.
- BORSA, P. (2007): *La nuova poesia di Guido Guinizzelli*, Firenze, Cadmo.
- BRESCHI, G. (2012): *Francesco da Barberino, la gobula e il tristico ABB*, in *L'entusiasmo delle opere. Studi in memoria di Domenico de Robertis*, a cura di I. Becherucci, S. Giusti, N. Tonelli, Lecce, Pensa Multimedia.
- BRUNETTI, G. (1992): *Il testo riflesso: Appunti per la definizione e l'interpretazione del doppio nei canzonieri provenzali*, in *La filologia romanza e i codici. Atti del convegno di Messina (19-22 Dicembre 1991)*, a cura di S. GIUDA e F. LATELLA, Messina, Sicania, pp. 609-628.
- CASINI, T. (1881): *Le rime dei poeti bolognesi del secolo XIII*, a cura di T. Casini, Bologna, Romagnoli.
- CASINI, T. (1915²): *Le forme metriche italiane*, Firenze, Sansoni (I^a ed. 1884).
- CLPIO = *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini* (1992), a cura di d'A. S. Avalle, Milano-Napoli, Ricciardi.
- COLOMBO, M. (2024): *Un ritrovato libro d'ammaestramento duecentesco e lo Schiavo di Bari*, «Cultura Neolatina» LXXXIV, 3-4, pp. 343-396.
- CONTINI, G. (1960): *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 2 voll.
- GUITTONE D'AREZZO (1940): *Le rime di Guittone d'Arezzo*, a cura di F. Egidi, Bari, Laterza.
- GUITTONE D'AREZZO (1990): *Lettere*, Ed. critica a cura di C. Margueron, Bologna, Commissione per i testi di lingua.
- DI BENEDETTO, L. (1939): *Rimatori del Dolce stil novo*, Bari, Laterza.
- EDWARDS, R. (1992), *Guinizzelli's Readers and the Strategies of Hostoricism*, «Philological Quaterly» 4, pp. 419-446

- EGIDI, F. (1901): *Sui Mss. dei Documenti d'Amore di Francesco da Barberino*, «Studj romanzi» 1 pp. 35-37.
- EGIDI, F. (1937): *Per una nuova edizione del «Reggimento e costumi di donna»*, «Studj romanzi» 27, pp. 89-112.
- FORMENTIN, V. (2025): *Una lettera d'amore in prosa della metà del Trecento*, in *Due giornate di studio in memoria di Antonio Daniele (1946-2023)*, a cura di V. Formentin, Padova, Accademia Galileiana di Scienze Lettere ed Arti, pp. 195-224.
- FRANCESCO DA BARBERINO (1905): *I Documenti d'Amore...*, a cura di F. Egidi, Roma, Società filologica romana, 4 voll.
- FRANCESCO DA BARBERINO (1957): *Reggimento e costumi di donna*, ed. critica a cura di G. E. Sansone, Torino, Loescher-Chiantore.
- FRANCESCO DA BARBERINO (1995): *Reggimento e costumi di donna*, ed. critica a cura di G. E. Sansone, Roma, Zauli.
- FRESCOBALDI, D. (2021): *Rime*, a cura di G. Baldassari, Milano, Mimesis.
- GIANNI, L. (2019): *Rime*, a cura di R. Rea, Roma, Salerno Editrice.
- GIUNTA, C. (1999): *La poesia italiana nell'età di Dante. La linea Bonagiunta-Guinizzelli*, Bologna, Il Mulino.
- GIUNTI, C. (2001): *Il Reggimento di Francesco da Barberino: prosa ritmica o versi sciolti*, «Studi e problemi di critica testuale» 58, pp. 43-74.
- GIUNTI, C. (2010): *'Né parlerai rimato'. Sulla struttura formale del "Reggimento e costumi di donna" di Francesco da Barberino*, «Studi e problemi di critica testuale» 81, pp. 71-111.
- GORNI, G. (1981): *Guido Guinizzelli e il verbo d'Amore*, in Id., *Il nodo della lingua e il Verbo d'Amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, pp. 23-45.
- GUINIZZELLI, G. (1986): *Poesie*, a cura di E. Sanguineti, Milano, Mondadori.

- GUINIZZELLI, G. (1998): *Rime*, a cura di P. Pelosi, Napoli, Liguori.
- GUINIZZELLI, G. (2002): *Rime*, a cura di L. Rossi, Torino, Einaudi.
- MARTI, M. (1969): *Poeti del Dolce stil novo*, Firenze, Le Monnier.
- MARTI, M. (1969): *Poeti del Dolce stil novo*, Firenze, Le Monnier.
- MUSSAFIA, A. (1864): *Monumenti antichi di dialetti italiani*, in Sitzungsberichte der Kaiserliche Akademie der Wissenschaften 46, Vienna.
- Novellino (2001): *Il Novellino*, a cura di A. Conte, pref. di C. Segre, Roma, Salerno Editrice.
- ONESTO DA BOLOGNA (1974): *Le rime*, ed. critica a cura di S. Orlando, Firenze, Sansoni.
- PANZERA, M.-C. (1994): *Per l'edizione critica dei 'Documenti d'Amore'*, «Studi mediolatini e volgari» 40, pp. 91-118.
- PANZERA, M.-C. (2016): *Francesco da Barberino tra Andrea Cappellano e Averroè. Poesia, immagini, profetismo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso
- PAOLAZZI, C. (1998): *La maniera mutata. Il «dolce stil novo» tra Scrittura e «Ars poetica»*, Milano, Vita e Pensiero.
- PASQUINI, E. (1997): *Francesco da Barberino*, «Dizionario Biografico degli italiani» 49: 686-691.
- PELLEGRINI, P. (2018): *Schiavo, di Bari*, «Dizionario Biografico degli italiani» 91: 470-471.
- PETRUCCI, A. (1989): *Minima Barberina. I. Note sugli autografi dei 'Documenti d'Amore'*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, a cura di R. Antonelli, Modena, Mucchi, 1989, 4 voll., IV, pp. 1005-9.
- PIROVANO, D. (2012): *Poeti del Dolce stil novo*, Roma, Salerno Editrice.
- RUGGIERO, F. (2025): *Sulle "estravaganti" di Francesco da Barberino (con qualche considerazione sull'«antiquo libro» confluito nel codice Mezzabarba)*, i.c.s.

- SANSONE, G. E (1997): *Il canzoniere stilnovistico di Francesco da Barberino*, «La parola del Testo» 1, pp. 219-254 (rist. in *Scritti di Giuseppe E. Sansone*, a cura di G. CURA CURÀ, M. MILANI, C. ZILLI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, 3 voll., II. *Barberiniana e altra italianistica*, a cura di M. MILANI, pp. 3-42).
- STUSSI, A. (2000): *Note sul Sirventese lombardesco*, «Cultura Neolatina» 60, pp. 281-310.
- SUPINO MARTINI, P. (1999): *Per la tradizione manoscritta dei "Documenti d'amore" di Francesco da Barberino*, «Studi medievali», s. 3, 38, pp. 945-954 (rist. in EAD. *Saggi scelti. Metodi e itinerari di ricerca per una storia della cultura scritta*, a cura di G. Capriolo, G. De Gregorio, M. Galante, Salerno, Libreriauniversitaria, 2016, pp. 233-241).
- THOMAS, A. (1883): *Francesco da Barberino et la littérature provençale en Italie*, Paris, Thorin.
- TOMMASO DA FAENZA (2016): *Rime*, edizione critica e commento a cura di F. Sangiovanni, pres. di F. Brugnolo, Ravenna, Longo.
- ZACCAGNINI, G. (1933): *I rimatori bolognesi del secolo XIII*, Milano, Vita e Pensiero.
- ZACCAGNINI, G. (1935): *Due rimatori faentini del secolo XIII*, «Archivum Romanicum» 19, pp. 79-106.
- ZENATTI, A. (1901): *Trionfo d'Amore ed altre allegorie di Francesco da Barberino*, «Rivista d'Italia» 4, vol. II, fasc. 7, pp. 496-514 e fasc. 8, pp. 626-645.
- ZVONAREVA, A. (2017): *Sermoni e preghiere in versi in antico veronese*. 2. "Lodi della Vergine" e "Preghiere". Edizione, «Medioevi. Rivista di letterature e culture medioevali» 3, pp. 267-310.

