

Gabriele Baldassari
Le canzonette di Leonardo Giustinian e il fantasma della musica

Le cosiddette canzonette di Leonardo Giustinian costituiscono un problema ormai di lunga data negli studi di filologia italiana, ma hanno destato interesse anche tra i musicologi, dal momento che sono uno degli esempi più importanti di poesia per musica in età umanistica. Giustinian apparteneva al patriziato veneziano e aveva avuto tra i suoi maestri Guarino Veronese, e proprio dal suo dialogo epistolare con umanisti, come Ambrogio Traversari o lo stesso Guarino, provengono alcune attestazioni ben note della sua passione e della sua abilità in ambito musicale.¹ Tra le testimonianze più celebri della fama da lui raggiunta figura quella delle *Prose della volgar lingua* (I xv):

Ma io non voglio dire ora, se non questo: che la nostra lingua, scrittor di prosa che si legga e tenga per mano ordinatamente, non ha ella alcuno; di verso, senza fallo, molti pochi; uno de' quali più in pregio è stato a' suoi tempi, o pure a' nostri, per le maniere del canto, col quale egli mandò fuori le sue canzoni, che per quella della scrittura, le quali canzoni del soprano di lui sono poi state dette e ora si dicono le Giustiniane.²

Si tratta di un passo di solito citato quale giudizio svalutativo. In realtà occorre notare che Giustinian è annoverato tra i «molti pochi» «scrittor [...] di verso» veneziani di qualche valore; tuttavia non c'è dubbio che il successo dei suoi componimenti sia attribuito alle «maniere del canto» e non alle doti della «scrittura» e che questo rappresenti un autentico peccato d'origine per Bembo. Il quale non nomina direttamente il suo concittadino, ma le «Giustiniane», cioè quella copiosa produzione che ancora oggi rende difficile distinguere l'autore più famoso dai suoi numerosi imitatori, anche a causa dell'anonimato che spesso copre i testi del periodo nelle fonti manoscritte. La fortuna delle canzonette del patrizio veneziano è ulteriormente confermata da quella delle sue laudi, in tante occasioni nate come *contrafacta* dei componimenti profani e accompagnate infatti frequentemente dall'indicazione «cantasi come».³

La musica era dunque componente integrante, non accessoria, della poesia di Giustinian; eppure di quella musica pare non sia rimasto nulla, se si eccettuano poche attestazioni e trascrizioni posteriori, come quelle contenute nel VI libro delle *Frottole* di Petrucci (1505), che hanno dato vita a tentativi di ricostruzione e dibattiti in merito.⁴ Il caso più celebre è costituito dalla ballatina monostrofica *O rosa bella, o dolce anima mia*, musicata da Iohannes Ciconia all'inizio del Quattrocento e assegnata a Giustinian dalle prime stampe, nonché forse menzionata, come un pezzo fin troppo fortunato, da Boiardo nel VII dei suoi *Pastoralia*:⁵ secondo David Fallows, che reputa fededegna l'attribuzione e ritiene possibile che Giustinian e Ciconia si fossero conosciuti a Padova,

¹ Si vedano quelle citate nel profilo ancora utile di A. Balduino, *Le esperienze della poesia volgare*, in G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi (a cura di), *Storia della cultura veneta*, III.1, *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Vicenza, Neri Pozza, 1980, pp. 265-367: 309 e 320.

² Cito da P. Bembo, *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, Utet, 1966 (I ed. 1960), p. 112.

³ Per le laudi di Giustinian, o meglio per il corpus laudistico associato al suo nome (ma non solo), è d'obbligo rinviare ai due voll. di F. Luisi (a cura di), *Laudario Giustiniano. Musiche a modo proprio, ricostruzioni e «cantasi come» nella tradizione musicale dei secoli XV-XVI-XVII per le fonti delle laude attribuite a Leonardo Giustinian...*, Venezia, Edizione Fondazione Levi, 1983 (per i «Cantasi come», si veda soprattutto vol. I, pp. 230ss., e vol. II, pp. LXXIss.).

⁴ Per la possibilità di sfruttare le intonazioni delle laudi per ricostruire quella delle canzonette, è bene tenere presente quanto si legge in F. Luisi, *Laudario Giustiniano*, II, p. XV: «In quanto poi alle peculiarità del repertorio, si deve precisare che esso non offre la possibilità di ritrovamento delle autentiche intonazioni di Leonardo Giustinian, anche se impone a volte una riflessione sulle prospettive evidenti di ricostruzione di plausibili archetipi musicali, la cui classificazione come prodotto giustiniano [...] rimane comunque indecisa».

⁵ Ai vv. 25-27 Poeman dice a Coridone: «Tu tibi forte aliquid magnum cecinisse videris / cum "Rosa bella" tuo consurgit carmine, vel cum / proditur a pueris iam cognitus "Ille triumphus"» (cito da M.M. Boiardo, *Pastoralia. Carmina. Epigrammata*, a cura di S. Carrai e F. Tissoni, Scandiano-Novara, Centro Studi Matteo Maria Boiardo-Interlinea, 2010, dove si può leggere questa traduzione, di S. Carrai: «Ti sarà sembrato forse di intonare qualcosa di bello quando fiori col tuo canto "O rosa bella" o quando venne fuori, già noto perfino ai ragazzini "Quel trionfo"»). Sulla fortuna musicale di questo testo, cfr. N. Pirrotta, *Ricerche e variazioni su "O rosa bella"* (1972), in Id., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 195-212, il quale escludeva con decisione l'attribuzione a Giustinian.

questa ballata e altri testi di breve misura compresi nelle stampe antiche attesterebbero un coinvolgimento giovanile di Giustinian in una polifonia molto sofisticata.⁶ Non sono in grado di addentrarmi in questo dibattito, anche se è quantomeno opportuno raccomandare cautela di fronte al «fiore dele elegantissime canzonette del nobel miser Leonardo Iustiniano» (secondo l'intitolazione della *princeps* del 1474):⁷ il florilegio si apre con un testo come il capitolo quaternario *Qual ninfa in fonte*, sulla cui attribuzione a Giustinian sussiste qualche dubbio,⁸ e ne contiene altri, come i ternari *Per gran forza d'amor commosso e spinto*, forse del Saviozzo o più probabilmente del pratese Antonio Guazzalotri,⁹ e *Amor con tanto sforzo ormai m'assale*, sicuramente di Giusto de' Conti,¹⁰ per cui l'ascrizione a Giustinian di *O rosa bella* e altri brevi testi per i quali manca un plausibile sostegno nella tradizione manoscritta non poggia certo su fondamenta solide. In ogni caso mi sembra che vi sia consenso sul fatto che la produzione di Giustinian doveva essere caratterizzata da «una musica semplice, di accompagnamento al testo, che poteva essere facilmente riutilizzata», secondo le recenti parole di Anna Carocci,¹¹ che si accordano con la sintesi offerta da Giulio Cattin:

In concreto si può congetturare ch'egli [scil. Giustinian] si sia avvicinato a forme del canto popolare che erano già in voga con il nome di “viniziane” [...]; ma come rimase viva l'eco d'un «aere veneziano», così si volatilizzarono le singole melodie, giacché il loro «inventore» non le fissò graficamente; dobbiamo quindi supporre che si siano diffuse auralmente tra cantori-esecutori con la possibilità che ciascuno poi le ricreasse secondo il proprio estro o talento.

È lecito anche supporre che melodie di diversa natura assecondassero le differenti forme strofiche: intonazioni di ritmo pacato e con disegno ampio dovevano essere adatte all'agile strambotto, i cui versi potevano trovare nella formula musicale che li intonava per distici ripetuti, adeguata e varia espressività; nei componimenti lunghi, invece, come nei sirventesi e nelle ballate, la musica doveva funzionare più come agile veicolo del testo, senza la possibilità di effusioni ed ornamenti che avrebbero rallentato la recitazione; né diversamente poteva poi essere per le canzonette.¹²

Annoto, a margine di questa citazione, che qui impiegherò il termine “canzonette” in senso estensivo, come avviene proprio nelle stampe antiche, includendo sotto questa etichetta non solo le canzonette vere e proprie, ma anche le ballate, o testi che come le ballate sono caratterizzati da una rima ricorrente in fine di stanza, e i sirventesi o capitoli quaternari. Sono questi i generi in cui si articola la produzione raccolta nell'edizione procurata da Bertold Wiese, nel lontanissimo 1883, delle *Poesie edite ed inedite di Lionardo Giustiniani*:¹³ un titolo che naturalmente valorizzava la natura letteraria di testi che Benedetto Croce avrebbe indicato poi tra i migliori esempi di poesia nel “secolo

⁶ Cfr. D. Fallows, *Leonardo Giustinian and Quattrocento Polyphonic Song*, in R. Borghi, P. Zappalà (a cura di), *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*, Convegno internazionale, Cremona, Palazzo Citanova, 4-8 ottobre 1992, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1995, pp. 247-260.

⁷ Faccio riferimento all'esemplare posseduto dalla Biblioteca Trivulziana di Milano, Inc. 176, già utilizzato da L. Pini, *Per l'edizione critica delle canzonette di Leonardo Giustinian. Indice e classificazione dei manoscritti e delle stampe antiche*, «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti. Classe di scienze morali, storiche e filologiche», s. VIII, 9 (1960), pp. 419-543; la stessa studiosa aveva contato tredici stampe e rilevato che «I componimenti in esse contenuti sono sempre i medesimi e vi compaiono sempre nel medesimo ordine».

⁸ Era incline ad assegnarlo a Giustinian G. Billanovich, *Per l'edizione critica delle canzonette di Leonardo Giustinian*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 110 (1937), pp. 197-252: 250 (di cui si veda anche pp. 228-229); si dichiarava scettico invece A.E. Quaglio, *Leonardo Giustinian tra poeti padovani (e non) in nuovi frammenti veneti del Quattrocento. I. Tre canzonette*, «Bollettino della società letteraria di Verona», 3/4 (1981), pp. 86-115: p. 113 n. 66.

⁹ Cfr. G. Baldassari, *Alla riscoperta di Leonardo Giustinian. Il manoscritto dell'Archivio di Stato di Venezia, Miscellanea Codici I, Storia veneta, 158 (AV)*, «Filologia italiana», 15 (2018), pp. 125-167: 162.

¹⁰ Si tratta del penultimo testo nella prima redazione della *Bella mano*, sulla quale cfr. in particolare I. Pantani, *L'amoroso messer Giusto da Valmontone*, Roma, Salerno, 2006, pp. 79-110.

¹¹ A. Carocci, *Poesia come performance*, in “Non si odono altri canti”. *Leonardo Giustinian nella Venezia del Quattrocento. Con l'edizione delle canzonette secondo il ms. Marciano It. IX 486*, Roma, Viella, 2014 (“Deputazione di storia patria delle Venetie. Studi” 7), pp. 73-94: 87.

¹² G. Cattin, *Il Quattrocento*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, VI. *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 265-318: 278.

¹³ B. Wiese (a cura di), *Poesie edite ed inedite di Lionardo Giustiniani*, Bologna, Romagnoli, 1883 (rist. anast. Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1968).

senza poesia”, trasegliendo in particolare, fra i «tratti» o i «componenti che in quell’ammasso di documenti letterari pur hanno pregio o qualche pregio», il passo di un contrasto e «una canzone della donna che si compiace e sorride e stuzzica e civetteggia, e indugia a concedersi»: ¹⁴

Talor tieni la man sotto la gola
tanto pietosamente,
poi prendi un putto in braccio qualche volta,
basilo dolcemente,
e poi vezzosamente
tu mi riguardi e ridi,
che tu m’uccidi – e struggi di dolcezza!

Con le vesine mostri di parlare
solo perché t’ascolti,
ed io sentendo el tuo bel mottezzare,
ridomi spesse volte,
ché le vesine stolte
t’ascolta a pura fede
e niuna s’avede – di quel che vuoi dire.

Talor vieni la sera al tuo balcone
quando passar mi senti,
io ti dico pian pian la mia ragione,
tu ascolti i miei lamenti,
ma pur tu non consenti,
ladra, darne risposta:
ma che ti costa – questo tuo parlare?

La bellezza di questi e altri versi, bellezza su cui ha insistito in tempi recenti Italo Pantani, ¹⁵ e l’influenza che le canzonette di Giustinian hanno palesemente esercitato nella poesia del secondo Quattrocento ¹⁶ giustificano appieno i tentativi che diversi filologi hanno intrapreso, dopo l’edizione di Wiese, per mettere ordine nel corpus giustiniano e cercare di definire il testo delle canzonette. Significativamente abbiamo avuto ben tre articoli *Per l’edizione critica*, di Aldo Oberdorfer (1911), ¹⁷ di Giuseppe Billanovich (1937), di Laura Pini (1960), ¹⁸ studi che in realtà non sono riusciti ad andare oltre i propositi espressi nel titolo, se non fornendo isolate edizioni o tentativi di edizione, come quella di tre componenti offerta da Billanovich in un contributo del 1939. ¹⁹ A questi studiosi ha fatto seguito Antonio Enzo Quaglio, che ha saggiamente evitato di riproporre un titolo risultato assai poco profetico e ha prodotto una lunga serie di interventi che grazie alla sua paziente opera di scavo nelle biblioteche e alla sua acribia hanno portato decisive acquisizioni.

Nel suo primo saggio, comparso in più puntate sul «Giornale storico della letteratura italiana», Quaglio assunse immediatamente una posizione molto netta riguardo al ruolo giocato dalla musica nella tradizione delle canzonette. Secondo lo studioso la ragione delle difficoltà incontrate nell’impresa di procurare un’edizione critica risiedeva nella «situazione aggrovigliata ed equivoca

¹⁴ B. Croce, *Il secolo senza poesia* (1932), in *Poesia popolare e poesia d’arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, Napoli, Bibliopolis, 1991 (“Edizione Nazionale delle Opere di Benedetto Croce. Scritti di storia letteraria e politica” 20), pp. 191-216: 191 e 193.

¹⁵ Cfr. I. Pantani, *Insegnare il Quattrocento: necessità e presupposti di un approccio estetico*, in B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon (a cura di), *L’italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell’ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), Roma, Adi Editore, 2017, leggibile alla pagina <<http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Pantani.pdf>>.

¹⁶ Al riguardo un esempio immediato è offerto dai luoghi raccolti sotto la voce *Giustinian* nell’*Indice delle opere citate nel commento* in M.M. Boiardo, *Amorum libri tres*, a cura di T. Zanato, Scandiano-Novara, Centro Studi Matteo Maria Boiardo-Interlinea, 2012.

¹⁷ A. Oberdorfer, *Per l’edizione critica delle canzonette di Leonardo Giustiniano*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 57 (1911), pp. 193-217.

¹⁸ Per gli ultimi due articoli si veda sopra, n. ?? e n. ??.

¹⁹ G. Billanovich, *Alla scoperta di Leonardo Giustinian*, “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa”, s. II, 8 (1939), pp. 99-130 e 333-57.

delle testimonianze manoscritte, tanto elevate di numero quanto scarse e contrastanti rispetto ai componimenti che tramandano, all'ordine in cui li presentano, alle divergenze testuali che in altissima frequenza palesano, all'incertezza delle attribuzioni». Quindi proseguiva:

I luoghi, i tempi, i modi della diffusione ci sono, singolarmente, abbastanza noti: ma è proprio la loro varia incostante natura, o meglio la fluida trama delle loro combinazioni, piuttosto che gli alibi della "musica" e della "popolarità", a render più spesse che mai le barriere che ordinariamente si frappongono alla schematizzazione genealogica dei rapporti testuali tra l'una e l'altra silloge, anzi tra i vari testimoni di una stessa lirica.²⁰

Quaglio additava la musica come un alibi spesso invocato da chi si era trovato ad affrontare questioni ecdotiche particolarmente spinose. Una lunga nota precisava la sua posizione, aggiungendo i sali della polemica familiari a chi ha percorso la bibliografia dello studioso:

Che alcune canzonette almeno fossero all'origine accompagnate da note musicali è provato da documenti [...] e viene ammesso e ripetuto, con un'insistenza degna, per la sua genericità, di miglior causa, da quanti hanno dedicato anche soltanto un rigo al poeta veneziano. Risulta, secondo me, infruttuoso ribadire una componente tanto aleatoria per scaricare su di essa la responsabilità dell'incapacità o dell'impotenza a risolvere i problemi testuali connessi. Sino ad ora chi ha sostenuto che la conoscenza della musica interferisce sostanzialmente nella ricostruzione testuale delle Canzonette non ha rinunciato programmaticamente all'operazione lachmanniana, ma ha contraddittoriamente invocato, nei momenti problematici e imbarazzanti della *restitutio*, le ombre inafferrabili di questo fantasma.²¹

È interessante notare che nello stesso periodo, e precisamente nel 1972, su «Studi musicali» usciva un ben noto intervento di Nino Pirrotta, *Ricerca e variazioni su "O rosa bella"*, che andava in direzione pressoché opposta, riportando quel "fantasma" ad aleggiare sui testi di Giustinian. Scriveva Pirrotta:

A me pare che le ambizioni letterarie di Giustinian fossero tutte riposte nelle orazioni, nelle lettere, nelle traduzioni e magari nelle laudi; le canzonette, anche se ne metteva i testi per iscritto, doveva destinarle a restare *off the record*, perché diventavano pienamente compiute soltanto al momento dell'esecuzione, nell'unione di parole e suoni e di quel tanto di mimo che è insito in ogni esecuzione musicale.

E poco dopo osservava che il

lavoro di trasferimento delle melodie e di adattamento dei versi ci porta ad immaginarcelo, il "trovatore" Giustinian, nell'atto di comporre i suoi versi, non allineando sillabe su un foglio, ma tentando nella voce e nello strumento di aggiustare il ritmo delle parole a quello delle frasi melodiche e le rime alle cadenze della musica. Ne derivano le moltissime licenze di versificazione, che la musica consente, o impone, e comunque sana, sì che non appaiono difetti finché il verso resta associato all'intonazione.²²

L'idea che quelli che all'occhio del filologo si presentano come errori si giustificino con il rapporto tra poesia e musica è stata spesso proposta, per la produzione di diversi secoli e ambiti, ed è stata altrettanto spesso contestata.²³ Certamente è bene estendere ai fatti metrici la cautela che è buona

²⁰ A.E. Quaglio, *Studi su Leonardo Giustinian. I. Un nuovo codice di canzonette*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 148 (1971), pp. 178-215: 178-79.

²¹ *Ibid.*

²² N. Pirrotta, *Ricerca e variazioni su "O rosa bella"*, pp. 195-212: 196 e 198-199.

²³ Cfr. M.S. Lannutti, *Musica e irregolarità di versificazione nella tradizione dei testi lirici latini e romanzi*, «Filologia mediolatina», 15 (2008), pp. 115-131: dopo aver rimarcato il fatto che «le due tradizioni [verbale e musicale] seguono itinerari distinti e che le intonazioni annotate nei manoscritti testimoniano una prassi esecutiva non univoca», Lannutti sottolinea che «la trascrizione del testo musicale era successiva alla trascrizione del testo verbale e che i notatori adattavano la melodia al testo già trascritto e garantivano una corrispondenza tra neuma e sillaba anche in presenza di versi ipermetri o ipometri per evidenti errori, dilatando o contraendo all'occorrenza la linea melodica»; ciò sottolinea il «carattere secondario delle intonazioni» e secondo la studiosa «dovrebbe essere elemento sufficiente a scoraggiare il filologo dal giustificare le irregolarità del testo verbale con il ricorso ad argomenti musicali» (ivi, p. 117).

prassi adottare di fronte a fenomeni linguistici peregrini o di difficile spiegazione, evitando normalizzazioni sulla base di astratti e rigidi principi. Tuttavia occorre prestare attenzione a non scivolare in un acritico e pericoloso relativismo. A questo scopo è bene tenere presenti alcune considerazioni a cui corrispondono altrettante linee guida da seguire: le licenze sono riconducibili in genere a una casistica circoscritta (penso ad esempio al pur controverso fenomeno dell'‘anacrusi’ specie per i versi ottonari o a base ottonaria);²⁴ i fatti più frequenti, come le tante vocali soprannumerarie riducibili per apocope o sincope, non hanno nulla di anomalo; nessun fenomeno può essere accolto a testo senza un'adeguata indagine sul testimoniale, così da formulare ipotesi sui rapporti stemmatici tra i manoscritti (o almeno provare a farlo), ricostruire i possibili meccanismi di produzione delle varianti, discernere tra trivializzazioni e *lectiones difficiliores*.

Le parole di Pirrotta comunque non si limitano a sollevare il problema della definizione metrica dei componimenti, ma arrivano a investire lo statuto che può essere riconosciuto alla forma testuale delle canzonette: la loro conservazione e la loro diffusione manoscritta sarebbero l'esito di una trascrizione meramente privata, estranea a qualunque volontà di pubblicazione. La singola testimonianza rischia perciò di non essere altro che la registrazione di uno stato provvisorio del testo, o meglio la provvisoria fissazione di un testo costitutivamente fluido. In questa prospettiva naturalmente non ci può essere spazio per individuare sillogi d'autore, dal momento che

l'ordinamento delle canzonette in un canzoniere avrebbe presupposto il riconoscimento da parte dell'autore di una loro autonoma validità letteraria, riconoscimento che non corrisponde al modo e all'intento nei quali esse furono concepite. Nate in stretta compenetrazione di verso e musica, esse avrebbero dovuto essere raccolte, se mai, con la musica; ma questo avrebbe richiesto che il «compositore» Giustinian (non sappiamo fino a che punto veramente lo fosse, e se non sarebbe più proprio dirlo «trovatore» della musica) avesse conoscenza di procedimenti di notazione musicale, e che ritenesse tali procedimenti atti a significare la sua musica.²⁵

Pirrotta si riferiva alle due principali sillogi delle canzonette presenti nella tradizione manoscritta, sillogi in cui Billanovich aveva creduto di poter individuare due diversi stadi di organizzazione e composizione dei testi. Anche se questa ipotesi non appare più ricevibile, almeno nel suo complesso, e anche se non vi sono elementi che assicurino dell'esistenza di raccolte d'autore, guardare da presso queste sillogi spinge a mettere in seria discussione i dubbi di Pirrotta sulla letterarietà delle canzonette.

La raccolta dei componimenti profani di Giustinian probabilmente più autorevole, anche se non più ricca, è quella tradita dal ms. di Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Italiano IX 486 (6767). Come noto, questa raccolta (M³) si apparenta a quella presente nel ms. di Piacenza, Biblioteca Comunale Passerini Landi, Pallastrelli 267 (La): includendo anche un testo assente in M³ per un evidente guasto materiale, i due codici condividono infatti ventitré componimenti, secondo la medesima disposizione, a cui M³ aggiunge un'altra decina di testi profani attribuibili con buona dose di sicurezza a Giustinian.²⁶ La sequenza condivisa risulta ancora più interessante se si tiene conto della natura affatto diversa dei due manoscritti. M³ è un codice elegante, in scrittura posata, con

²⁴ Tra le canzonette di Giustinian da me finora studiate sono emerse alcuni casi. Ad esempio in *Lasso mi, ch'io moro amando*, si dovrà accettare il verso *A consolar i mie' martir*, su cui sostanzialmente concordano i testimoni, come un ottonario con una sillaba iniziale soprannumeraria. Allo stesso modo in *Tanto lasso, e' cantarazo*, i testimoni convergono sull'ottonario *a dimandar (o dimandarte) algun (o qualche) sovegno (o sostegno)*; nello stesso testo risulta invece più problematica la situazione per cui alcuni testimoni recano *inchinerò, meschin, le spale*, altri *chinerò*, altri ancora *strenzerò*: in un caso del genere bisogna stare attenti, credo, a scartare *inchinerò*, perché *chinerò* potrebbe essere esito di una normalizzazione metrica. Nell'attesa di disporre di un quadro generale al riguardo, non mi addentro nel problema dell'anacrusi (per cui si veda quanto meno A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993, *ad ind.*; il cit. articolo di M.S. Lannutti, *Musica e irregolarità...* accenna ad alcune implicazioni problematiche e al dibattito in merito a pp. 122-123).

²⁵ N. Pirrotta, *Ricerca e variazioni...*, p. 196.

²⁶ La tavola dei componimenti, con la schematizzazione metrica, è leggibile ora in G. Baldassari, *Principi metrici nell'ordinamento delle "canzonette" di Leonardo Giustinian. Le due sillogi principali*, «Stilistica e metrica italiana», 18 (2018), pp. 3-50: 30-36.

iniziali filigranate e un'impaginazione ordinata e ariosa, su una sola colonna, nel quale la caduta di parecchie carte non impedisce certo di cogliere l'intenzione di restituire i componimenti nella loro versione integrale. Invece le poche carte, di formato oblungo e assolutamente prive di ornamentazione, che ospitano le canzonette in La sfruttano il più possibile lo spazio a disposizione, con un'impaginazione su due colonne, e offrono versioni progressivamente più ridotte e rimaneggiate, sottoponendo i testi, come scrisse Billanovich, a uno «strano letto di Procuste».²⁷ Dal momento che la comune e autonoma discendenza dei manoscritti da un capostipite perduto è chiara, dobbiamo pensare a una tradizione in grado di propagarsi attraverso testimoni assai diversi per forma e destinazione; questo rende lecito immaginare la presenza a monte di un solido nucleo testuale: non, forse, una silloge d'autore, ma un corpus evidentemente destinato alla trasmissione scritta, insomma un libro delle canzonette, di cui La mantiene intatto l'ordinamento nel momento stesso in cui palesa lo statuto debole che riconosce ai testi.

Di genere ben diverso appare la coppia costituita dal ms. di Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Italien 1032 (P¹) e dal ms. di Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 213 (P¹). Questi due codici, prodotti entrambi nel ducato di Milano, di pregevole fattura e dotati di miniature e stemmi, che recano la vipera viscontea (P¹)²⁸ e le iniziali di Francesco Sforza (P¹), condividono circa settanta testi, secondo la stessa disposizione: le loro testimonianze sono quasi sempre sovrapponibili, anche se pure la reciproca indipendenza è chiara. La loro uniformità sotto diversi punti di vista lascia pensare a una tradizione creata in un ambito specifico e di portata più limitata rispetto a M³-La. La raccolta da cui discendono sembra obbedire al desiderio di raccogliere un corpus delle canzonette di Leonardo Giustinian o che erano associate al suo nome che fosse il più ampio possibile, rispondendo a un desiderio evidentemente sentito a Milano, se nel 1470 il cancelliere del ducato Cicco Simonetta, come attesta un suo promemoria, chiedeva all'ambasciatore a Venezia, Gerardo Colli, «pregandolo che *gli* facessi scrivere in uno librecto, tucte le canzone de domino Leonardo Justiniano et tucte le altre che se trovino in Venetia che siano belle et che siano in uso in Venexia, et così tucte quelle che siano ad questo proposito» e che «in doe o tre canzone» fossero trascritte «le note del canto per intendere l'aere venetiano».²⁹ Non sappiamo se questo libro sia stato recuperato; è chiaro invece che le raccolte disponibili a Milano, come P¹ (sicuramente allestita entro il 1466, data la presenza di uno

²⁷ G. Billanovich, *Per l'edizione critica...*, p. 203 n.

²⁸ La datazione di P¹ è molto meno agevole di quanto prospetti A.E. Quaglio, *Studi su Leonardo Giustinian. I*, p. 182, il quale ritiene che il codice «sia stato confezionato qualche tempo prima del 1447 (data della fine del dominio visconteo)». Lo stemma con la vipera può appartenere infatti anche al periodo sforzesco, come mostra a immediato colpo d'occhio l'immagine sulla copertina di C. Maspoli (a cura di), *Stemmario trivulziano*, Milano, Niccolò Orsini de Marzo, 2000, che reca «la vipera nascente d'azzurro [...], le fauci spalancate e ingollante un saraceno ignudo di rosso [...] finita da una corona» come «stemma di Francesco Sforza Visconti» (p. 320); sull'utilizzo da parte di Francesco Sforza dello stemma visconteo, cfr. A. Bazzi, *Per la storia dello stemma del Ducato di Milano*, «Arte lombarda», n.s., 65 (1983), pp. 83-88.

²⁹ E. Motta, *Musici alla corte degli Sforza*, «Archivio Storico Lombardo», 14 (1887), III, pp. 514-561: 554 (il documento si trova in Archivio di Stato di Milano, Miscell. storica 6, in una raccolta di carte del Simonetta messa insieme da Luigi Osio nel XIX secolo); torna sulla testimonianza M.N. Covini, *Potere, ricchezza e distinzione a Milano nel Quattrocento. Nuove ricerche su Cicco Simonetta*, Milano-Torino, Bruno Mondadori, 2018, che ricorda che «Oltre a procurarsi i testi delle “canzonette” del Giustinian [...], Cicco voleva che il Colli trovasse a Venezia un “garzone de XII fino in XV anni”, di bella persona e bell'ingegno, ma soprattutto “di bona vox et fundamento et raxone del canto”, capace di suonare il liuto e di insegnare il canto ai figli “pucti”» e sottolinea che «questa raffinata preoccupazione educativa denota un adeguamento ai canoni della distinzione vigenti nell'alta società milanese e a corte». Covini (che colgo l'occasione per ringraziare per alcune preziose indicazioni) rimanda a E. Roveda, *Un ufficiale sforzesco tra politica e diritto: Gerardo Colli*, Milano, Biblion, 2015, p. 313, a cui si deve la datazione del documento al luglio 1470, che corregge quella di Motta al primo quinquennio degli anni Settanta: lo stesso Roveda asserisce che «Troviamo [...] nella biblioteca del primo segretario le poesie del Giustinian, probabilmente fattegli avere da Gerardo» (riferendosi implicitamente a una lista di libri che si trova nella stessa raccolta di carte del Simonetta, dove si cita «libro uno de canzone a laude de Jesu et de la n(ost)ra dona | sua madre et altre canzone de M(esser) Leonardo Justiniano» [cfr. C. Magenta, *I Visconti e gli Sforza nel castello di Pavia e loro attinenze con la Certosa e la storia cittadina*, II. Documenti, Milano, Hoepli, 1883, pp. 343-48 e M. Pedralli, *Novo, grande, coperto e ferrato: gli inventari di biblioteca e la cultura a Milano nel Quattrocento*, Milano, Vita e Pensiero, 2002, p. 509]), mentre alla n. 70 afferma che «Si fa cenno al poeta Leonardo in un documento del primo agosto del 1460 [...]».

stemma con le iniziali di Francesco Sforza) e P¹, essendo prive di notazione musicale, non dovevano riuscire soddisfacenti. Nei due manoscritti le canzonette sono raggruppate per tipologie metriche: ciò sembra dovuto proprio alla corrispondenza con pattern musicali;³⁰ tuttavia P¹ e P¹ riflettono una tradizione eminentemente scritta. Basti pensare che uno degli errori congiuntivi più vistosi consiste nell'indebito accorpamento di due canzonette che presentano identica misura strofica, ma schemi diversi: la prima, *Donna ria, consenti un pocco*, ha schema a8b8a8b8a8b8; la seconda, *Lasso mi, quel zorno, quando*, è composta da stanze legate l'una all'altra secondo lo schema a8b8b8c8c8d8d8e8e8f8f8g8, e così via.³¹ I due codici discendono quindi, e forse per ulteriori mediazioni, da un esemplare in cui si doveva essere prodotto un danno materiale, che aveva spinto a confondere i due componimenti. Dunque sicuramente già poco oltre la metà del Quattrocento se non prima, in un luogo lontano dal centro di irradiazione dei testi, si era affermata una tradizione che faceva affidamento sulla carta più che sul successo musicale delle canzonette.

Alla luce di queste riflessioni il tentativo di privare di dignità la tradizione testuale della lirica profana di Giustinian appare poco fondato. Questa dignità diviene poi particolarmente chiara osservando il corpus più sicuro, quello trådito da M³: più sicuro, dico, pensando innanzitutto al fatto che quasi tutte le canzonette che vi sono tramandate godono dell'appoggio di altri testimoni, spesso di numerosi altri, configurando davvero un solido nucleo giustiniano, mentre in P¹-P¹ non sono pochi i componimenti per i quali non risultano altre attestazioni, sicché viene il sospetto che questi ultimi possano essere imitazioni, inserite tra le canzonette in base alla loro fisionomia metrica. Ora, questo sospetto sembra rinfocolato dalla breve misura di parecchi di questi testi esclusivi di P¹-P¹, a fronte della rilevante estensione di tutti quelli presenti in M³, dove sulla produzione più sicuramente giustiniana due soli componimenti sono su nove stanze (comunque non poche) e tutti gli altri oltrepassano tale misura (anche se talvolta, data la perdita di carte, l'estensione può essere frutto di credibili congetture).³² Il fatto merita di essere sottolineato, perché è un segno rilevante dell'articolazione poetica delle canzonette, concepite in genere su un passo lungo, se non molto lungo, in modo tale da delineare e dare pieno compimento a una parabola, vale a dire a uno sviluppo drammatico nei contrasti e a un accorto gioco di simmetrie e rispecchiamenti nelle altre canzonette, capaci di coniugare ripetitività formulare e arte della variazione.

Per apprezzare la semplicità e al tempo stesso la raffinatezza caratteristiche del repertorio canzonettistico di Giustinian si può prendere come esempio un testo su cui mi sono già soffermato altrove: *Anzola che me fai*.³³ Si tratta di una sorta di "litania", che in trenta strofette di cinque versi ciascuna celebra la superiorità della donna amata rispetto alle *donne belle* o alle *altre belle*, a seconda dell'espressione che chiude l'ultimo verso di ciascuna stanza, l'unico di misura endecasillabica. Si veda la strofetta che nella mia ricostruzione è la quartultima:

Tu sei tuta zentille,
tuta savia e discreta,
acorta e segnorille,

³⁰ Come ha scritto P. Petrobelli, *Poesia e musica*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, VI. *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 229-244: 231, «la trasmissione orale dell'intonazione musicale presuppone la presenza di stereotipi musicali, di formule melodiche che si possono adattare alla struttura poetica prescindendo dalla sostanza semantica del testo, e che siano determinati invece dalla sua organizzazione metrica» (e si veda il prosieguo del suo discorso: «Particolarmente significative, da questo punto di vista, sono tardive registrazioni scritte di questi stereotipi musicali, avvenute con tutta probabilità quando si veniva prendendo coscienza che il repertorio aveva esaurito la sua capacità autonoma di trasmissione orale. Gli stereotipi melodici rimandano, senza esitazione e nel loro stesso titolo, alla forma poetica corrispondente, e prendono il nome di "aeri", con accanto la specificazione del genere poetico cui si accompagnavano: "aere da cantar sonetti", "aere da cantar strambotti"»).

³¹ Cfr. G. Baldassari, *Principi metrici...*, pp. 22-23.

³² Cfr. *ivi*, pp. 40-42.

³³ Cfr. G. Baldassari, *Filologia e intertestualità: il caso di "Anzola che me fai" di Leonardo Giustinian*, in G. Alvino, M. Berisso, I. Falini (a cura di), *Memoria poetica: questioni filologiche e problemi di metodo*, Genova, Genova University Press, 2019, pp. 158-172.

cortese e mansueta,
o graziosa sopra le altre belle.

Questa tipica sequenza laudativa è un esempio perfetto della formularità che caratterizza tanta parte del linguaggio di Giustinian:³⁴ i termini, solo lievemente varianti e ricombinati, tornano infatti in *O donna, or me perdona* (n. XI dell'ed. Wiese), vv. 36-38:

L'è savia e l'è zentile,
acorta, vaga e tuta graziosa,
altiera e signorile

o in *Dio te dia la bona sera [...] compagna*, vv. 70-75 qui citato secondo M³, ma con alcune varianti presenti nella tradizione riportate a lato (cito solo quelle pertinenti per il discorso):³⁵

Tu par tuto secreto,	
tuto savio e zentille,	
cortese ne l'aspeto,	acorto V
acorto e signorile,	suaue e s. V
suave e mansueto,	
tuto dolze e umille	t. benigno P ¹ P ¹

Si intuisce facilmente come l'intercambiabilità potenziale tra gli aggettivi possa dar vita nella tradizione a costellazioni di varianti, come quelle del v. 10 di *O dona del mio core* (dove comunque la metrica assicura che gli ultimi due testimoni sono in errore):³⁶

Bella zentil lizadra esignorille M³
bella zentile altiera e signorille La V V¹ (bella e zentile V)
bella honesta e signorile P¹
Bela lizadra altiera e peregrina M¹

La prima stanza della stessa *Anzola che me fai* mostra ancora più chiaramente quali difficoltà possano prodursi in sede di definizione del testo:

Anzola che me fai
cantando qui venire,
le gran beleze ch'hai
ormai te piazza aldire.
Tu sei corona de le done belle

Al v. 2 i diversi testimoni si distribuiscono secondo accoppiamenti incrociati: abbiamo infatti³⁷

cantando qui venir La
dequenze qui venire M²
perti quenze venire AV
cantando a ti uenire di P¹

³⁴ Già citava queste sequenze G. Billanovich, *Per l'edizione critica...*, pp. 233ss., laddove metteva in luce «l'accoppiamento monotono di termini, più che tutto aggettivi, a scopo musicale e con valore di veri sinonimi vicendevolmente rinforzanti» e scriveva: «Non sarà tanto da notare l'abuso della ripetizione, quanto la ripetizione degli stessi vocaboli, quasi si compisse ogni volta una estrazione casuale e irriflessa di tre o quattro termini tra i dieci che il rimate possedeva».

³⁵ Con V indico il ms. di Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5166.

³⁶ Con M¹ indico il ms. di Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 110 (6744); con V¹ il ms. di Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 1973.

³⁷ Con M² indico il ms. di Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 346 (6323); con AV il ms. di Venezia, Archivio di Stato, Miscellanea Codici, I 158.

meschinelo pianzerazo,
 più d'amor non cantarò.
 Come un om fiero e salvazo
 fra li amanti e' me starò. 85

Dolze e bel viso rosato,
 de un parlar fame beato,
 non volerme dir de no!
 Da ti prendo ormai combiato:
 azi a mente ch'io son to. 90

Se consideriamo a parte la stanza che svolge esplicito ruolo di commiato, notiamo che la penultima strofa richiama la seconda per il ricorrere dell'espressione al secondo verso, *spechio e fior*, e la prima per il sintagma *caro e dolze amor*; così come l'ultima stanza prima del "congedo" si riallaccia alla prima per il ritorno delle rime in *-azo*, tra cui la parola *salvazo* in quarta posizione e la ripresa del tema del canto, che all'inizio del testo è visto come strumento per impietosire la donna e alla fine appare invece destinato a cessare per sempre nel caso in cui l'amata non conceda la cortesia richiesta dall'amante, quella cioè di mostrarsi al balcone almeno nottetempo, quando tutti sono a dormire e lei non può avere paura di essere vista. Per quest'ultimo passaggio si leggano le seguenti stanze, anche se devo avvertire che qui si annidano le maggiori difficoltà della canzonetta (specie per la lezione della prima strofa):

Se de zorno tu hai rancura
 de parlarme, per paura
 de chi passa, quenze vien
 co' la note è tarda e scura:
 favelar tu me pòi ben! 70

Quando ogni omo è a dormire,
 tu la notte pòi venire
 pianamente al tuo balcon.
 Chi porà zamai sapere
 s'tu me fai cotanto don? 75

Tra i vari testimoni della canzonetta figura il Vaticano Reginense Latino 1973 (V¹), un codice su cui si è soffermato in tempi recenti Andrea Canova.⁴⁴ Esso propone sia una versione integrale sia una abbreviata del testo. Quest'ultima si può rendere così (indico il numero delle stanze nella versione integrale e apporto alcuni ammodernamenti e minimi interventi, come troncamenti vocalici in rima, proponendo poi alcune probabili espunzioni tra quadre e inserimenti tra parentesi uncinate, ma lasciando l'ipermetria quando è meno facilmente risolvibile e quando ha probabilmente senso per comprendere come ha lavorato il copista):

Quando al balcon [tu] stai soleta, IX
 che ti noce, o anzoleta,
 i toi [bei] lapri un poco aprir?
 Una tua sol paroleta
 me trarà de ogne martir.

Se di zorno tu no hai rancura +1 XIV
 de parlarmi per paura,
al balcone si tu vien
 quando la notte è fatta oscura: +1
 favelar me potrai ben.

⁴⁴ A. Canova, *Appunti sul ms. Reginense Latino 1973*, «StEFI. Studi di erudizione e filologia italiana», 2 (2013), pp. 63-84.

Quando ognuno è andà a dormire, XV
 tu la notte pòi venire
 pianamente al tuo balcon.
 Chi 'l porà zama' sentire
 s'tu me fai cotanto don?

[O] fior zentil, speranza mia, +1 XVI
 spechio e fior de lizadria,
 sola pace del mio cor,
 fa sta tanta cortesia
al tuo caro servidor!

Dolce bel viso rosato, XVIII
 d'un parlar fami beato,
 [e] non voler mi dir di no:
 da te prendo «ormai» commiato,
 tu sai ben che son pur to.

Due varianti sono da sottolineare in particolare in questa versione. La prima è quella al terzo verso della seconda stanza: «al balcone sì tu vien». Al di là delle possibili interpretazioni della strofa, su cui non posso qui soffermarmi, colpisce la deviazione dal resto della tradizione, nella quale del *balcone* in questo punto non c'è traccia: è probabile dunque che il responsabile del rimaneggiamento abbia voluto inserire un elemento di continuità nel testo da lui stesso prodotto. Alla fine della penultima stanza si perde invece l'espressione *caro e dolze amor*: viene a mancare cioè una porzione testuale che aveva senso nella redazione integrale, come si è detto, in quanto funge da richiamo tra inizio e fine del componimento. Essa viene sostituita dalla giuntura *caro servidor*, che invece ci ricorda i cortocircuiti memoriali spesso favoriti dall'accostamento a luoghi consimili nel repertorio, dal momento che questo sintagma si trova in un verso di un componimento molto simile di Giustinian, la canzonetta *Lasso mi, com' la farò* (al v. 73 in M³), la cui seconda stanza (citata qui sotto a sinistra) manifesta subito i motivi di vicinanza a *Tanto, lasso, e' cantarazo* (le due canzonette, si noti, sono accoppiate in entrambe le sillogi), data proprio la comune presenza dell'espressione «mio caro e dolze amor»:

Pianzerò sto mio dolor, che in desgrazia sum caduto del <i>mio caro e dolze amor</i> . Mia madona pur del tuto non me vuol per servitor.	Tanto, lasso, e' cantarazo, che a le fin recereserazo al <i>mio caro e dolze amor</i> e 'l so cuor duro e salvazo me trarà de sto dolor.
--	--

La versione alternativa di V¹ mostra in maniera molto chiara come si possano produrre redazioni a causa del lavoro sul testo operato, con ogni probabilità, da copisti. Si tratta di un punto che mi sembra necessario sottolineare: entrare per così dire nell'officina dei singoli codici e scrutare i singoli casi è il modo migliore per comprendere le dinamiche della tradizione. Si evita così sia di sopravvalutare le potenzialità del metodo neolachmanniano per la ricostruzione di questi testi sia di ascrivere troppo frettolosamente all'autore versioni e varianti concorrenti sia di fare della memoria e dell'oralità dei comodi passe-partout. A riguardo può essere illuminante un'altra duplice redazione trädita da V¹, e limitata, nel caso, a una sola stanza di *O dona del mio core*. Il testo, impaginato su due colonne, reca, verso la fine della prima colonna di c. 83r, tre versi della sesta stanza, nella seguente lezione (si nota facilmente, peraltro, come il motivo sia vicino sempre ad alcuni passaggi di *Tanto, lasso*):

Se questa gratia da ti hauerazo
 beato mi 7 se nol fai
 mis(er)o amante se(m)pre pia(n)zerazo.

Dopo una riga vuota, viene proposto in corpo minore, nel poco spazio rimasto a disposizione nella colonna, un testo alternativo, accompagnato sul margine di sinistra dalla formula *al(ite)r*:

Se q(ue)sta gratia dati no hauerazo
misero mi / p(er)ch(e) semp(re)mai
cum gran dolor imei zorni pianzerazo /
sich(e) se stomal farai
ben cruda tu s(er)ai
stu no(n) midai o rosa pellegrina /
sta gra(tia) picolina
mora damor tuo fidel s(er)uidore

Dopodiché nella seconda colonna il testo prosegue secondo la versione precedentemente interrotta:

Ben cruda tu s(er)ai
se tanto mal farai
si che mi dona . orosa pellegrina /
sta gratia picolina /
non satu ben ch(e) sum to s(er)uidore.

Laura Pini scriveva al riguardo:

Interessa notare che la stanza 6 è introdotta dall'abbreviazione della parola *aliter*, segno evidente che della medesima correivano due lezioni distinte o, così almeno, pensava il copista il quale, essendosene ricordato, aveva interrotto a mezzo la trascrizione della stanza per inserire integralmente la seconda lezione, riallacciandosi poi, nella colonna successiva, al testo da cui attingeva. Non si tratta certo di soggettivo emendamento del copista, bensì di trascrizione sicuramente mnemonica – forse anche influenzata dall'antigrafo – della lezione di *a*.⁴⁵

Con *a* la Pini identificava il ramo rappresentato da P¹ e P¹. La studiosa parlava dunque di trascrizione mnemonica e individuava l'infiltrarsi, nella versione di un ramo, della lezione del ramo concorrente. È lecito però dubitare di una simile ipotesi. Basti affiancare la lezione alternativa della stanza con quella effettivamente ricavabile da P¹ e P¹ e con quella che si può ottenere dagli altri mss. che la Pini poneva sotto il subarchetipo *b* (mi sforzo di offrire versioni dotate di punteggiatura, interpretando dunque il testo):

V¹

Se questa grazia da ti averazo,
beato mi! e se nol fai,
misero amante sempre pianzerazo.
Ben cruda tu serai,
se tanto mal farai!
Sì che mi dona, o rosa pellegrina,
sta grazia picolina!
Non sa' tu ben che son to servidore?
V^{1bis}

Se questa grazia da ti no averazo,
misero mi! perché sempre mai
con gran dolor i mei zorni pianzerazo,
sì che, se sto mal farai.
ben cruda tu serai.
S'tu non mi dai, o rosa pellegrina,
sta grazia picolina,
morà d'amor tuo fidel servidore.

P¹-P¹

Se questa grazia da ti non arazo,
s'tu non me la fai,
misero amante sempre pianzerazo:
questo mal tu farai!
Ben cruda tu serai,
s'tu non la fai, rosa pelegrina,
sta grazia picolina.
Ahi, non voler ch'io mora, caro
amore!

M³ La M¹ V

Se questa grazia da ti n'averazo,
se tu non me la fai,
misero amante sempre pianzerazo:
e sto mal tu farai!
Ben cruda tu serai,
s'tu non me doni, rosa pelegrina,
sta grazia picolina.
Non sa' tu ben ch'io son to
servitore?

⁴⁵ l. Pini, *Per l'edizione critica...*, p. 496.

Il copista di V¹ in realtà non sembra aver fatto nient'altro, sia nella prima sia nella seconda versione della stanza, che cercare una lezione plausibile, adattando il testo: nel primo caso ha tentato di far tornare i conti a partire dall'omissione della negazione, nel secondo ha introdotto o reintrodotta la negazione e lavorato per ricavare un senso, comunque – si noti – trascurando smaccatamente il rispetto della metrica; ed è significativo che le due alternative siano riassumibili nell'opposizione al secondo verso, tra *beato mi* e *misero mi*, espressioni che comunque non sono presenti nel restante testimoniale a noi noto. È probabile che nel tentativo di ricostruzione abbiano giocato un ruolo preminente le difficoltà sintattiche della strofa. Le soluzioni adottate per la prima parte della stanza sembrano voler ovviare alla ripetizione del costrutto ipotetico nei primi due versi, per cui nella prima redazione si introduce un'alternativa tra ipotesi positiva e negativa; nella seconda si elide la seconda protasi per ampliare l'apodosi. Nei due versi successivi invece si inserisce in entrambi i casi un nuovo periodo ipotetico, per rendere più chiaro – mi sembra – lo sviluppo del discorso. Infine, per quanto riguarda gli ultimi tre versi, nella prima versione si sostituisce il periodo ipotetico con un costrutto consecutivo al terzultimo verso mantenendo la frase finale, che così pare avere più senso come interrogativa retorica isolata dal resto, mentre nella seconda versione si mantiene la protasi del terzultimo verso introducendo però un'apodosi alla fine.

Spesso il lavoro sul testo è dovuto quindi a difficoltà di comprensione della lettera, che possono avere anche implicazioni di natura linguistica. In un codice su cui ho puntato recentemente l'attenzione,⁴⁶ il ms. dell'Archivio di Stato di Venezia, Miscellanea Codici, I 158 (AV), la stanza iniziale di *Tanto, lasso*, che ho citato sopra, compare ad esempio in questa forma:

Tanto, lasso, e' *criderazo*
 ch'ale fin recrezerazo
 al mio caro e dolce amor
 né 'l suo cor duro e salvazo
 me trarà de sto dolor.

Il copista di AV o quello del suo antigrafo deve aver ritenuto *cantarazo* incoerente rispetto a *recrezerazo*, avendo interpretato quest'ultimo come 'verrò a noia', e non come 'dispiacerò' nel senso di 'produrrò dispiacere, rammarico (forse rimorso) per la mia condizione', che è l'accezione nella quale deve essere intesa la versione comune a quasi tutti gli altri testimoni; da qui è derivata la sostituzione con *criderazo* e al quarto verso quella di *e* con *né*: si passa dunque dall'idea che il canto possa impietosire la donna a quella secondo cui le grida di dolore dell'amante indurrebbero fastidio nell'amata e quindi l'impossibilità di uscire dalla condizione di sofferenza.

Avvicinandosi a un punto nodale del discorso che interessa qui, è importante fare spazio a un'ulteriore tipologia variantistica, quella legata alla presenza di versi in rima tronca, spesso sottoposti a rimaneggiamenti che introducono rime piane. Luca Zuliani ha messo in luce come la produzione sia profana sia laudistica di Giustinian rientri in una tradizione di poesia per musica che anticipa i metri chiabreriani per il ricorso in particolare a versi tronchi in punti fissi della strofa, rilevando inoltre come l'edizione Wiese, accogliendo le vocali finali di P1¹, finisca per tradire proprio la natura musicale dei testi.⁴⁷ Si può aggiungere che il fenomeno non si riduce alla mancata soppressione, a livello grafico, di una vocale che probabilmente nell'esecuzione non veniva pronunciata; in altri casi l'assenza di apocope, specialmente di quella sillabica, contribuisce a produrre corruzioni vere e proprie in rima. Si veda al riguardo la seconda stanza della solita *Tanto, lasso, e' cantarazo*:

Una dona pelegrina,
 spechio e fior d'ogni fantina:
 per lei moro e la se 'l ve',
 pur mia lengua non refina

⁴⁶ G. Baldassari, *Alla riscoperta di Leonardo Giustinian...*

⁴⁷ L. Zuliani, *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 115-123.

de chiamar la sua merzé.

La canzonetta è impostata su uno schema a due rime che prevede un verso tronco in terza e quinta sede. In alcuni testimoni (Tr e V¹)⁴⁸ in questa strofa si ha mancato troncamento al quinto verso, dove compare *mercede/merzede*; in V¹ a questo si aggiunge *vede* al posto di *ve'*, mentre in AV al terzo verso si ha un inopinato *p(er) lei moro de s(er)uir*, quindi con rima non realizzata con *marce*. È probabile che una seriazione sul tipo di *ve'* : *mercede* o una situazione palesemente corrotta come quella di AV abbia indotto il subarchetipo *p*, da cui discendono P¹ e P¹, a un adattamento erroneo (cito secondo P¹):

Una dona pelegrina,
spechio e fior d'ogni fantina:
per lei moro in ste feride,
pur boca mia non refina
de chiamare soa mercede.⁴⁹

La questione del troncamento in rima per ragioni musicali riveste importanza anche per le sue implicazioni linguistiche. Un esempio significativo è offerto da un'altra stanza di *Tanto, lasso*, la XVII. Qui tutti i codici, a parte M², che al terzo verso legge *chanttaro*, incorrono in errore, producendo una strofetta monorimica, che possiamo rendere così, tralasciando altre lezioni singolari dei testimoni:

Se sta grazia n'averazo,
meschinelo pianzerazo:
più d'amor non canterazo
e come om fero e salvazo
fra gli amanti e' me starazo.

Naturalmente al terzo verso e al quinto occorrerà supporre dei futuri in -ò, secondo la lezione che ho già proposto sopra:

Se sta grazia n'averazo,
meschinelo pianzerazo:
più d'amor non cantarò
e come om fero e salvazo
fra gli amanti e' me starò.

Le ragioni metrico-musicali fanno sì che possano convivere nella stessa stanza desinenze e quindi tratti morfologici differenti per lo stesso tempo verbale. L'apparentamento con la musica porta dunque Giustinian a sfruttare la duttilità della lingua. Un caso molto significativo per mettere a fuoco questo punto è costituito da una stanza della canzonetta *Lasso mi, ch'io moro amando*, che ci interessa in questa sede anche perché la voce della donna viene paragonata al suono di una *violetta*, cioè a una «Piccola viola da braccio, simile al violino ma con tre corde» (così il *GDLI*, s.v., che rinvia a un passo delle *Navigazioni atlantiche* di Alvise Ca' da Mosto):⁵⁰

M³

E¹ C AV L³

p (P¹ P¹)

⁴⁸ Indico con Tr il ms. di Treviso, Biblioteca Comunale, 43.

⁴⁹ Altri esempi di errore del subarchetipo per mancata apocope si hanno ai vv. 18 : 20, dove si ha *crudeltade* : *beato*, invece di *crudeltà* e *bea'* e poi ai vv. 38 : 40, dove troviamo *negare* : *bello* (ma qui il problema è dovuto a un'inversione tra l'aggettivo e *parlare*).

⁵⁰ Indico con E il ms. di Modena, Biblioteca Estense Universitaria, α U 7.24; con L³ il ms. di Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 1136, la cui parte giustiniana è stata riportata alla luce da A.E. Quaglio, *Un'altra raccolta di "Canzonette" giustiniane*, «Filologia e Critica», 2 (1977), pp. 118-28.

33	Tropo forte in cor m'intrasti primamente,	Più che mai tu me piazisti novamente,	Più che mai tu me piacesti novamente,
34	quando in te m'inamori ;	quando in ti me rescontri ;	quando un zorno te incontri ;
35	dolze in vista te mostrasti de presente,	verso mi tu te volzisti dolzemente,	verso mi tu te volzesti dolcemente,
36	d'amor tuto m'infiامي .	d'amor tuto m'infiامي .	d'amor tuto me infiامي .
37	Quando lezer io t'aldi	Poi passando io t'aldi	Poi pensando te mirai
38	al balchon tanto suave, <u>violeta</u>	favelar tanto soave, violeta	al parlar tanto suave:
39	violeta mai no have	violeta mai non ave	violeta mai non have
40	son più dolze da sentir.	son si dolze da sentir.	son si dolce da sentire.

33 intrassi
34 minamorai
36 minfiامي
39 havi
40 Sum

33 paristi E¹ piazesti E¹ C AV
34 rescontray E¹ L³ rischontri C
resco(n)trie AV
35 volgiesti C volzesti AV dolcemente E¹
om. L³ AV
36 minifiامي E¹ emi(n)fiامي C
mei(n)fiامي AV me i(n)fiامي L³
37 pensay inte aldire E¹ passan(do) io te
resposto L³
38 fauclare E¹ Nel p(ar)lar AV al parlare
L³ suave L³ **violeta om. AV C L³**
40 su(m) L³ tanto dolçe dalsentire E¹

36 damore

Collazionando i testimoni a disposizione, si ricavano tre versioni distinte da varianti sostanziali, con la possibilità di risalire alla forma data qui per ciascuna attraverso lo scarto di lezioni erranee e l'introduzione di emendamenti congetturali che riescono comunque piuttosto facili. In particolare, in quasi tutti i testimoni delle prime due versioni, con la sola eccezione di C (e parzialmente di AV), non si ha corrispondenza in rima tra il verbo al v. 37, *aldì*, cioè 'odi', e i verbi ai vv. 34 e 36, invece di prima coniugazione. È chiaro che la volontà di ripristinare la perfezione rimica in posizione b ha prodotto la lezione del subarchetipo *p*, anche se l'introduzione di *mirai* non migliora certo la sensatezza della lezione, deturpandola anzi al punto tale che di qui, in assenza di altri testimoni, sarebbe impossibile – credo – risalire all'originario *aldì*. Non mi soffermo sui problemi posti dall'esistenza, anche una volta scartata la lezione di *p*, di due plausibili varianti nella tradizione. Mi interessa piuttosto il fatto che le difficoltà denunciate dai diversi codici nascano dalla presenza nel testo originario di una forma evidentemente peregrina. Se infatti *aldì* è il normale esito veneziano della prima pers. sing. del passato remoto per la coniugazione in *-ire*,⁵¹ la stessa desinenza per i verbi della prima coniugazione appare documentata in testi generalmente più antichi rispetto alle canzonette di Giustinian e conta assai poche attestazioni, per quanto ho potuto appurare. Si veda ad esempio un luogo del *Tristano veneto* (540): «Certo malvasiamente havé fato questo per lo qual io ve mandì ala corte delo re Artus»⁵² oppure uno dei documenti editi da Stussi (si tratta di una deposizione anonima del 1304): «Signor ell'è vero che io me trovì un çorno in pallaço».⁵³ A questi comunque si può aggiungere, con Vittorio Cian,⁵⁴ il riscontro con un luogo presente sempre in C, nella canzonetta anonima *Fia mia, non t'è d'onore*,⁵⁵ che al v. 79 reca «L'altro di scontri una schiava».⁵⁶

⁵¹ Cfr. ad es. R. Ferguson, *A linguistic history of Venice*, Firenze, Olschki, 2007, 253.

⁵² A. Donadello (a cura di), *Il libro di messer Tristano ("Tristano Veneto")*, Venezia, Marsilio, 1994.

⁵³ A. Stussi (a cura di), *Testi veneziani del Duecento e dei primi del Trecento*, Pisa, Nistri-Lischi, 1965, p. 36.

⁵⁴ V. Cian, *Un codice ignoto di rime volgari appartenuto a B. Castiglione*. Appendice, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 35 (1900), pp. 53-82: 69.

⁵⁵ Pubblicata ivi, p. 59.

⁵⁶ La testimonianza di AV appare più vicina alle consuetudini del veneziano quattrocentesco, nel quale è piuttosto frequente la desinenza in *-iè* del perfetto, come ricorda A. Sattin, *Ricerche sul veneziano del sec. XV (con edizione di testi)*, «L'Italia dialettale», 49 [n.s. 26] (1986), pp. 1-172, a proposito della presenza in uno dei testamenti da lei editi (10. 20) della forma *inprestiè* (si veda p. 58 e pp. 117-18, con la n. 159, dove si osserva peraltro che «è interessante notare l'opposizione *-iè/è* fra I e III persona»). In effetti forse si potrebbe pensare anche a una serie *rescontriè* : *infiاميè* : *aldè*, visto almeno ciò che si ritrova in un testo come il *Tristano Corsiniano* (collocabile nell'ultimo quarto del Trecento), nel quale R. Tagliani, *La lingua del "Tristano Corsiniano"*, «Rendiconti dell'Istituto Lombardo. Accademia di Scienze e Lettere. Classe di Lettere e Scienze morali e storiche», 142 (2008), pp. 157-295: 189, osserva «Esiti oscillanti tra *-ai* / *-è*

Assicurano della bontà del ripristino della serie in -i anche altri luoghi di Giustinian. In *Perla mia cara, ahi dolce amore* 25 : 27, la gran parte dei testimoni contemplan *inamorai* in rima con *ti*, ma M² e la stampa del 1474 hanno *inamori*. Sempre *inamorai* si incontra in un altro testo, la decima stanza di *Lasso mi, com' la farò*, dove M³ legge:

Poy che inti minamoray
 May per dio dionestade
 Verso ti pur non pensi
 Sio uoleua la to amistade
 Za si forte non fali.

In P¹ e P¹ la serie rimica in posizione a è *inamoray : pensay : falay* (P¹), ma l'unica soluzione consiste ancora nel porre a testo *inamori*, in rima con *pensi* e *fali*.⁵⁷ la canzonetta è tutta a rima tronche, e pare fuori di dubbio che per Giustinian una rima in dittongo discendente non possa valere come tronca. Nello stesso testo, nella diciannovesima stanza, M³ presenta *collui : ueduto : tenuto*, ma invece qui occorre ricorrere a P¹, che ha *colu : uedu : tenu* (per il primo rimante, P¹, pur emendato da Wiese, legge *coluy*). Quest'ultimo caso è interessante e potrebbe essere associato a quello di un altro testo, *Done e amanti che provati*, dove ai vv. 32 : 34 P¹ e P¹ leggono rispettivamente *nassi* e *nasci* in rima con *dì*. Entrambi i luoghi mostrano infatti come il comportamento dei singoli testimoni non sia sistematico, un fatto da tenere ulteriormente presente nell'affrontare una tradizione così complessa e variegata. Il caso di *Lasso mi, ch'io moro amando* è comunque molto interessante anche perché il testo è dotato di una peculiarità: come si vede nella ricostruzione delle versioni di M³ e di E¹ C AV L³, al sesto verso di ogni strofa compare un quadrisillabo in clausola che anticipa l'inizio del verso successivo. Tale quadrisillabo, coerente con la struttura metrica del testo, dal momento che il primo e il terzo verso della strofa sono dati dalla giunzione di un ottonario più un quadrisillabo, ha sicuramente una funzione musicale. Ora, solo due testimoni presentano costantemente i quadrisillabi in sesta posizione, M³ ed E¹. In AV C L³ questi versicoli sono presenti solo in occorrenze sporadiche, anzi isolate, mentre in P¹ e P¹ sono assenti sistematicamente, a riprova di quella distanza dei codici milanesi dalla musica originaria che doveva sollecitare la richiesta di Cicco Simonetta.

Ci sarebbe molto altro da dire, ma è necessario ora tirare le fila del discorso. La tradizione delle canzonette di Giustinian è ricca di esempi che mostrano come il lavoro di edizione consista spesso nel depurare la tradizione dalle banalizzazioni e dalle incrostazioni che vi si sono depositate. L'esempio tratto da *Lasso mi ch'io moro amando* indica inoltre come risalire “per li rami” alla ricerca della lezione autentica, attraverso gli strumenti della filologia, significhi anche recuperare la fisionomia che il testo aveva in virtù dell'originario legame con la musica. I segni di quel legame sono infatti segni linguistici e metrici, e credo che sia solo nella consapevolezza della necessaria interazione tra queste componenti e nell'escussione il più possibile esaustiva della tradizione, con un uso non meccanico, ma il più possibile duttile dei metodi ecdotici, che si può sperare di far sentire ancora, per quanto solo sulla pagina, quell'*aere veneziano* che proprio il Simonetta voleva ritrovare e intendere.

per la I coniugazione (*lasay* 105v., *travaia* 7v.; *entendè* 42r.; *parlè* 5v.)) e «Solo forme in -i / -è per la III coniugazione (*oldi* 85r. [107.5 «Si m'aÿ Dio, miser Palamides, io *oldi* che lo cavaler apellò lo cavaliere che vuj abatisti, su signore»]; *partè* 11v. [39.18: «“Vaxal” ciò dixè Dinandan “tu me metisi ieri in la folia, donde io me *partè* a dextrone”»], *fuçè* 18v. [46.11 «io so ben certamente che vuj siti Tristan, che ancidesi mio fradello in Cornovaia e mi medexemo avrisi meso a morte, ma io me 'n *fuçè* en una foresta»])». Tuttavia l'ipotesi si scontra con il fatto che proprio il verbo *oldir* non pare contare attestazioni in -è, per quanto consentono di appurare le banche dati a disposizione; cfr. ad es. F. Gambino (a cura di), *I Vangeli in antico veneziano. Ms. Marciano It. I 3 (4889)*, con una presentazione di F. Brugnolo, Roma-Padova, Antenore, 2007, p. LXIX, e nella sua edizione Mt 8, 10: «Quando Iesù Cristo *oldi* che questu' disse, si se meraveiava e disse a quelor che lo seguiva: “Io no *trovè* mè sì grande fé en Israel”».

⁵⁷ Sbaglia invece A. Carocci, «*Non si odono altri canti*»..., pp. 171-72, che qui interviene creando la serie *inamorai : pensai : falai*.