

Questo documento è la versione post-print del contributo di Gabriele Baldassari, *Principi metrici nell'ordinamento delle "canzonette" di Leonardo Giustinian. Le due sillogi principali*, apparso su «Stilistica e metrica italiana» 18 (2018), pp. 3-50. Il documento integra i risultati del processo di referaggio e della revisione finale dell'autore; il testo, pertanto, è in tutto conforme a quello della versione digitale definitiva dell'editore.

Principi metrici nell'ordinamento delle "canzonette" di Leonardo Giustinian. Le due sillogi principali*

[3] Gli studi dell'ultimo secolo sulle cosiddette canzonette di Leonardo Giustinian hanno avuto come principale obiettivo quello di rimediare alla mancanza di un testo affidabile, ma i tentativi esperiti non sono andati oltre i lavori preparatori all'edizione critica, anche se, grazie ai contributi di Oberdorfer (1911), Billanovich (1937 e 1939), Pini (1960 e 1961) e soprattutto Antonio Enzo Quaglio (autore di una quindicina di interventi tra il 1968 e il 1992, dedicati anche a componimenti di genere diverso),¹ possediamo una ricognizione approfondita e accurata della tradizione manoscritta, con non poche importanti acquisizioni. A parte i tre testi pubblicati da Billanovich in duplice veste in un articolo del 1939 e il manipolo più nutrito, ma privo di apparato, offerto da Quaglio stesso per l'antologia dei *Rimatori veneti del Quattrocento* allestita da Armando Balduino (1980a), ancora oggi chi voglia leggere le canzonette di Giustinian deve dunque procurarsi il volume curato da Berthold Wiese nel lontanissimo 1883 e ristampato dalla Commissione per i testi di lingua nel 1968.

[4] Come noto, Wiese aveva pubblicato le canzonette secondo il testimone più ricco, quello della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze oggi segnato come Palatino 213 [P¹], facendo ricorso, ove possibile, a un altro codice fiorentino, il Riccardiano 1091 [R], e a due incunaboli, quello di Roma privo di data e quello di Venezia del 1485. Ciò che noi abbiamo sotto gli occhi quando apriamo l'edizione Wiese è un testo assai poco leggibile e di incerta natura, sia per una veste grafica eccessivamente conservativa, cui si aggiungono una punteggiatura irrazionale e la mancata segnalazione delle divisioni strofiche (incomprensibile, vista l'assoluta precisione di P¹ almeno da questo punto di vista), sia per scelte filologicamente irricevibili: lo studioso suppliva infatti alle lacune materiali di P¹ con gli altri esemplari a disposizione, con il rischio di produrre autentiche contaminazioni, ed effettuava solo sporadici emendamenti, a fronte di numerosissimi errori, anche banali, lasciati intatti. Questi ultimi difetti si ritrovano nel più recente lavoro dedicato a Giustinian, la monografia di Anna Carocci (2014). Qui, dopo un profilo biografico e storico-critico, si dà il testo delle canzonette raccolte nel ms. Italiano IX 486 (6767) della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia [M³], un codice certamente di grande importanza – come si sottolineerà anche in questa sede – ma la cui lezione viene proposta in maniera discutibile, ricorrendo a emendamenti parziali, e incoerenti rispetto a scelte altrove conservative, e sfruttando, per le parti in cui M³ è lacunoso, la testimonianza del ms. Pallastrelli 267 della Biblioteca Passerini Landi di Piacenza [La], senza tenere nel debito conto che questo manoscritto è di tipologia tutt'affatto diversa (un libro mastro in cui si inseriscono versi volgari) e propone una documentazione spesso arbitrariamente scorciata e progressivamente ridotta dei componimenti, sicché si può fare appello solo con molta cautela alla sua discendenza, per via indipendente, da un capostipite comune al ben più elegante e affidabile Marciano.

Se si conta anche un componimento che manca in M³ per caduta di carte, il ms. veneziano e La condividono ventitré canzonette disposte secondo lo stesso ordine, a cui M³ per parte sua aggiunge altri sedici testi dello stesso genere non compresi in La che in gran parte appaiono di sicura attribuzione a Giustinian. La situazione

[3]* Questo contributo nasce dalle indagini da me condotte per un assegno di ricerca finanziato dal Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Ca' Foscari di Venezia dall'ottobre 2016 al settembre 2017 (*Per l'edizione delle canzonette sicuramente attribuite a Leonardo Giustinian*, tutor Tiziano Zanato).

¹ Per una panoramica esaustiva si veda la bibliografia degli scritti di Quaglio in Zanato 2014.

è parallela a quella che si verifica nella coppia formata da PI^1 , che reca insegne sforzesche, e dal sempre milanese ma visconteo Parigino It. 1032 della Bibliothèque [5] Nationale de France [P^1]: quest'ultimo contiene settanta testi in tutto, nella stessa disposizione del Palatino, il quale però, a causa di diverse cadute di carte, trasmette sessantatré dei componenti di P^1 , a cui ne aggiunge altri diciotto, per un totale di ottantuno. Questi in realtà sono i numeri che risultano considerando i confini tra i testi segnati nei due codici, in alcune occasioni discutibili, come vedremo, e includendo anche le poesie che certamente o molto probabilmente non sono di Giustinian: specie nella "coda" di PI^1 vi sono diversi testi che vanno attribuiti probabilmente o sicuramente ad altri autori. È bene ricordare comunque che in nessuno dei quattro manoscritti menzionati compare il nome del patrizio veneziano in associazione alle "canzonette" e che l'attribuzione di questi *corpora*, almeno per la parte di essi che appare più solida, ha luogo per via indiretta, sulla base del fatto che diversi dei testi sono assegnati a Giustinian da altri testimoni (manoscritti e a stampa), il che ha spinto a riportare al suo nome anche le "canzonette" che non sono attestate da altri codici o che corrono adespote nel resto della tradizione, una soluzione che forse presenta più rischi di quanti siano stati avvertiti da Billanovich in poi.²

La presenza di due diverse sillogi, quella a cui rimontano i due mss. M^3 La, di chiara provenienza veneta, e quella a cui risalgono invece i due milanesi PI^1 P^1 , ha assorbito in gran parte l'attenzione degli studiosi, soprattutto perché in diversi casi la divaricazione dell'ordinamento è riba[6]dita da una significativa divaricazione nella consistenza, nella struttura e nella lezione dei testi, che specialmente Giuseppe Billanovich ha interpretato come il segno di una duplicità redazionale, arrivando a ipotizzare che le due raccolte risalgano allo scrittoio dell'autore.³ Questa tesi è andata incontro a riserve e obiezioni da parte degli studiosi successivi: anche se per qualche testo – come Antonio Enzo Quaglio (1973, 161-80) ha mostrato per *O canzonetta mia* – l'ipotesi di una doppia versione d'autore è fondata, la testimonianza di PI^1 - P^1 (che Oberdorfer 1911 riteneva l'unica autentica e che Billanovich attribuiva a una stesura seriore)⁴ lascia intravedere le tracce di fraintendimenti e rimaneggiamenti che inficiano la credibilità delle varianti, per quanto naturalmente questo ramo possa offrire anche lezioni tutt'altro che deteriori, che consentono di comprendere o sanare errori di M^3 -La. Uno dei caratteri ricorrenti e più noti di PI^1 - P^1 è costituito ad esempio dalla scissione in un quinario più settenario di quello che in M^3 -La è proposto come un endecasillabo con rima al mezzo, in fine di ripresa e di stanza. Difficilmente questo tratto potrà essere ascritto a un intervento d'autore, come voleva lo stesso Billanovich: se certo non mancano situazioni dubbie, in numerosi casi in posizione di chiusa abbiamo dei senari che rivelano la discendenza da originari endecasillabi; inoltre il settenario finale ha spesso l'aria di un senario a cui è stata aggiunta una sillaba per far tornare i conti, come mostrato ad esempio da Quaglio (1973, 46-48) per il primo testo di PI^1 - P^1 , *O donne innamorate*. Il fenomeno è esemplificato infatti in maniera palmare fin dalla strofa incipitaria, che si chiude con i due versi «el zentil volto / de la madonna mia», di contro all'endecasillabo di M^3 «el zentil volto – de la dona mia».

[5]² Billanovich 1937, 217-29 in sostanza riteneva «indiscutibilmente autentico» (p. 226) l'apporto di PI^1 - P^1 e M^3 -La, giudicava altamente probabile che tredici dei diciotto testi finali di PI^1 fossero di Giustinian (p. 227), così come, dopo aver enunciato criteri improntati a prudenza per le canzonette attestate solo da altri codici, ammetteva l'autenticità di gran parte dei componenti trãditi dalle stampe (pp. 228-29). Queste conclusioni giungono dopo una serie di ragionamenti che non appaiono o non appaiono più così solidi e che meriterebbero di essere almeno in parte rivisti; tuttavia Quaglio 1971, 183 affermava risolutamente che «Non pone [...] drammatici dilemmi [...] la *vexata quaestio* delle attribuzioni, dato che, isolato un blocco consistente di pezzi autentici e respinte come sicuramente spurie alcune frange, restano in discussione, come in quasi tutte le tradizioni della nostra lirica dal Duecento al Quattrocento, pochi numeri di discordante attribuzione o privi affatto di *subscriptions*». La questione in realtà a me sembra meno semplice, e trovo interessante il fatto che in nota Quaglio aggiungesse che il problema è legato anche «alla complessa determinazione delle forme metriche e dei versi adottati dal Giustinian, finora guardata [...] con disinvolta superficialità». Nel presente articolo si partirà appunto da dati metrici per porre in luce anche, sia pure per ora solo incidentalmente, alcuni dubbi sulla modalità di composizione dell'antologia da cui discendono PI^1 e P^1 .

[6]³ Cfr. in particolare Billanovich 1939, 334-36.

⁴ Cfr. Billanovich 1939, 337-41.

A parte discussioni su singoli luoghi e su singole questioni, come quella appena ricordata, e al di là di riflessioni sollecitate soprattutto dal legame, ormai perduto, con la musica, tra cui spiccano quelle di Luca Zuliani (2009), gli aspetti metrici delle canzonette di Giustinian non hanno ricevuto finora un'attenzione approfondita. Il termine stesso con cui questi testi sono designati è di per sé insoddisfacente, perché in realtà le "canzonette" vere e proprie sono solo un manipolo: nel *corpus* albergano non [7] pochi capitoli, quasi tutti quadernari, mentre buona parte dei testi è costituita da ballate pluristrofiche, che condividono alcuni tratti, come la brevità delle stanze e dei versi impiegati, con altri testi che, pur essendo privi di una ripresa, hanno rime ricorrenti in chiusura della strofa e dunque si richiamano ancora al genere della ballata.

In definitiva il titolo più importante sul tema resta un contributo di Tommaso Casini (1884-85), nato come recensione al volume di Wiese, ma capace di sviluppare in breve spazio una riflessione accurata sui tipi metrici principali presenti tra i testi di PI¹. La ricognizione di Casini permette di rendersi conto agevolmente che alla distribuzione dei testi nel manoscritto (e quindi anche nel collaterale P¹) presiede un criterio di natura metrica: sono infatti quasi sempre raggruppati tra loro, anche in lunghe serie, testi accomunati dallo schema e da altri caratteri.

La tavola della silloge trādita da PI¹-P¹, che offro qui, consente di cogliere ancora meglio questo aspetto. Essa presenta tutti i testi tramandati dai due codici, utilizzando P¹ per colmare le lacune di PI¹ e includendo i diciotto testi presenti nel solo PI¹. Al riguardo mi permetto un breve inciso. Sembra infatti opportuno rilevare che non è detto che, come voleva ad esempio Billanovich (1937, 227), questi altri diciotto componimenti siano stati tratti da una fonte diversa rispetto a quella da cui PI¹ ha attinto, con P¹, i precedenti settanta (ora ridotti a sessantatré). Se non sbaglio, finora è stato dato poco peso a un fatto in realtà ben noto: mentre non c'è pressoché discrasia nella consistenza dei testi tra P¹ e PI¹ (se si eccettuano pochi versi e una stanza caduti nel primo per facile distrazione),⁵ l'ultimo testo presente in P¹, il serventese *Tacer non posso*, compare in una forma insolitamente abbreviata rispetto a PI¹, essendo privo di diciotto quartine tra le prime dodici e l'ultima, invece regolarmente registrata, un fatto che, se si tiene conto dei comportamenti riscontrabili in altri codici latori di giustinianee (La, ma anche, per fare solo un altro esempio, il ms. Miscellanea Codici I 158 dell'Archivio di Stato di Venezia [AV], che pare tagliare corto a volte per ragioni di spazio),⁶ potrebbe essere dovuto alla volontà o alla necessità del copista di affrettare la trascrizione, per troncarla in una maniera comunque ritenuta sensata.

[8] Nella tavola si dà il numero d'ordine progressivo, seguito da quello, tra quadre, della silloge di M³-La; l'incipit, la cui lezione segue quella di PI¹, con scontati ammodernamenti e adattamenti di unità e separazioni di parola (ma mantenendo eventuali irregolarità metriche e proponendo necessari o ipotetici emendamenti in nota), tranne nei casi in cui i danni subiti dal codice comportino di ricorrere a P¹ (eventualità segnalata tra quadre) o ad altri testimoni (fatto indicato con un asterisco); il numero (in cifre romane) del testo in PI¹ (e quindi nell'ed. Wiese) e (in arabe) in P¹; il genere metrico;⁷ lo schema metrico; il numero di versi per stanza, di stanze e di versi in totale, specificando tra quadre il numero in PI¹ quando la sua testimonianza sia incompleta per ragioni materiali, segnalando con una "a" o una "m" in apice se una stanza è acefala o mutila; la stessa indicazione viene data per i testi trāditi dal solo PI¹, fornendo, in caso di componimento acefalo, solo il numero totale delle stanze attestate con una "a" in apice.

In particolare, lo schema metrico si attiene alla scansione versale leggibile proprio in PI¹ e in P¹. In più occasioni esso deve essere considerato l'astrazione più verosimile, essendo il frutto di congetture e di semplificazioni rispetto a una situazione testuale che presenta non di rado difformità e dati problematici. Per quanto riguarda questi ultimi aspetti, segnalo in nota i casi che appaiono più rilevanti, come escursioni eventuali di alcune stanze rispetto alla misura dominante o mancate corrispondenze in rima quando queste

[7]⁵ Si veda l'elenco di questi luoghi in Pini 1960, 446.

⁶ Su questo codice mi permetto di rinviare a Baldassari 2018.

[8]⁷ Queste le abbreviazioni utilizzate: ball. = ballata; ball.* = "ballata" priva di ripresa; c.tta = canzonetta; serv. = serventese; tern. = capitolo ternario.

non siano risolvibili pressoché immediatamente.⁸ Nello schema si trovano tra parentesi tonde le rime interne ma, come sarà per la tavola dedicata alla raccolta “veneta”, si distinguono i casi in cui è forse più corretto parlare di versi composti, per i quali si danno le due misure unite da un +. Il numero in pedice indica la misura del verso, ed è seguito eventualmente da un apostrofo per segnalare che [9] la rima è tronca (nel caso in cui il fenomeno non sia costante, ma si sospetta che dovesse esserlo in origine, se ne dà conto in nota),⁹ mentre un 2 in apice indica che la rima finale unisce a coppie le stanze. Benché la scelta sia opinabile, ho preferito non segnalare con punteggiatura o spaziature le divisioni interne all’unità strofica: in diversi casi queste divisioni richiederebbero di addentrarsi nel singolo testo, formulando ipotesi interpretative che si presterebbero a discussioni estranee alla prospettiva qui adottata. Nel caso di serventesi, si dà sempre lo schema degli ultimi versi utilizzando le ultime lettere dell’alfabeto, anche se queste non corrispondono alla numerazione dei versi. Si esplicita sempre, tra quadre, la rima ricorrente; eventualmente l’abbreviazione “prf” informa della presenza di una “parola refrain”, cioè di un rimante che si ripete, “vrf” invece di un verso replicato in posizione fissa. Il grassetto contrassegna i testi presenti anche nella silloge di M³ La; il corsivo invece quelli per i quali è stata revocata in dubbio l’attribuzione a Giustinian: si tratta in sostanza di 75 *Venuta è l’ora e il dispietato punto*, serventesi da attribuire a Iacopo Sanguinacci, così come, forse, un altro capitolo quadernario, *Qual ninfa in fonte* (n.79), di 80, che è la cosiddetta e diffusissima “ruffianella” pseudoboccacciana, di 82 *Si forte i to’ begli occhi novamente* (per la quale Billanovich 1937, 228 riteneva necessario «ricercare qualche ulteriore chiarificazione»),¹⁰ di 85^a *Se tu m’ami de bon core* e 85^b *Chi ben ama di bon core*, almeno secondo la tesi di Pini 1961, di 87 *Io ti priego per quel vivo sole*, ternario del cremonese Carlo Cavalcabò.¹¹

Avverto che per non rendere troppo faticosa la lettura, i rimandi di nota si trovano sempre in corrispondenza dell’incipit, quale che sia l’aspetto del testo bisognoso di un commento, e che in seguito, anche a costo di qualche ridondanza, mi riferirò ai testi di questa silloge con la lettera “p” seguita dal numero d’ordine, per evitare confusioni rispetto alla silloge di M³-La (che verrà designata con “m”).

[10]

⁸ Il criterio è naturalmente opinabile, ma nasce dalla necessità di evitare un eccesso di dati: per i nostri obiettivi sarebbe infatti poco utile segnalare qui e nella tavola successiva casi come un *desio* da correggere in *desire* per far tornare i conti di una rima in IRE o quelli (come un *credo* da mutare in *crezo* per ripristinare la perfezione rimica in EZO) in cui la difformità è dovuta a banali deviazioni di tipo grafico-fonetico da un originale che si ricostruisce agevolmente.

[9]⁹ Si considerano solo i casi in cui l’apocope sia “esplicita”, non quelli di troncamento vocalico non realizzato, ancorché forse dato per scontato (ad esempio con gli infiniti in rima).

¹⁰ Il testo, infatti, come annotava sempre Billanovich 1937, 250, compare nel ms. Marc. It. IX 105, a c. 54r con l’intestazione «.M.T. Ad Laudem diue ixote Sancti Bonifacij comitisse».

¹¹ Cfr. al riguardo anche Quaglio 1981, 113 n. 66.

	Incipit	P1 ¹	P ¹	Genere	Ripresa	Stanza	N° vv. / stanza	N° stanze	N° vv.
1 [m7]	O donne inamorate	I	1	ball.	x7y7y5z7	a7b11a7b11b7c7c5z7 [z = ia]	8	10	84
2	Poi che azo perduta ¹	II	2	ball.	x7y7y5z7	a7b11a7b11b7c7c5z7 [z = ia/ire]	8	10	84
3	Ahimè, che son caduto	III	3	ball.	x7y7y5z7	a7b11a7b11b7c7c5z7 [z = ia]	8	7	60
4 [m17]	O canzoneta mia	IV	4	ball.	x7y7y7x11	a7b11a7b11b7c7c7x11 [x = ia]	8	11	92
5	Ahi, quanto e' fu' contento ²	V	5	ball.	x7y7y5z7	a7b11a7b11b7c7c5z7 [z = ai]	8	5	44
6 ^a	Qual ladra, qual zudea ³	VI	6	ball.	x7y7y5z7	a7b11a7b11b7c7c5z7 [z = uto (?)]	8	6	52
6 ^b	Qual penser novamente ⁴	VI	6	ball.	x7y7y5z7	a7b11a7b11b7c7c5z7 [z = ire]	8	11	92
7 [m9]	Amante, a sta fredura⁵	VII	7	ball.	w7x7x5y7 w7z7z5y7	a7b11a7b11b7c7c5d²7 ... a7b11a7b11b7c7c5d7	8	86	696

[10]¹ Per l'incipit, si può pensare a dialefe tra *che* e *azo* o a caduta di *io* prima del verbo (il pronome compare effettivamente in R), con conseguente diesinalefe. Dalla VI st. in avanti la rima finale in IA si muta in IRE per le successive cinque strofe, sicché le dieci stanze complessive risultano spartite in due.

² Per quanto riguarda lo schema metrico, si registra un evidente errore nella st. II, che termina in ORE (dove forse *che me tieni in dolore* è emendabile in *che in dolor me terrai*).

³ La rima finale varia: è in UTO nelle prime tre stanze, in ASTI ed ESTI nelle successive tre.

⁴ In P1¹ e P¹ questo testo e il precedente formano un unico componimento. Mi soffermerò in seguito sulla questione.

⁵ Le prime quarantotto stanze sono abbinate dalla rima finale, anche se con qualche caduta; il tratto decade in seguito, in coincidenza con la seconda notte, in pratica un secondo atto, del contrasto. Nella st. XIX terzultimo e penultimo verso sono sulla stessa riga e separati da una barretta; in P¹ ciò avviene per penultimo e ultimo verso nelle st. XIV e XLIII. Si segnala per irregolarità metrica la st. XXV (il cui schema risulta a7b11?c7d11c7d11d?7e7 [in P¹ abacc?e]), che si trova nel punto corrispondente a una nuova doppia ripresa in M³ (ma la situazione della tradizione qui risulta particolarmente intricata; cfr. per un primo ragguaglio Pini 1960, 462-63). Situazioni di mancata o imperfetta corrispondenza in rima occorrono nelle st. IX, posiz. a *seno* : *parlemo*; XIV, c *legno* : *vedereno*; XXX, b *dreto* : *cameretto* : *anozetta* (con il secondo rimante che sarebbe modificabile al femminile; ma forse è preferibile volgere al maschile il terzo, anche se segue poi in posizione c una rima in ETO); LI, a *caleffi* : *vezzi*; LII, a *imprometo* : *questo* e c *conspetto* : *certo*; LV, b *fanti* : *denti* : *valente*; LVII, b *nocte* : *porte* : *nocte*; LXI, c *porta* : *aperta*; LXVIII, a *porta* : *volta*; LXXXVI, b *dio* : *hai* : *sai* (ma nel primo caso occorre emendare il verso, volgendo *e poi te va' con dio* in *e poi con dio te vai*, forse eliminando il pronome per evitare ipermetria).

	Incipit	PI ¹	P ¹	Genere	Ripresa	Stanza	N° vv. / stanza	N° stanze	N° vv.
8	I zorni trapassati ⁶	VIII	8	ball.	x7y7y5z7 [?]	a7b11a7b11b7c7c5z7 [z = ore]	8	3	28
9	l' vedo ben ormai ⁷	IX	9	ball.	x7y7y5z7	a7b11a7b11b7c7c5z7 [z = ura/ora]	8	14	116
10	Essendomi soletto	X	10	ball.	x7y7y5z7	a7b11a7b11b7c7c5z7 [z = ia]	8	16	132
11	O donna, or me perdona ⁸	XI	11	ball.	x7y7y5z7	a7b11a7b11b7c7c5d ² 7	8	14	116
12 [m8]	O tu che sei corona	XII	12	ball.	x7y7y5z7	a7b11a7b11b7c7c5z7 [z = ore]	8	10	84
13	O anzoleta bella	XIII	13	ball.	x7y7y5z7	a7b11a7b11b7c7c5z7 [z = ore; l st. b = z]	8	7	60
14 [m27]	Perla mia cara, ahi dolce amor⁹	XIV	14	ball.*		a9b9a9b9c9b9c9d9x9 [x = ire]	10	9 [1-6^m]	90 [1-59]
15 [m26]	Guerriera mia, consentime [P¹]¹⁰	XV	15	ball.*		a9b9a9b9c9b9c9d9x9 [x = ire; l st. b = x]	10	9 [1^a-9]	90 [3-90]

[11]⁶ Vi è mancata corrispondenza tra la rima finale della ripresa (in IQUA) e la rima finale delle stanze, che è sempre ORE. In penultima posizione della ripresa in PI¹ si ha *conuieneme lassare*, in P¹ *conuieme l.*, due versi eccedenti rispetto al quinario che sembra chiaro in penultima posizione della stanza: forse da ipotizzare un semplice *convien*. Si segnala anche l'assonanza 6 *pedi* : 8 *concedi* : 9 *neghi*.

⁷ Le due rime in fine di stanza, ORA e URA, si alternano regolarmente. Le due desinenze rimano tra loro anche nel corpo della III stanza. Al v. 52, in chiusura della st. VI, compare *fortuna*, certamente da emendare in *ventura*. Nella st. XI, in posiz. b abbiamo *tempo* : *servente* : *ardente* (con *lungo tempo* forse da emendare in *lungamente*).

⁸ In PI¹ e P¹ nelle ultime quattro stanze l'accoppiamento non risulta più rispettato e incontriamo invece la seguente successione tra le rime in chiusura della stanza: IO, ATO, ATE (medicabile in ATO), IO. La carenza della testimonianza può essere sanata ricorrendo al cosiddetto "codice Castiglione" di rime volgari (ora all'Archivio di Stato di Mantova) [C], che presenta altre stanze, anche se pure con alcune discrepanze rimiche, però abbastanza facili da correggere (cfr. Billanovich 1937, 245-46; Pini 1960, 487-89).

⁹ In PI¹ e P¹ le stanze I e II presentano rime tronche in posizione b (la l, si arguisce facilmente, anche in c, correggendo *dia* al v. 5 in *di*, in rima con *ti*); la III in posizione a, c, d; la V in posizione d; la VI in x (verso presente solo in P¹); per le ultime quattro stanze, presenti solo in P¹, notiamo che nella VII è tronca solo la rima a; nelle VIII e IX solo la b; nella st. X solo le posizioni b, c (in R, messo a testo da Wiese per le stanze mancanti in PI¹, VII, VIII e X sono totalmente a rime tronche, IX in posizione a, c, d, x). Mancate corrispondenze di rima nella st. II, in posizione b, dove abbiamo *sto* : *vo* : *oppunione* (non è difficile immaginare la correzione *son* : *von* : *opinion*); nella III, in posizione c, dove *ti* rima con *inamorai*, da correggere probabilmente con la forma (altrove attestata in Giustinian) *inamori*; nella VI, dove lo schema risulta sovvertito con una successione iniziale ababca, ma il ricorso a M³ permette di capire che si è prodotta un'inversione nei primi versi.

¹⁰ In P¹ in realtà il capolettera è S, nato da chiaro fraintendimento della letterina-guida. In PI¹ e P¹ nella st. I in posizione a e c si trovano settenari sdrucchioli (equivalenti nell'esecuzione musicale a novenari tronchi, cfr. Zuliani 2009, 120-21; a riprova sono in rima *misera* e *litera*), eventualità che si verifica anche in altre stanze. Nella II sono tronche b (parzialmente in PI¹), c, d; nella III a, c, d; nella IV c, con a, in EDIO, da considerare sdrucchiola; nella V d, con b sdrucchiola; nella VI ancora c, con a sdrucchiola; nella VII a, b, c; nella VIII b, c, con a sdrucchiola; nella IX c. Nella VI stanza, al v. 56, occorre correggere *me meschin* in *meschinel* per far tornare la rima (si tralasciano altri emendamenti più immediati).

	Incipit	PI ¹	P ¹	Genere	Ripresa	Stanza	N° vv. / stanza	N° stanze	N° vv.
16 [m24]	Fiore zentile, da ti vegno ¹¹	XVI	16	ball.*		a ₈ b ₆ a ₈ b ₈ c ₆ b ₈ c ₈ d ₆ d ₈ x ₁₂ [x = ire]	10	11	110
17 [m25]	Rosa mia, per dio consenti ¹²	XVII	17	ball.*		a ₈ b ₆ a ₈ b ₈ c ₆ b ₈ c ₈ d ₆ d ₈ x ₈ [x = are; I st. d = x]	11	12	132
18 [m20]	Piango, meschino, l'aspera mia fortuna ¹³	XVIII	18	ball.	x ₁₁ (x ₅)y ₁₁ + repl. z ₁₁ (z ₅)y ₁₁	a ₈ b ₈ a ₈ b ₈ a ₈ b ₈ c ₁₁ (c ₅)y ₁₁ [y = ura/ora]	8	13	108
19	Ahimè meschino, el me convien pur dire	XIX	19	ball.	x ₁₁ (x ₅)y ₁₁ + repl. z ₁₁ (z ₅)y ₁₁	a ₈ b ₈ a ₈ b ₈ a ₈ b ₈ c ₁₁ (c ₅)y ₁₁ [y = are]	8	9	76
20	Non l'averia zamai creduto ¹⁴	XX	20	ball.	x ₇ y ₇ y ₇ z ₁₁ + repl. k ₇ w ₇ w ₇ z ₁₁	a ₇ b ₇ a ₇ b ₇ b ₇ c ₇ c ₇ z ₁₁ [z = ita/ito (?)]	8	5	48
21	Conveneme partire ¹⁵	XXI	21	ball.	x ₇ y ₇ y ₇ x ₁₁	a ₇ b ₇ a ₇ b ₇ b ₇ c ₇ c ₇ x ₁₁ [x = ire (?)]	8	3	28
22	Amante grazioso	XXII	22	ball.	x ₇ y ₇ y ₇ z ₁₁	a ₇ b ₇ a ₇ b ₇ a ₇ c ₇ c ₇ z ₁₁ [z = ando]	8	10	84
23 [m11]	Figlia, per sta contrata ¹⁶	XXIII	23	ball.	x ₇ y ₇ y ₇ x ₁₁	a ₇ b ₇ a ₇ b ₇ a ₇ c ₇ c ₇ x ₁₁ [x = ata/à]	8	20	164
24	Non so come pòi soffrire ¹⁷	XXIV	24	ball.	x ₇ y ₇ y ₇ x ₁₁	a ₇ b ₇ a ₇ b ₇ b ₇ c ₇ c ₇ x ₁₁ [x = ire]	8	6 [1-2 ^m]	52 [1-17]

[12]¹¹ Nell'incipit ipotizzabile l'apocope di *Fiore*, ma anche quella di *zentile*, con *io* (attestato da M³) in immaginabile dialefe o dieretico.

¹² Nelle st. VIII e XI ottavo e nono verso sono scritti sulla stessa riga in PI¹; solo nel primo caso anche in P¹. La X si chiude sulla rima ERE (*havere*) e non su ARE.

¹³ Nell'incipit risulta agevole l'emendamento di *aspera* in *aspra*. Tronche nella st. II e (parzialmente) nella IV (non in P¹) le rime in posizione b. Nella st. XIII solo in PI¹ si registra mancata corrispondenza rimica in posizione c (giusto il testo di P¹: *zà minor gratia dimandar [dimandare PI¹] non sazo: / se non l'arazo, - fia rason che mora*).

¹⁴ Ipotizzo la necessità di un emendamento dell'incipit in *N'aria zamai creduto*. Per quanto riguarda la ricostruzione dello schema, occorre dire che si può supporre la correzione di *tradito* in *tradita* al v. 4, ultimo della ripresa, così da farlo corrispondere con la replicazione, che si chiude su *saita*, e con il v. 20, ultimo della II st., che reca *servita*; non sembra invece che si possa correggere *bandito* in *bandita* al v. 44, ultimo della V st., mentre forse è emendabile *partito* in *partita* al v. 36, ultimo della IV. Restano privi di corrispondenza *ria* al v. 12 (I st.) e *consentire* al v. 28 nella III st. (da correggere in *consentito*?). Si può ipotizzare che la rima finale fosse in origine ì.

¹⁵ Solo la I st. è in corrispondenza con la ripresa. Le altre due si chiudono rispettivamente su ORE e URA. Nella ripresa stessa in PI¹ abbiamo 2 *voi* : 3 *più*; facile la correzione in *vui* : *piui*, che è la lezione di P¹ (stessa situazione a p24, ai vv. 10 : 11).

¹⁶ Per quanto riguarda lo schema, fino alla VI st. compresa in PI¹ la rima che chiude la ripresa e la strofa è in ATA, a parte nella I st., in à; nella VII e costantemente dalla X in poi la rima è tronca, a parte per P¹ alla X e alla XI e dalla XIV alla XVI. Tronca anche la rima in posizione b nelle st. V e XI. PI¹ e P¹ presentano un erroneo *certo* in rima al v. 3, da correggere con La in *schieto*.

[13]¹⁷ Nell'incipit è facile ipotizzare la riduzione di *come* a *com'*.

	Incipit	P ¹	P ¹	Genere	Ripresa	Stanza	N° vv. / stanza	N° stanze	N° vv.
25	Meschino servitore [P ¹] ¹⁸		25	ball.	X ₇ Y ₇ Y ₇ X ₁₁	a ₇ b ₇ a ₇ b ₇ b ₇ C ₇ C ₇ X ₁₁ [x = ore]	8	5	44
26 [m23]	Lasso mi, che moro amando notte e dia [P¹]¹⁹	XXV	26	ball.*		a₈+b₄c₈a₈+b₄c₈c₈d₈d₈x₈ [x = ire; I st. c = x]	8	13 [1^a-13]	104 [8-104]
27	Ahimè, che son ferito ²⁰	XXVI	27	ball.	X ₇ Y ₁₁ Y ₇ X ₁₁	a ₁₁ b ₇ a ₁₁ b ₇ b ₇ C ₁₁ C ₇ X ₁₁ [x = ito]	8	4	36
28 [m1]	O rosa mia zentile²¹	XXVII	28	ball.	x₇y₁₁y₇x₁₁	a₁₁b₇a₁₁b₇b₇c₁₁c₇x₁₁ [x = ele/ile]	8	11	92
29	O perla mia zentile ²²	XXVIII	29	ball.	X ₇ Y ₇ Y ₅ Z ₇	a ₁₁ b ₇ a ₁₁ b ₇ b ₇ C ₅ Z ₇ [z = ere/ire]	8	5	44
30	Lizadra damisela, o signor mio [P ¹] ²³		30	ball.	X ₁₁ Y ₇ Y ₇ X ₅	a ₁₁ b ₇ a ₁₁ b ₇ b ₁₁ C ₇ C ₇ X ₅ [x = vrf]	8	3	28
31	Perfin che fu' de ti, dona, contento [P ¹] ²⁴		31	ball.	X ₁₁ Y ₇ Y ^a X ₅	a ₁₁ b ₇ a ₁₁ b ₇ b ₁₁ Y ^a X ₅ [y y ^a x ₅ prf]	8	3	28
32	Io son tuo servo, donna, come mai [P ¹] ²⁵		32	ball.	X ₁₁ Y ₇ Y ₇ X ₅	a ₁₁ b ₇ a ₁₁ b ₇ b ₁₁ C ₇ C ₇ X ₅ [x = ai]	8	3	28
33	Poi che dal volto tuo luntano me vezo [P ¹] ²⁶		33	ball.	X ₁₁ Y ₇ Y ₇ X ₅	a ₁₁ b ₇ a ₁₁ b ₇ b ₁₁ C ₇ C ₇ X ₅ [x = ezo]	8	3	28
34 [m2]	O donna del mio core [P¹]	XXIX	34	ball.	x₇y₁₁y₇x₁₁	a₁₁b₇a₁₁b₇b₇c₁₁c₇x₁₁	8	12	100

¹⁸ In P¹ il capolettera in realtà è una N.

¹⁹ In P¹ rima tronca in posizione c alle st. III, VI, IX, X e XIII (in P¹ solo nelle st. III, VI, XIII); alla st. X anche in posizione x (non in P¹). Proprio la presenza di rime tronche in posizione c fa capire che nella VII st. occorre postulare, contro P¹ P¹, *crudel : mel : meschinel*. Mancata corrispondenza anche nella st. XI in posizione d (*hai : tale*, correggibile con gli altri testimoni in *toi : pòi*).

²⁰ Nella st. I la rima finale è in ORE anziché in ITO.

²¹ Vista la presenza sia di ELE sia di ILE in chiusura di stanza, considero in rima tra loro primo e ultimo verso della ripresa, dove troviamo *zentile : crudele* (rimanti che del resto compaiono entrambi in posizione x).

²² Nella st. II, in posizione b, *pietade* e *crudeltade* sono in corrispondenze imperfetta con *fare*; nella st. IV *riposso* con *torto*.

²³ Alla fine di ogni stanza viene ripetuto il verso «state con dio».

²⁴ Agli ultimi tre posti della ripresa e delle stanze troviamo sempre *amante*, *pianti*, *tormento*, con rima imperfetta tra la prima parola e la seconda; a parte la stanza finale, il penultimo verso è sempre *or languisco in pianti* (che ipotizzo vada considerato settenario, per dialefe, o riportato alla misura settenaria tramite correzione in *ora*, anche perché nell'ultima stanza incontriamo il settenario sicuro *dunca tra'me de pianti*), l'ultimo reca sempre *et in tormento*.

²⁵ Nelle prime due stanze in posizione x compare ORE invece di AI.

²⁶ Nell'incipit è agevole ipotizzare l'apocope di *luntano*.

	Incipit	PI ¹	P ¹	Genere	Ripresa	Stanza	N° vv. / stanza	N° stanze	N° vv.
						[x = ore]		[2 ^a -12]	[17-100]
35 [m10]	O tu che vai spudando ²⁷	XXX	35	ball.	x ₇ y ₇ x ₁₁ y ₇ z ₇ y ₁₁	a ₇ b ₇ a ₇ b ₇ c ₇ b ₇ c ₁₁	7	24	174
36 [m3]	Dona, sto mio lamento ²⁸	XXXI	36	ball.	x ₇ y ₇ z ₁₁ x ₇ y ₇ z ₁₁	a ₇ b ₇ a ₇ b ₇ a ₇ b ₇ z ₁₁ [z = ai]	7	22	160
37	Dio te dia la bona sira / o zoveneta bella / e tuti quilli ²⁹	XXXII	37	ball.	x ₇ y ₇ z ₁₁ + repl. x ₇ y ₇ z ₁₁	a ₇ b ₇ a ₇ b ₇ a ₇ b ₇ z ₁₁ [z = ore]	7	10	76
38	L'altreri in gran segreto ³⁰	XXXIII	38	ball.	x ₇ y ₇ z ₁₁	a ₇ b ₇ a ₇ b ₇ a ₇ b ₇ z ₁₁ [z = ai]	7	31	220
39 [m5]	O tu che sei compagna ³¹	XXXIV	39	ball.	x ₇ y ₇ z ₁₁	a ₇ b ₇ a ₇ b ₇ a ₇ b ₇ z ₁₁ [z = are]	7	15	108
40 [m6]	Dio te dia la bona sira, / o zoveneta bella, / compagna cara	XXXV	40	ball.	k ₇ w ₇ z ₁₁ x ₇ y ₇ z ₁₁	a ₇ b ₇ a ₇ b ₇ a ₇ b ₇ c ₁₁ ² [l st. a = w]	7	16	118
41 [m4]	Dio te dia la bona sira, / o zoveneta bella, / zentil ³²	XXXVI	41	ball.	x ₇ y ₇ z ₁₁	a ₇ b ₇ a ₇ b ₇ a ₇ b ₇ z ₁₁ ² ... c ₁₁ ² [z = ura; l st. a = x]	7	16	115
42	O dona d'alto a fare ³³	XXXVII	42	ball.	x ₇ y ₇ z ₁₁ x ₇ y ₇ z ₁₁	a ₇ b ₇ a ₇ b ₇ a ₇ b ₇ z ₁₁ ... c ₁₁ ²z ₁₁ ² ... z ₁₁ ²	7	34	244

[14]²⁷ La smaccata mancanza di rima in posizione c nella st. I, con *avesti* : *altroe*, si risolve con *move* : *altrove* (come nell'ed. di Quaglio in Balduino 1980a, 47-50); tacendo di altre situazioni di facile emendamento (annoto qui solo nella st. XII, a *biastimi* : *tieni* in PI¹, la cui risoluzione in *biastemi* : *temi* di M³ è comunque visibile anche grazie a P¹, che ha *tiemi*), si ha una mancata corrispondenza anche in posizione c nell'ultima stanza, mantenuta da Quaglio, dove leggiamo *parti* : *ora* (è probabile che sia necessario invertire *da st'ora* con il giorno della settimana, che non sarà *zuobia*, ma *marti*, anche perché in PI¹ e P¹ abbiamo appunto *mart*).

²⁸ Nella st. XI la rima finale non è in AI, problema che non si presenta in M³ (chiara peraltro la genesi dell'errore nel passaggio da *a ti che mal me fai a a chi de mi non cura*); il difetto compare anche alla fine della st. XXI solo in PI¹, che chiude su *servirte*, di contro a *sempremai* di P¹ (M³ ha *cum mie' guai*). Nella st. XX la rima b è tronca solo in PI¹. L'ed. Wiese replica erroneamente i vv. 126-27.

²⁹ Gli incipit con *Dio te dia la bona sera* appaiono, almeno a prima vista, ipermetri. La replicazione ripete pressoché interamente, con minime modifiche, i versi della ripresa.

³⁰ L'incipit della st. XX, *Oldendo tal parole*, comporta rima mancata con il terzo e il quinto verso (*bene* : *vene*). Quaglio in Balduino 1980a pubblica la lezione «Oldendo le gran pene».

³¹ L'errore in rima di PI¹ e P¹ alla fine della st. X, con *mainera/mainere*, si sana con il ricorso a M³, che ha *parlare* (d'accordo con il Vat. lat. 5166).

³² PI¹ e P¹ presentano alcuni mancati accoppiamenti tra stanze (VII-VIII, IX-X, XIII-XIV) che sono invece perfetti in M³-La.

[15]³³ Per quanto riguarda la ricostruzione dello schema, in PI¹ dopo le due riprese e la stanza iniziale in IRE abbiamo stanze accoppiate dalla rima finale, con IRE che ritorna a chiudere la XVI e la XVII e le ultime quattro e diversi casi di mancati accoppiamenti: restano isolate le stanze VIII, XI, XXII, XXIII, XXVIII (in P¹ si ha mancato abbinamento anche tra

	Incipit	PI ¹	P ¹	Genere	Ripresa	Stanza	N° vv. / stanza	N° stanze	N° vv.
						[z = ire]			
43	O donna che da ogni ora ³⁴	XXXVIII	43	ball.	x ₇ y ₇ z ₁₁	a ₇ b ₇ a ₇ b ₇ a ₇ b ₇ z ₁₁ ² ...c ₁₁ ² [z = ire]	7	10	74
44	Donna, io m'apresento ³⁵	XXXIX	44	ball.	x ₇ y ₇ z ₁₁ x ₇ y ₇ z ₁₁	a ₇ b ₇ a ₇ b ₇ a ₇ b ₇ c ₁₁ ²	7	14	104
45	Per le bellezze ch'ài ³⁶	XL	45	ball.	x ₇ y ₇ y ₇ x ₁₁	a ₇ b ₇ a ₇ b ₇ a ₇ b ₇ x ₁₁ [x = ai]	7	8	59
46	Ieri da st'ora tardi ³⁷	XLI	46	ball.	x ₇ y ₇ (y ₅)z ₁₁	a ₇ b ₁₁ a ₇ b ₁₁ b ₇ c ₇ (c ₅)d ₁₁ ²	7	22	157
47	Zorzi, stando ier sera ³⁸	XLII	47	ball.*		a ₇ b ₇ a ₇ b ₇ a ₇ b ₇ x ₁₁ [x = ia]	7	15	105

IV e V, tra XII e XIII). Il problema si presenta anche nel ms. Magliabechiano VII 721 per tutte le stanze fuorché XXII e XXIII: alla fine della XXII, compare *ancora*, mancante negli altri testimoni, cosicché si compone la corrispondenza di rima con la stanza successiva. Il Vat. lat. 5166, che offre una documentazione incompleta del testo, presenta una soluzione per la st. VIII (accolta da Quaglio in Balduino 1980a), chiusa su *digando*: la successiva è sigillata da *grando*, e non da *sapesse* (Quaglio poi alla successiva corregge *nadesse* di PI¹, emendato da Wiese in *n'avedesse*, in *n'ade*, che importa così rima con il seguente *fiade*, e ripristina gli accoppiamenti attraverso altre soluzioni).

³⁴ Lo schema qui dato è solo parzialmente ricavabile da PI¹ e P¹, mentre risulta precisamente attestato da C (cfr. sopra n. 8), dove gli accoppiamenti sono perfetti (e il testo ha anche due stanze in più).

³⁵ L'idea che ci si può fare dello schema di questa canzone grazie a PI¹-P¹ è molto labile. Già quello della doppia ripresa nasce da una congettura, per quanto abbastanza facile, che pone in clausola *aldire*, ora in corpo del v. 6, così da produrre rima con *servire*; dunque anche in questo caso il testo ha IRE come potenziale rima refrain; per il resto non sono quasi visibili accoppiamenti tra stanze, che Quaglio (in Balduino 1980a) ottiene in gran parte solo per congettura. Lo stesso Quaglio risolve la mancata corrispondenza nella st. IV, b *lassi* : *infanzendata* : *acompagnata*, postulando *smata* al primo posto, e quella nella st. XI, b *vederazo* : *cognoscerazo* : *cantonzelo*, congetturando nell'ultimo caso *canton azo*.

³⁶ Manca un verso nell'ultima stanza attestata da PI¹ e P¹, che offrono un testo più breve rispetto agli altri testimoni (cfr. Pini 1960, 503-7).

³⁷ Per quanto attiene allo schema, l'accoppiamento tra stanze in PI¹-P¹ salta dalla VII alla X (in P¹ anche tra III e IV, vedi sotto; tra I e II esso risulta rispettato semplicemente immaginando la forma *carnevare*, che si trova infatti in C [cfr. sopra n. 8], in chiusura della strofa incipitaria); la testimonianza di C permette di ripristinarlo almeno tra IX e X. Anche per la mancata corrispondenza di rima che si registra negli ultimi versi della stanza XI soccorre C; mentre nella st. XVI in posizione c abbiamo mancata corrispondenza perché in PI¹ a *magra* alla scadenza quinaria del verso finale fa riscontro *meti*, di contro a P¹ che legge *magra* : *daga*; in C invece compare *magreta* (dopo di che la testimonianza si interrompe), che fa pensare a una rima con *meta* che scioglierebbe i dubbi. Altri problemi in chiusura della st. XX, dove PI¹ ha *converace* (in rima con il prec. v. e non con il seg.) : *fare* : *ponsare*, P¹ *converae* : *fare* : *possare*. Nella st. XV, in posizione c, abbiamo la rima imperfetta *piaqua* : *Pasqua*. In PI¹ solo nella III st. l'ultimo verso viene scisso in due; mentre in P¹ solo nella I st. abbiamo un endecasillabo con rima al mezzo (la separazione è costante anche in C). Piuttosto interessante ciò che succede alla fine della st. IV, dove PI¹ ha un verso ipermetro: *che non me impazzi quello che voglio sequire*; P¹ sembra cercare una soluzione con *che non me impazi quello che voglio fare*, ma così perde l'accoppiamento tra le stanze, che si trova invece garantito, insieme alla misura versale, da C: *che non me impazi / a quel che vo' segire*.

[16]³⁸ Lo schema si intravede abbastanza chiaramente, nonostante diverse stanze in cui la rima finale è diversa da quella che chiude la ripresa: in PI¹ e P¹ si tratta delle st. IV, VIII, IX e XI (per queste strofe denuncia difficoltà, con qualche tentativo di aggiustamento, anche il Marc. It. IX 346 [6323]). In alcune stanze abbiamo corrispondenze non perfette o mancate (VII, a *prometo* : *intellecto* : *praticato*, b *dire* : *ardire* : *signorile*; IX, a *zoveneto* : *contento* [de certo P¹] : *franco*; X, a *fare* : *dire* : *proferire*; b *carta* : *nata* : *ambasciata*; XIII, b *carta* : *taiata* : *ambasciata*).

	Incipit	PI ¹	P ¹	Genere	Ripresa	Stanza	N° vv. / stanza	N° stanze	N° vv.
48	Lo mio infiammato core [P ¹] ³⁹		48	ball.	x ₇ y ₇ y ₇ x ₁₁	a ₁₁ b ₇ a ₁₁ b ₇ b ₇ c ₇ c ₇ x ₁₁ [x = ore]	8	3	28
49 [m22]	Rezina del mio core [P¹]⁴⁰	XLIII	49	ball.	x₇y₇(y₅)x₁₁	a₁₁b₇a₁₁b₇b₇c₇(c₅)x₁₁ ...d²₁₁ ...e²₁₁ ...x₁₁ [x = io]	7	12 [3^a-12]	87 [19-87]
50	Dona mia, el tuo talento ⁴¹	XLIV	50	ball.	x ₈ y ₈ y ₈ x ₈	a ₈ b ₈ b ₈ c ₈ c ₈ x ₈ [x = ento]	6	3	24
51 [m28]	Chi non ha provato amore⁴²	XLV	51	ball.	x₈y₈	a₈b₈a₈b₈b₈y₈ [x = ire/ere]	6	17	104
52	Fior zentile d'ogni bellezza ⁴³	XLVI	52	ball.*		a ₈ b ₈ a ₈ b ₈ b ₈ x ₈ [x = ire/ere]	6	13 [1-13 ^m]	78 [1-74]
53	Donna ria, consenti un pocco [P ¹] ⁴⁴	XLVII	53	c.tta		a ₈ b ₈ a ₈ b ₈ a ₈ b ₈	6	7 [7 ^a]	42 [40-42]
54	Lasso mi, quel zorno, quando	XLVII*	53*	c.tta		a ₈ b ₈ b ₈ c ₈ c ₈ d ₈ d ₈ e ₈ e ₈ f ₈ f ₈ g ₈ ...	6	6	36
55 [m16]	Or ti piacia, o chiara stella⁴⁵	XLVIII	54	ball.*		a₈b₈a₈b₈a₈x₈ [x = vrf; I st. rima x = b; XIX st. x = a]	6	19	114

³⁹ Lo schema della ripresa postula corrispondenza rimica tra primo e quarto verso, tramite correzione di *moro* in *more* al v. 4, d'altra parte resa necessaria dalla presenza costante di ORE in chiusura delle stanze.

⁴⁰ Naturalmente la clausola dell'incipit da emendare in *del cor mio*, così da ripristinare anche la rima tra primo e ultimo verso della ripresa (che si chiude su *rio*). In PI¹ il verso che chiude la stanza è un endecasillabo con rima al mezzo; in P¹ invece si ha abbinamento di quinario più settenario; ma la discendenza dal medesimo subarchetipo è assicurata, se ce ne fosse bisogno, dalla mancanza del quinto verso nella st. I in entrambi i mss. In PI¹ e P¹ l'unico accoppiamento perfetto si realizza tra le st. X e XI. Lo schema qui proposto è pienamente giustificato da altri testimoni, ed è riscontrabile nell'ed. allestita da Quaglio in Balduino 1980a.

⁴¹ La terza stanza sia in PI¹ sia in P¹ presenta due versi in più e lo schema muta rispetto a quello qui proposto, divenendo a₈b₈a₈b₈b₈c₈c₈x₈.

⁴² La struttura di questo testo è diversa nel resto della tradizione: in M³-La in particolare non c'è la ripresa, ma vi sono alcune stanze in più; si veda la sintesi dei problemi in Pini 1960, 507-9. Nella st. II, dove b = y, il penultimo verso non rispetta lo schema, per la rima in ARE (*amare*) invece che in IRE.

⁴³ Nell'incipit la misura ottonaria viene ottenuta apocopando *zentile*.

⁴⁴ Sulla necessità di separare questo testo e il successivo mi soffermerò in seguito.

[17]⁴⁵ Alla fine di ogni stanza, a parte l'ultima, viene ripetuto il verso «gli occhi toi me fa languir». In P¹ manca la IX stanza di PI¹; quindi i vv. in totale sono 108. La rima b è tronca nelle st. IV, VIII, XV, XVII, XVIII di PI¹ e nelle corrispondenti di P¹.

	Incipit	PI ¹	P ¹	Genere	Ripresa	Stanza	N° vv. / stanza	N° stanze	N° vv.
56	O crudele donna despietata ⁴⁶	XLIX	55	ball.*		a ₈ b ₆ b ₈ a ₆ a ₈ x ₆ [x = ai; l st. x = a]	6	17	102
57	Dolce ladra, per ti e' stento ⁴⁷	L	56	ball.	x ₈ y ₈	a ₈ b ₈ a ₈ b ₈ a ₈ y ₈ [y = ire]	6	13 [1-10 ^m]	80 [1-58]
58	Se podesse aver imperio [P ¹] ⁴⁸	LI	57	c.tta		a ₈ b ₈ a ₈ b ₈ a ₈ b ₈	6	27 [4 ^a -27]	162 [24-161]
59 [m15]	Vedo ben ch'el me convene [P¹]⁴⁹	LII	58	ball.*		a₈b₈a₈b₈a₈x₈ [x = ore]	6	15 [8-15]	90 [43-90]
60	Spesse volte, o zentil fiore ⁵⁰	LIII	59	c.tta		a ₈ b ₈ a ₈ c ₈ c ₈ b ₈	6	12 [1-7 ^m]	72 [1-41]
61 [m14]	Anzola, che me fai [P¹]⁵¹	LIV	60	ball.*		a₇b₇a₇b₇x₁₁ [x = prf belle]	5	28 [3^a-21^m]	140 [13-104]
62	Non posso più soffrire [P ¹]	LV	61	ball.*		a ₇ b ₇ a ₇ b ₇ x ₁₁ [x = prf <i>donne</i>]	5	26 [2 ^a -20 ^m]	130 [8-99]
63 [m12]	Lasso mi, come farò [P¹]⁵²	LVI	62	c.tta		a₈b₈a₈b₈a₈	5	22 [3^a-22]	110 [13-110]
64 [m13]	Tanto, lasso, cantarazo⁵³	LVII	63	c.tta		a₈a₈b₈a₈b₈	5	18 [1-17^m]	90 [1-83]

⁴⁶ Nell'incipit è probabile che sia necessario apocopare *crudele* ed eliminare l'O iniziale (in P¹ e altrove abbiamo difatti *Crudel donna despietata*).

⁴⁷ In PI¹ rima tronca in posizione b nelle st. I e IV; in P¹ nelle st. IV, XI, XII. Nella st. VIII in posizione b manca la corrispondenza rimica, per l'accoppiamento *de chiamare tanto mercede : son destructi lacrimando*; pare soccorrere in questo caso AV, che reca *tua mercé tanto chiamare : son destruti in lacrimare*.

⁴⁸ Il capolettera è una *l*, corretta a penna in *S*. Nella st. I (attestata solo da P¹) la rima a è *imp(er)io : rimedio : assedio*; nella XIV, a *nocte : volte : acorte*; nella XXIII, a *ingano : bramo : malanno*. Wiese ricava il primo emistichio del v. 162 dal richiamo di fascicolo.

⁴⁹ La rima in posizione b è tronca nelle st. I e IV (attestate solo in P¹), VIII-IX, XII-XV (in entrambi i mss.).

⁵⁰ Lo schema non è rispettato in P¹ nella st. II, dove al quarto verso si trova *desire*, in rima con le parole in posizione b e non con *ziglio* al v. succ.; invece opportunamente PI¹ ha *desio*, in rima con *zio* (sempre per *giglio*); errore facilmente rimediabile anche nell'ultimo verso del testo (P¹), con *bene* invece di *amore*.

⁵¹ Diverse rime non tornano o presentano corrispondenza solo parziale: nella st. VI, posizione a *oro : adorno* (da correggere in *adoro*, secondo La), nella st. X, a *vive : è (?) [sei P¹]* (da correggere probabilmente in *viva : oliva* secondo M³), nella XV, a *spechio : teco*, nella XVII, a *lecto : albergo* (gli ultimi due sono problemi comuni al resto della tradizione). Su questo testo, cfr. Baldassari c.s. a.

[18]⁵² Sono tronche le rime in posizione a nelle st. I, VIII, XVI, XVIII-XXI; in posizione a, b nella st. IV (solo una delle due parole di b in PI¹).

⁵³ Sono tronche le rime in posizione b nelle st. V, XIV, XV, XVIII. Nella st. V *vole* in rima nel primo verso va corretto chiaramente in *vale* (su cui è concorde il resto della tradizione); nella st. VIII invece è necessario emendare *parlare bello* in *bel parlare* (ancora secondo tutti gli altri testimoni); nella st. XVIII occorre chiaramente modificare l'impianto monorimico in AZO ipotizzando *canterò : starò* in posizione b.

	Incipit	PI ¹	P ¹	Genere	Ripresa	Stanza	N° vv. / stanza	N° stanze	N° vv.
65	Conven finire ormai [P ¹] ⁵⁴		64	ball.*		a ₇ b ₇ a ₇ b ₇ x ₁₁ [x = ire]	5	14	70
66 [m31]	Or vedo ben che amor m'è traditore [P ¹] ⁵⁵	LVIII	65	serv.		a ₁₁ b ₁₁ b ₇ a ₁₁ a ₁₁ c ₁₁ c ₇ d ₁₁ d ₁₁ e ₁₁ e ₇ f ₁₁ ... v ₁₁ z ₁₁ z ₇ v ₁₁	4	53 [3 ^a -53]	212 [10-212]
67 [m38]	Piangi, sventurato amante, privo ⁵⁶	LIX	66	serv.		a ₁₁ b ₁₁ b ₇ c ₁₁ c ₁₁ d ₁₁ d ₇ e ₁₁ e ₁₁ f ₁₁ f ₇ g ₁₁ ... u ₁₁ v ₁₁ v ₇ z ₁₁ z ₁₁ x ₁₁	4	33	134
68	Fuza l'amore, fuza chi el pò ⁵⁷	LX	67	ball.	X ₅₊₅ X ₅₊₅ '	a ₅₊₅ a ₅₊₅ a ₅₊₅ x ₅₊₅ ' [x = ò]	4	24	98
69 [m33]	Ahimè, meschino, ahimè, che dizo fare? ⁵⁸	LXI	68	serv.		a ₁₁ b ₁₁ b ₇ a ₁₁ a ₁₁ c ₁₁ c ₇ d ₁₁ d ₁₁ e ₁₁ e ₇ f ₁₁ ... v ₁₁ z ₁₁ z ₇ v ₁₁	4	49	196
70	Done e amanti, che provati ⁵⁹	LXII	69	c.tta		a ₈ b ₈ a ₈ b ₈	4	19 [1- 12 ^m]	76 [1-47]
71 [m32]	Tacer non posso e temo meschinelo [P ¹] ⁶⁰	LXIII*	70	serv.		a ₁₁ b ₁₁ b ₇ a ₁₁ a ₁₁ c ₁₁ c ₇ d ₁₁ d ₁₁ e ₁₁ e ₇ f ₁₁ ... v ₁₁ z ₁₁ z ₇ v ₁₁	4	31 [4 ^a - 31]	124 [15- 124]
Testi del solo PI¹									
72 [m19]	Troppo amore sì me desface ⁶¹	LXIV		c.tta		a ₈ b ₈ b ₈ a ₈	4	23	92

⁵⁴ La st. II si apre, in maniera non conforme alle altre, su un endecasillabo, *Ayme, come potu soffrire rosa*: la riduzione a settenario potrebbe essere ottenuta eliminando *soffrire* (non necessario) e apocopando *come* in *com'*.

⁵⁵ Mancato legame rimico tra XLIII e XLIV quartina: *a torto* (ma in M³ *zonto*): *punto*.

⁵⁶ In M³ dopo il verbo si trova un *o* vocativo, che forse vale a dare misura endecasillabica al primo verso tramite dialefe. In PI¹ e P¹ (come nel ms. di Siena, Biblioteca Comunale I VII 15) il testo si chiude su due versi che sono metà di una quartina non presente in M³ e presente invece per intero in C (cfr. sopra n. 8) e nel Marc. It. IX 346 (6323); cfr. Pini 1960, 512.

⁵⁷ Nonostante irregolarità varie, la struttura a doppi quinari appare chiara.

⁵⁸ Mancato legame rimico tra VI e VII stanza (anche in M³): *doglia*: *sia* (punto che sembra critico in diversi testimoni, alcuni dei quali propongono al posto del primo rimante *ria* o *dia*; M³ ha *dura*) e tra XX e XXI: *locco* (da emendare in *volto*, *iuxta* M³): *stolto*. La XL quartina presenta un ordine turbato dei versi, con rime alternate e il primo verso con *pace* in rima, che non lega con il precedente *pregi* (M³ ha *piegi*).

⁵⁹ Ossitone le rime in posizione b nelle st. VIII, IX, X, XII, e, per la parte attestata solo da P¹, nelle quartine dalla XVI alla XIX.

⁶⁰ P¹ presenta solo le prime dodici quartine più l'ultima, per un totale di 52 vv.

[19]⁶¹ Nell'incipit è naturalmente necessario apocopare *amore*.

	Incipit	PI ¹	P ¹	Genere	Ripresa	Stanza	N° vv. / stanza	N° stanze	N° vv.
73	Ochi mei lacrimosi, ora piangeti ⁶²	LXV		serv.		a ₁₁ b ₁₁ b ₇ c ₁₁ c ₁₁ d ₁₁ d ₇ e ₁₁ e ₁₁ f ₁₁ f ₇ g ₁₁ ...	4	1-18 ^m	69 ^m
74	... io sì moro di gramezza ⁶³	LXVI		ball.*		a ₈ a ₈ a ₈ x ₈ a ₈ a ₈ a ₈ y ₈ a ₈ a ₈ a ₈ x ₈ a ₈ a ₈ a ₈ y ₈ [x = à; y = are]	4	5 ^a	18
75	Venuta è l'ora e 'l di e spietato punto ⁶⁴	LXVII		serv.		a ₁₁ b ₁₁ b ₇ a ₁₁ a ₁₁ c ₁₁ c ₇ d ₁₁ d ₁₁ e ₁₁ e ₇ f ₁₁ ...	4	1-18 ^m	71 ^m
76 [m30]	Moro d'amore, ahimè lasso, ch'io moro ⁶⁵	LXVIII		serv.		a ₁₁ b ₁₁ b ₇ a ₁₁ a ₁₁ c ₁₁ c ₇ d ₁₁ d ₁₁ e ₁₁ e ₇ f ₁₁ ...	4	20 ^a	78 ^a
77 [m18]	O zoveneta bella ⁶⁶	LXIX		c.tta		a ₇ b ₇ b ₇ a ₇	4	22	88
78	O spechio del mio core ⁶⁷	LXX		c.tta		a ₇ b ₇ b ₇ a ₇	4	1-26	103 ^m
79	Qual ninfa in fonte, o qual in ciel mai dea ^{*68}	LXXI		serv.		a ₁₁ b ₁₁ b ₇ c ₁₁ c ₁₁ d ₁₁ d ₇ e ₁₁ e ₁₁ f ₁₁ f ₇ g ₁₁ ... u ₁₁ v ₁₁ v ₇ v ₁₁ z ₁₁	4	7 ^a	29 ^a
80	Venite punzelete e belle donne ⁶⁹	LXXII		serv.		a ₁₁ b ₁₁ b ₇ c ₁₁ c ₁₁ d ₁₁ d ₇ e ₁₁ e ₁₁ f ₁₁ f ₇ g ₁₁ ... u ₁₁ v ₁₁ v ₇ z ₁₁ z ₁₁	4	55	221
81	Novamente, chiara stella ⁷⁰	LXXIII		ball.	x ₈ y ₇	a ₈ b ₇ b ₈ x ₇ [?]	4	18	74

⁶² In due dei testimoni, il Magl. VII 721 e il Vat. Reg. Lat. 1973, il serventese è costituito da 21 quartine. In entrambi si chiude su un verso irrelato. Tra I e II quartina in questi mss. e in PI¹ c'è l'assonanza *dura* : *fortuna*, che andrà risolta probabilmente con *ventura*.

⁶³ Si propone lo schema ritenuto più probabile a giudicare dai pochi versi a disposizione.

⁶⁴ Nel cosiddetto "Codice Isoldiano" (Fрати 1913, I, 272-75), latore di una testimonianza comunque sotto diversi aspetti differente, il serventese conta 79 vv. Tra XI e XII quartina mancata corrispondenza, *dolore* : *fare*.

⁶⁵ Secondo quello che si deduce da altre testimonianze, tra cui M³, qui sono presenti le stanze dalla XI alla XXX e i vv. 43-120.

⁶⁶ Erronea la numerazione del testo in Wiese, dove si legge LIX.

⁶⁷ Le rime della I quartina sono ripetute nella II. Nella st. XII si ha mancata corrispondenza al primo verso e al quarto, per *testa* : *dolcezza*; del tutto probabile che il primo rimante vada corretto in *trezza*.

⁶⁸ Il testo di PI¹ si chiude su *crudele*, evidente ma facilmente sanabile errore in rima, risolvibile spostando *sei* dal corpo del verso alla clausola, così da avere corrispondenza con *mei* al v. prec. Un altro errore cade nel primo verso attestato, dove compare *prendi*, ma in altri testimoni qui si trova *procura*, in rima con *ventura* che chiude la quartina precedente. Le prime dieci quartine, che Wiese trae dalla stampa, sono assenti in PI¹.

⁶⁹ Nella XXIX quartina, al centro, solo assonanza tra *pazza* e *mendicata*.

[20]⁷⁰ La definizione metrica dei versi appare particolarmente difficoltosa: i versi dispari oscillano prevalentemente tra misura novenaria e ottonaria; i versi pari tra settenaria e senaria. L'ultimo verso non rispetta la rima refrain.

	Incipit	PI ¹	P ¹	Genere	Ripresa	Stanza	N° vv. / stanza	N° stanze	N° vv.
82	<i>Sì forte i to' begli ochi novamente</i> ⁷¹	LXXIV		serv.		$a_{11}b_{11}b_{11}a_{11} a_{11}c_{11}c_{11}d_{11}$ $d_{11}e_{11}e_{11}f_{11} \dots u_{11}v_{11}v_{11}a_{11}$	4	13	52
83	lo vedo ben che 'l bon servire è vano	LXXV		tern.		$a_{11}b_{11}a_{11} b_{11}c_{11}b_{11} c_{11}d_{11}c_{11} \dots$	3	1-41 ^m	121 ^m
84	... reconto el nome to de lizadria ⁷²	LXXVI		tern.		$a_{11}b_{11}a_{11} b_{11}c_{11}b_{11} c_{11}d_{11}c_{11} \dots$	3	30 ^a	91 ^a
85 ^a	<i>Se tu m'ami de bon core</i> ⁷³	LXXVII		ball.	x_8y_8	$a_8a_8y_8 b_8b_8y_8 c_8c_8y_8 \dots$ [y = are/à; l st. a = x]	3	50	152
85 ^b	<i>Chi ben ama di bon core</i> ⁷⁴	LXXVIII		ball.	x_8y_8	$a_8a_8y_8 b_8b_8y_8 c_8c_8y_8 \dots$ [y = are/à; l st. a = x]	3	22	67
86	Misero mi, che dir non so ⁷⁵	LXXIX		tern.		$a_9b_9a_9 b_9c_9b_9 c_9d_9c_9 \dots v_9z_9v_9$ z_9	3	34	103
87	<i>lo ti prego per quel vivo sole</i> ⁷⁶	LXXX		tern.		$a_{11}b_{11}a_{11} b_{11}c_{11}b_{11} c_{11}d_{11}c_{11} \dots$ $v_{11}z_{11}v_{11} z_{11}z_{11}$	3	29	89
88	O cara perla mia	LXXXI		ball.	$x_7y_{11}y_7x_{11}$	$a_{11}b_7a_{11}b_7b_7c_{11}c_7x_{11}$ [x = ia]	8	5	44

⁷¹ Anche in questo testo la misura dei versi suscita alcuni dubbi. Tra VI e VII quartina *humana* : *brama*.

⁷² A livello rimico si segnalano a 21 : 23 : 25 (secondo la numerazione dei versi attestati) *corona* : *rasona* : *adorna*; a 60 : 62 : 64 *viola* : *sola* : *stella*

⁷³ Come messo in luce da Pini 1961, quello che qui è un testo isolato di 152 vv. è la voce femminile (la seconda) di un contrasto a due voci, che nel ms. della Biblioteca Medicea Laurenziana, Conv. Soppr. 122 occupa 167 vv., per la presenza di alcune terzine qui mancanti. Secondo la stessa Pini 1961, 21, è opportuno «negare l'attribuzione della ballata al Giustinian e [...] inserire tra le giustinianee il contrasto».

⁷⁴ Il testo è la voce maschile del contrasto di cui si è detto alla nota prec.; in PI¹, tra cadute materiali e altri accidenti di tradizione, mancano cento versi.

⁷⁵ In gran parte le rime sono tronche; si ottiene perfetta uniformità introducendo banali apocopi. Al v. 13 *soffrire* risulta in mancata corrispondenza con *vagezare* e *abandonare*.

⁷⁶ Nell'incipit forse *lo* è da considerare dieretico. Al v. 24 *mai* non risulta in corrispondenza con *mercede* e *fede*; a 32 : 34 : 36 abbiamo *doglia* : *dona* : *noglia*; a 62 : 64 : 66 *taze* [*dice?*] : *radice* : *felice*.

[21] Questa tavola solleva diverse questioni, che in questa sede potranno essere solo in parte accennate e affrontate. Ciò che in ogni caso emerge con nettezza è l'importanza dei dati metrici per la comprensione e lo studio di altri aspetti, a partire dalle problematiche di carattere filologico. Grazie all'attenzione per gli schemi è possibile riconsiderare ad esempio il computo dei testi del *corpus* giustiniano. Già dopo l'uscita dell'edizione Wiese, alcune proposte alternative al riguardo vennero avanzate da Severino Ferrari e da Tommaso Casini,¹² i quali concordavano sul fatto che al sesto posto di PI¹ e dunque nell'edizione dello studioso tedesco si trovassero accorpate due componimenti distinti: dopo le sei stanze di *Qual ladra, qual zudea*, protesta in persona di donna, compare infatti, senza soluzione di continuità, una seconda ripresa, con incipit *Qual penser novamente*, seguita da undici stanze sullo stesso schema della prima ballata, che danno voce alla replica dell'uomo. A un secolo di distanza Balduino (1980b, 304) parlava di «clamorosa [...] svista» del Wiese, mentre Quaglio (1987, 116 e 117, note 20 e 25) preferiva pensare a una ballata bipartita (pur ritenendo necessari approfondimenti). Nella tavola, distinguendo tra 6a e 6b, ho deciso di lasciare la porta aperta a entrambe le interpretazioni; tuttavia, data la differenza mensurale tra parte femminile e parte maschile e il fatto che l'ultima stanza della prima non ha un sicuro valore conclusivo,¹³ sembra lecito immaginare che nel subarchetipo da cui è disceso il capostipite comune a PI¹-P¹ possano essere cadute cinque stanze alla fine della prima ballata e che questo accidente materiale abbia provocato poi l'equivoco e l'accorpamento tra quelli che in origine erano due testi diversi. Problemi simili d'altra parte si presentano o si presenterebbero anche altrove. Pensiamo ad esempio al dittico di contrasti (per il quale rinvio a Baldassari c.s. b) costituito da *O tu che sei compagna* e *Dio te dia la bona sira [...] compagna* (p39-40), distinti l'uno dall'altro dalla presenza di una doppia ripresa che annuncia l'inizio del secondo testo e differenziati nello schema solo perché il primo ha rima refrain uguale in tutte le stanze e il secondo presenta invece abbinamento tra le strofe: il dittico è compatto nella tradizione e con confini testuali sempre precisamente delimitati, fuorché nel ms. Vat. lat. 5166, dove manca qualunque stacco tra i due componimenti (mentre in AV dopo *O tu che sei compagna* si trova *Sequitur* invece del consueto *Finis*). Al contrario *Amante, a sta fredura*, che è chiaramente articolata in due momenti, anche dal punto di vista metrico (in PI¹-P¹ si ha accoppiamento tra le stanze nella prima notte, nessun tipo di legame nella seconda), si presenta senza soluzione di continuità, cosa che avviene anche in M³, dove manca la seconda notte, ma il testo è bipartito da una nuova doppia ripresa (che in PI¹-P¹ peraltro corrisponde a una stanza irregolare rispetto alle altre); tuttavia, significativamente, non è così in La, che pure nella sua versione estremamente abbreviata pone un *finis* tra ciò che trasmette dell'una e dell'altra parte. Un caso analogo e al contempo diverso è quello rappresentato dai componimenti numerati LXXVII e LXXVIII nell'edizione Wiese, che, secondo quanto argomentato da Pini 1961, sulla base del ms. Conv. Soppr. 122 della Biblioteca Medicea Laurenziana, vanno uniti in un solo testo: si tratta infatti delle due voci, maschile e femminile, di un contrasto per le rime, una forma mai praticata da Giustinian, come rilevava Pini stessa, portata anche per questo a escludere la paternità giustiniana.¹⁴

Ora, l'approntamento della tavola metrica mi permette di aggiungere un altro episodio a quelli già noti, questa volta dotato però dello stigma dell'incontrovertibilità: al n. XLVII di PI¹ e al n. 53 di P¹ si trovano due testi diversi senz'altro indebitamente accorpate in un'unica "canzonetta", che comincia *Donna ria, consenti un pocco*. Nel primo testimone essa si presenta acefala, essendo priva dei primi 39 vv. Non è possibile dire (ma qualche dubbio è lecito) se quella che in P¹ è la settima stanza del componimento, della quale in PI¹

[21]¹² Si veda Casini 1884-85, 83.

¹³ Questo il testo della stanza ricavabile da PI¹ e P¹: «Cossi de' tu ormai / considerarè ch'io misera servente / viveria sempre in guai, / s'io me credesse uscire de tua mente; / però, come prudente / signor, de' h», non volere / perdere el <gran> [?] piacere / de quel che <a> [?] doglia aresti».

[22]¹⁴ Sulla questione si veda comunemente l'attenta disamina condotta da Quaglio 1981, 100-7, sulla base del ritrovamento nel ms. della Biblioteca del Civico Museo Correr di Venezia, Provenienze Diverse 415/B, di una nuova testimonianza della ball. p85^b, qui con incipit *Chi sama del bon core*: Quaglio sembra incline ad ammettere che il contrasto a due voci sia andato incontro presto a una scissione in due testi, meno ad accogliere i dubbi attributivi di Pini, a suo avviso fondati su considerazioni troppo impressionistiche.

sopravvivono solo gli ultimi tre versi, possa avere effettivamente valore conclusivo (questo il testo, con minimi adattamenti, da P¹):

Non me vale alcun aviso:
tuto el mio sperar è morto,
[23] poi che, amor, el tuo bel viso
contra mi tu l'à' sì torto.
Tu me tien da ti diviso
e zamai non ò conforto.

È certo invece che la strofa che segue è una stanza d'attacco, che risponde a uno schema tipico nelle "canzonette" di Giustinian, per l'enunciazione del tema del canto, nonché per la rievocazione del giorno fatale dell'innamoramento (cito ancora da P¹):

Lasso mi, quel zorno quando
gli ochi toi sì bei mi prese,
d'un disio d'amor m'acese,
sì che ancor e' ne suspiro;
sol per dirte el mio martiro
me convegno a ti cantare.

La conferma definitiva viene dalla differenza tra gli schemi: il primo testo ha strofe di sei ottonari a due sole rime alternate; il secondo è costituito sempre da stanze di sei ottonari, ma con uno schema ben diverso, a quattro rime, l'ultima delle quali è irrelata in fine di stanza e si lega però alla prima della stanza successiva (la seconda strofa si apre ad esempio con «Or ti piazza d'ascoltare»).

Ancora più interessante è quanto emerge dall'ordinamento dei testi in P¹-P¹, su cui conviene riflettere senza distinguere i pochi pezzi sicuramente non giustiniani, dal momento che questi ultimi si trovano perfettamente inseriti in una struttura metrica concepita secondo criteri uniformi anche al di là del potenziale spartiacque rappresentato dall'ultimo testo in comune ai due manoscritti (p71). Il primo dato che colpisce è difatti la disposizione regolare e ordinata dei testi, un aspetto che va anche al di là del raggruppamento di schemi simili. Dei primi 34 testi 30 hanno stanze di otto versi (o 31 su 35, se si considerano 6^a e 6^b come testi distinti), considerando la scansione versale di P¹ e P¹: fanno eccezione solo p14-17, che esulano dalla lunga serie anche perché sono privi di ripresa, un fatto che ricorre in questa zona nel solo p26. Vi è inoltre **[24]** una nettissima prevalenza di endecasillabi e settenari, fuorché, in questo caso, a p14-19, a cui si aggiunge ancora p26. Successivamente, a p35-49, abbiamo quattordici testi con stanze di sette versi, composte ancora esclusivamente da settenari ed endecasillabi; solo p48 (attestato unicamente da P¹) ha stanze di otto versi e solo p47 è privo di ripresa.¹⁵ Da p50 a p60 è la volta della stanza di sei versi e il metro esclusivo è invece l'ottonario (a parte alcuni senari in p56); qui hanno una ripresa solo tre testi: p50, 51 e 57, anche se nel caso di 51 il distico iniziale è una pressoché sicura innovazione del capostipite di P¹-P¹. A p61-65 incontriamo cinque testi con strofe di cinque versi, due delle quali composte da ottonari. Da p66 a p82 (quindi a cavallo della cesura di p71) i testi sono a "base quattro": prevalgono i capitoli quadernari o serventesi, ma vi si mescolano anche testi di altro genere, e anche con altre misure versali, purché appunto costituiti da stanze tetrastiche. A parte l'ultimo testo, p88, con cui si torna alla ballata con stanze di otto versi, da p83 il codice si chiude su componimenti a "base tre", che includono capitoli ternari, ovviamente, ma pure le due ballate, p85^a e 85^b, che come detto costituiscono probabilmente le due voci di un testo unico. L'articolazione è insomma chiaramente ordinata in senso discendente, da otto a tre versi per stanza, con scarse eccezioni.

[24]¹⁵ L'uniformità nella misura strofica di questi testi – occorre notare – è perfetta solo in P¹, che presenta p46 e p49 con un endecasillabo finale con rima al mezzo, mentre P¹ scinde in due il verso. Si potrebbe vedere nel comportamento di P¹ la precisa volontà di assicurare l'uniformità stessa.

Il discorso andrà ampliato e approfondito, soprattutto alla ricerca di modelli simili di organizzazione metrica. La questione più difficile da dirimere è forse quella posta dai primi tredici testi (o quattordici, in base sempre alla considerazione di 6^a e 6^b), dove troviamo solo ballate di otto versi per stanza, una misura dovuta al fatto che, con la sola eccezione di *O canzoneta mia*, vi è un abbinamento di quinario e settenario in fine di ripresa e di strofa. Qui, occorre dire, non sempre è agevole, e forse non è neppure corretto, riportare i due versi a un endecasillabo con rima al mezzo, e si può avere il sospetto che in certi casi la configurazione attuale sia quella originaria: si vedano esempi come p3, *Ahimè, che son caduto*, 51-52 «per tal casone / me teni in tenebria»; p8, *I zorni trapassati*, 3-4 «convieme [secondo P¹, che comunque dà ipermetria] lassare / la mia [25] contrata antiqua»; p9, *l' vedo ben ormai* 51-52 «né pur sapere / novelle o mia fortuna»; p13, *O anzoleta bella* 43-44 «e desirare / la morte in sto dolore», dove la questione sarebbe risolvibile introducendo apocopi nel quinario e nel verso con cui rima o ipotizzando il caso notorio di una sillaba soprannumeraria richiesta dalla rima al mezzo ma riducibile per apocope;¹⁶ ma anche luoghi dove questo non è possibile: p9, *l' vedo ben ormai* 19-20 «se pur te piace, / soffrirò morte dura», p13, *O anzoleta bella* 11-12 «ma pur quièto / languisco, o zentil fiore», 51-52 «per mio diffecto / te lasso, o zentil fiore». Tutte queste “canzonette”, a quanto ne sappiamo, non hanno altri testimoni al di fuori di P¹-P¹ e forse potranno essere corrette in questi passaggi da altri codici oggi ignoti; per quello che possiamo vedere ora, non pare illecito porsi qualche interrogativo. Può essere accaduto infatti che testi in origine con rima al mezzo si siano confusi e siano stati uniformati ad altri con quinario più settenario, o forse che questi ultimi siano stati composti sul modello di ballate con rima al mezzo che si erano già diffuse con la scissione del verso finale, o anche che una tradizione corrotta abbia favorito situazioni ibride. In altre parole in P¹-P¹ potrebbero essersi inseriti testi non di Giustinian, semplicemente a causa di una loro (supposta) somiglianza metrica con quelli originalmente di Leonardo. Il punto richiederà ovviamente in futuro accurati approfondimenti.¹⁷ Certo è che nella zona iniziale di P¹-P¹ l'uniformità metrica è marcata, anche perché in tutti i casi, compresa *O canzoneta mia*, si ha uno schema identico per i primi sei versi della stanza: a₇b₁₁a₇b₁₁b₇c₇, con le stesse misure versali, prima di una chiusa con ripetizione di c e una rima finale diversa dalle altre della stanza. Forse è troppo oneroso pensare che la scansione della ripresa in quattro versi e della stanza in otto dipenda dalla volontà di uniformare la *mise en texte* dei componimenti circostanti a quella della presenza lievemente diversa costituita da *O canzoneta mia*, che condivide peraltro la rima refrain con i primi tre componimenti; in ogni caso il codice prosegue proprio all'in[26]segna dell'omogeneità metrica, visto che questo gruppo è seguito da due testi con novenari, poi da due con ottonari e senari, quindi da due ballate con ripresa a distico con rima al mezzo in cui si mescolano ottonari ed endecasillabi, per procedere con le ballate a ripresa tetrastica (indubbia), raggruppate secondo analogie nello schema, e così via.

Nel complesso, se noi accorpriamo i testi indicati con i numeri p85^a e 85^b, abbiamo un totale di 50 ballate propriamente dette, cioè di componimenti dotati di ripresa, su 88 (o 51 su 89, se ancora trattiamo 6^a e 6^b come testi distinti);¹⁸ ma se ci limitiamo alla porzione attestata da P¹ arriviamo addirittura a 47 (o 48) testi con ripresa su 71 (o 72), pari al 66% circa. Ben 31 ballate (o 32) hanno una ripresa tetrastica, e sono ripartite tra 16 con ripresa a due rime¹⁹ e 15 (o 16) con ripresa a tre;²⁰ 12 ballate hanno una ripresa di tre versi, e solo due su due rime, perché per la gran parte rispondono a un modulo |xyz|;²¹ va detto anche che in questo

[25]¹⁶ Cfr. Menichetti 1993, 546-47.

¹⁷ Occorre anche tenere presente che in alcuni casi (cfr. p46 e p49 con le note relative e sopra, nota 15) P¹ offre in fine di stanza un endecasillabo con rima al mezzo di contro alla scissione di quinario e settenario di P¹. Quest'ultimo ms., a parte un caso in *Ieri da st'ora tardi*, non sembra produrre adattamenti in questi testi per ottenere un settenario in fine di stanza.

[26]¹⁸ Si tratta dei numeri p1-13, p18-25, p27-46, p48-51, p57, p68, p81, p85^a e 85^b, p88.

¹⁹ Abbiamo x₇y₁₁y₇x₁₁ a p27-28, p34, p88; x₇y₇y₇x₁₁ a p4, p21, p23-25, p45, p48; x₁₁y₇y₇x₅ a p30-33; x₈y₈y₈x₈ a p50.

²⁰ Si incontra x₇y₇y₅z₇ a p1-3, p5-7 (però in p7 con doppia ripresa in cui la seconda varia le rime centrali rispetto alla prima), p8 (?), p9-13, p29, mentre x₇y₇y₇z₁₁ compare a p20 e p22.

²¹ Hanno tre rime p36-39, p41-44, p46, tutte con due settenari seguiti da un endecasillabo. Anoveriamo nel gruppo anche i casi di doppia ripresa p36, p42, p44, con schema esattamente replicato. Hanno due rime p35 e p49, con il primo

gruppo vi è un paio di testi (p46 e 49) che contravvengono alle tendenze quasi costanti, accogliendo la rima al mezzo nella ripresa e nella stanza, ma solo in PI^1 ; 7 sono le ballate con ripresa di due versi,²² due delle quali (p18 e 19) hanno rima al mezzo; una sola (p68) è una ballata con ripresa di due versi a una rima e schema caratteristico della zagialesca, aaax.

Ritornando sulle ballate con stanze di otto versi, notiamo che in ben 27 (o 28) occasioni si ha il modulo |ababbccx|, dove x può stare per una rima della ripresa o per un'altra rima finale di strofa, una formula peraltro estremamente fortunata nella storia della ballata e che si caratterizza fin dalle origini «come modulo 'narrativo', accentuatamente pluristrofico e di contenuto prevalentemente non lirico».²³ Tra questi testi possiamo distinguere [27] le ballate con stanze tutte di settenari tranne il verso finale, cioè p20, p21, p24, p25; quelle con alternanza di endecasillabi e settenari, tra cui abbiamo il tipo metrico con endecasillabo al terzultimo verso, $a_{11}b_7, a_{11}b_7; b_7c_{11}c_7x_{11}$ (introducendo qui la virgola per separare le mutazioni, il punto e virgola per distinguere la volta) con quattro attestazioni (p27, p28, p34, p88), quello con endecasillabo solo nelle mutazioni e nel verso finale, che può essere sia $a_{11}b_7, a_{11}b_7; b_7c_7c_7x_{11}$ (p48) sia $a_7b_{11}, a_7b_{11}; b_7c_7c_7x_{11}$ (p4). Tra questi ultimi schemi il primo è vicino ad $a_{11}b_7, a_{11}b_7; b_{11}c_7c_7x_5$, che compare a p30-33; il secondo al prevalente $a_7b_{11}, a_7b_{11}; b_7c_7c_5x_7$, che figura (sia pure con piccole variazioni, legate alla funzione del verso finale), a p1-3, p5-13, p29. Vi sono poi due ballate in cui il verso di chiave è in rima con il primo delle mutazioni invece che con il secondo: esse sono non a caso limitrofe, ai numeri p22-23, e hanno sempre stanze tutte di settenari tranne il verso finale. Per quanto riguarda le ballate con stanze di sette versi, a prevalere nettamente, in dieci casi su tredici, è lo schema con tre coppie a rime alternate e un verso di chiusa con differente desinenza, che può rimare con l'ultimo della ripresa o accoppiare tra loro le strofe: esso oltretutto configura un gruppo assolutamente compatto, quello di p36-45.

Dopo le ballate classiche, la silloge di PI^1-P^1 offre quattordici testi che hanno gli elementi di ricorsività in fine di strofa tipici della ballata, ma sono privi della ripresa: oltre ai già ricordati p14-17 e p26, su schemi metrici su cui mi soffermerò in seguito, abbiamo p47, con stanza di sette versi che *pour cause* ripropone lo schema comune a p36-45, quindi quattro testi con strofe di sei versi, variamente configurate, ma sempre composte da ottonari e sempre su due rime più una terza in corrispondenza con il verso finale (p52, p55, p56, p59), e altrettante ballate con strofe pentastiche, tre delle quali con quattro settenari a schema abab più endecasillabo finale, mentre p74 appare come una zagialesca priva di ripresa.

Le canzonette vere e proprie si riducono a dieci testi, quattro dei quali a strofe esastiche di ottonari, e con lievi variazioni nello schema (p53, p54, p58, p60), due con stanze di cinque versi sempre di ottonari, con minima variazione (p63-64), quattro con strofette di quattro versi, tre delle quali a schema abba (di settenari p77-78, di ottonari p72) e una (p70) a modulo abab (di ottonari).

Chiudono il computo i dieci capitoli quadernari (p66-67, p69, p71, p73, p75-76, p79, p80, p82) e i quattro ternari (p83-84, p86-87).

[28] Per valutare l'ordinamento di PI^1-P^1 , è utile guardare anche alla tavola della silloge trådita da M^3 , con l'integrazione di *Piango, meschino*, attestato dal solo La. Il corpus da me considerato comprende l'intera sezione iniziale del codice, di un'unica mano (fino a c. 129v), inclusi testi che sicuramente non sono di Giustinian e una dozzina di laudi o componimenti di carattere religioso. Potremmo suddividere questo corpus in quattro parti. La prima (fino a c. 80r) è costituita dai primi 33 componimenti, che sono tutti attestati anche dai codici dell'altro ramo, eccetto m21, *Or vedo ben ch'io non porò zamai*, e m29, *Che diebo far*. Segue (cc. 80v-94v) un manipolo di testi che invece, a parte m38, *Pianzi, o sventurato amante*, non sono tråditi dall'altra silloge né, per quanto ne sappiamo, da altri testimoni e di cui non siamo in grado di identificare l'autore: si tratta di sei componimenti per i quali sono stati sollevati dubbi sull'attribuzione a Giustinian (Billanovich

che in realtà replica lo schema nella doppia ripresa $x_7y_7x_{11} y_7z_7y_{11}$; a parte va invece considerato p40, con quattro rime irrelate.

²² Si tratta di p18-19, p51, p57, p68, p85^a e 85^b.

²³ Pagnotta 1995, LXI. Lo schema appare piuttosto frequente storicamente nel genere laudistico, e compare non a caso in diverse delle laudi di M^3 (si veda la tavola successiva).

1937, 243 li poneva nel gruppo delle canzonette «d'incerta attribuzione»). Vi sono poi cinque testi che non sono di Giustinian (cc. 94v-111v). Per questi ultimi, dato ciò che si legge nell'ultimo studio al riguardo,²⁴ non è inutile fare chiarezza, segnalando che dopo il serventese *O specchio di Narciso* (c. 94v-98v), notoriamente di Simone Serdini da Siena, la celebre canzone di Iacopo Sanguinacci sulla natura di amore *Non perché sia bastante a dichiararte* (che è leggibile in Balduino 1980a, 14-17 o in Bentivogli 1994, 183-86), il sonetto 132 dei *Rerum vulgarium fragmenta* (c. 102r-v), preceduto dall'intestazione «D.F.P. secum loquens», incontriamo la lunga frottola *Tazete male lingue*, che, come ha permesso di comprendere il ritrovamento di un frammento da parte di Vattasso (nel Vat. lat. 5166),²⁵ va attribuita a Francesco Sanguinacci ed è leggibile sempre in Balduino 1980a, 76, e un testo non ancora rubricabile tra quelli laudistici, la canzone *Deh, muta stile ormai, iovenil core* (cc. 109r-110v), ancora di Iacopo Sanguinacci. Nella quarta parte (da c. 111r) abbiamo quattordici testi di carattere religioso, l'ultimo dei quali (cc. 126v-129v) scritto non di seguito agli altri: tra di essi compare il cosiddetto "Credo di Dante", che è preceduto [29] (a c. 120v) da «EL Credo in Rima m. L. I.», una sigla che adombra l'unica attribuzione di tutto il codice a Leonardo Giustinian, a cui si riportano con buona dose di sicurezza anche i restanti testi di questa parte, con l'eccezione dunque del capitolo di Antonio Beccari e dell'ultimo testo.²⁶

Anche in questa tavola si dà il numero d'ordine secondo la silloge (seguito da quello, tra quadre, della raccolta di PI^1-P^1); l'incipit, la cui lezione segue quella di M^3 , tranne nei casi in cui i danni subiti dal codice comportino di ricorrere a La (eventualità segnalata tra quadre) o ad altri testimoni (fatto indicato con un asterisco); il numero (in cifre romane) del testo in M^3 (e quindi nell'ed. Carocci) e (in arabe) in La; il genere metrico;²⁷ lo schema metrico di ripresa e stanza,²⁸ secondo gli stessi criteri della precedente tavola. Si danno poi i numeri di versi per stanza, di stanze e di versi in totale. Per quanto riguarda quest'ultimo punto, dal momento che la situazione della coppia M^3 -La non è assimilabile a quella di PI^1-P^1 , a causa della sostanziale e potremmo dire programmatica lacunosità di La, la tavola presenta delle differenze rispetto alla precedente: nel caso in cui la testimonianza di M^3 sia incompleta per accidenti materiali, si indicano il numero di stanze (anche parziali) e di versi trãditi dal ms., seguiti da una "a" o una "m" in apice, per indicare che il testo è acefalo o mutilo (o entrambe le cose), offrendo poi tra quadre la consistenza del testo secondo La oppure secondo la silloge di PI^1-P^1 (eventualità, questa, segnalata con l'asterisco): in questo modo si dà idea della verosimile o possibile consistenza del componimento, senza però offrire indicazioni su quali stanze e quali versi esso riporti rispetto a testi che potranno essere definiti nei loro esatti termini solo da un'edizione critica. La tavola è dunque incentrata su M^3 e le osservazioni riportate in nota riguardano sempre questo manoscritto, a parte quando si faccia esplicitamente riferimento a La. Avverto che dati gli obiettivi del presente intervento, dedicato alle canzonette di Giustinian, mi limito a offrire puntualizzazioni dettagliate su problemi in rima ed eventuali emendamenti solo per i primi 40 testi.

[30]

[28]²⁴ Carocci 2014, 123: «Il manoscritto è composto di due parti separate da una carta bianca: la prima parte (cc. 2r-129v) è occupata dalla carta 2r alla 94v dalle poesie di Leonardo Giustinian; seguono *O specchio di Narciso* del Saviozzo, un sonetto petrarchesco e una frottola di autore sconosciuto; le carte 109r-129v sono occupate da componimenti religiosi».

²⁵ Cfr. Vattasso 1902, 36-37 e 50.

[29]²⁶ Cfr. Luisi 1983, pp. 100-1.

²⁷ Alle sigle della precedente tavola si aggiungono: canz. = canzone; frott. = frottola; ott. = ottave; son. = sonetto.

²⁸ Nel caso di testo acefalo, lo schema della ripresa viene ricavato ove possibile e sensato da La oppure da PI^1-P^1 .

	Testo	M ³	La	Gen.	Ripresa	Stanza	N° vv. / st.	N° st.	N° vv.
1 [p28]	O rosa mia zentile [La]	I	1	ball.	x ₇ y ₁₁ y ₇ x ₁₁	a ₁₁ b ₇ a ₁₁ b ₇ b ₇ c ₁₁ c ₇ x ₁₁ [x = elle/ile]	8	10 ^a [11]	78 ^a [92]
2 [p34]	O dona del mio core	II	2	ball.	x ₇ y ₁₁ y ₇ x ₁₁	a ₁₁ b ₇ a ₁₁ b ₇ b ₇ c ₁₁ c ₇ x ₁₁ [x = ore]	8	12	100
3 [p36]	Dona, sto mio lamento ¹	III	3	ball.	x ₇ y ₇ z ₁₁ x ₇ y ₇ z ₁₁	a ₇ b ₇ a ₇ b ₇ a ₇ b ₇ z ₁₁ [z = ai]	7	22	160
4 [p41]	Dio te dia bona la sera, / o zoveneta bella, / zentil	IV	4	ball.	x ₇ y ₇ z ₁₁	a ₇ b ₇ a ₇ b _a b ₇ z ₁₁ ... c ₂ ² ₁₁ [z = ura; I stanza: a = x]	7	16	115
5 [p39]	O tu che sei compagna	V	5	ball.	x ₇ y ₇ z ₁₁	a ₇ b ₇ a ₇ b ₇ a ₇ b ₇ z ₁₁ [z = are]	7	15	108
6 [p40]	Dio te dia bona sera, / perla zentil e bella, / compagna	VI	6	ball.	k ₇ w ₇ z ₁₁ x ₇ y ₇ z ₁₁	a ₇ b ₇ a ₇ b ₇ a ₇ b ₇ c ₂ ² ₁₁ [I stanza: a = k]	7	16	118
7 [p1]	O done inamorate	VII	7	ball.	x ₇ y ₇ (y ₅)z ₁₁	a ₇ b ₁₁ a ₇ b ₁₁ b ₇ c ₇ (c ₅)z ₁₁ [z = ia]	7	12	87
8 [p12]	O tu che sei corona ²	VIII	8	ball.	x ₇ y ₇ (y ₅)z ₁₁	a ₇ b ₁₁ a ₇ b ₁₁ b ₇ c ₇ (c ₅)z ₁₁ [z = ore]	7	10	73
9 [p7]	Amante, a sta fredura ³	IX	9-10	ball.	w ₇ x ₇ (x ₅)y ₁₁ w ₇ z ₇ (z ₅)y ₁₁ + j ₇ k ₇ (k ₅)x ₁₁ w ₇ y ₇ (y ₅)z ₁₁	a ₇ b ₁₁ a ₇ b ₁₁ b ₇ c ₇ (c ₅)d ₂ ² ₁₁	7	48	348

[30]¹ Nella X st. la rima finale (in ESSE) non rispetta lo schema.

² Nella I st. occorre correggere al terzo verso *fenestra* in *fenestrela* (d'accordo con l'altro ramo) in modo da ripristinare misura versale e corrispondenza con gli altri rimanti in posizione a. Per la stessa ragione nella IX st. è necessario correggere *pietà* in *peccato* nell'ultimo verso (ancora d'accordo con l'altro ramo).

³ La seconda doppia ripresa compare dopo ventiquattro stanze. Il ms. La divide il testo in due, ponendo un *finis* prima della seconda ripresa e offrendo una versione comunque ridottissima del componimento. Nella st. IX, in posizione a, si trova *seno* : *parlemo* (come nell'altro ramo); nella XVI, a *spavento* : *tempo* (in P¹-P¹ abbiamo *vento*); nella XXII, c *prometo* : *teco* (in P¹-P¹ *pocheto*); nella seconda ripresa, y *malacorta* (forse da correggere in *mal acerta*) : *aperta*; nella XXX, c *portegeto* : *puoco* (chiaramente da correggere in *pocheto* come nell'altro ramo); nella XLI, b *passerazo* : *sia* : *dia*, da correggere in *passeria* (sempre come in P¹-P¹ e come suggerisce indipendentemente Carocci 2014, 162).

	Testo	M ³	La	Gen.	Ripresa	Stanza	N° vv. / st.	N° st.	N° vv.
10 [p35]	O tu che vien spudando ⁴	X	11	ball.	x ₇ y ₇ x ₁₁ y ₇ z ₇ y ₁₁	a ₇ b ₇ a ₇ b ₇ c ₇ b ₇ c ₁₁	7	22 ^m [24*]	149 ^m [174*]
11 [p23]	Fia, per questa contrata [La]	XI	12	ball.	x ₇ y ₇ y ₇ x ₁₁	a ₇ b ₇ a ₇ b ₇ a ₇ c ₇ c ₇ x ₁₁ [x = ata]	8	9 ^a [20*]	66 ^a [164*]
12 [p63]	Lasso mi, cum la farò ⁵	XII	13	c.tta		a ₈ 'b ₈ a ₈ 'b ₈ a ₈ '	5	22	110
13 [p64]	Tanto, lasso, e' conterazo ⁶	XIII	14	c.tta		a ₈ a ₈ b ₈ 'a ₈ b ₈ '	5	9 ^m [18*]	45 ^m [90*]
14 [p61]	Anzola, chi me fai [La] ⁷	XIV	15	ball.*		a ₇ b ₇ a ₇ b ₇ x ₁₁ [x = prf <i>belle</i>]	5	23 ^{a-m} [28*]	111 ^{a-m} [140*]
15 [p59]	Vedo ben ch'el me convene* ⁸	XV	16	ball.*		a ₈ b ₈ 'a ₈ b ₈ 'x ₈ a ₈ y ₈ ' [x = vrf; y = or]	7	8 ^{a-m} [15*]	54 ^{a-m} [105*]
16 [p55]	Ora te piazza, chiara stella [La] ⁹	XVI	17	ball.*		a ₈ b ₈ a ₈ b ₈ a ₈ x ₈ ' [x = vrf; l st. (La) rima x = b; XVIII (XIX*) x = a]	6	18 ^a [19*]	108 ^a [114*]

[31]⁴ Quinto e sesto verso della III st. sono scritti su una riga sola, ma separati da una barra obliqua. Nella st. XV lo schema è doppiamente alterato da due errori comunque facilmente emendabili: nel quinto verso *vezuto* (ripetizione rispetto al verso precedente e al secondo della strofa, che reca *veduto*) va corretto in *visto*, come si legge nell'altro ramo e come fa Carocci 2014, 166, che invece smentisce la possibilità di correggere *creto* al verso successivo in *creduto* (forse meglio *crezuto*) perché importerebbe ipermetria, ma basterebbe eliminare l'*E* iniziale o abbreviare forse il *non*, passando da *E non l'averia mai creto* del ms. a *Non l'aria mai crezuto* o a *E' n'aria mai crezuto* (P¹ e P¹ recano *mai non l'aria creduto*).

⁵ Mancato troncamento in posizione a nelle st. VI, IX, XIX (si veda anche parzialmente la X). Si aggiunge una tronca anche in posizione b nella st. XII. Nella st. VIII *tuto el fezi a bon fin* va emendato in *a bona fé*, come si legge in P¹-P¹ e come suggerisce Carocci 2014, 171, ma occorre intervenire anche su *fezi* (*feci* nell'altra silloge) per evitare ipermetria, modificando in *fei*; nella X l'iniziale *inamorai* va corretto probabilmente in *inamori*; nella XXI penultimo e ultimo verso sono invece invertiti.

⁶ Nella st. II al quarto verso *refrena* (in *La refugia*) va corretto in *refina*, come in P¹-P¹; nella st. VI si ha *dolor* : *vegnir*, con il primo rimante che può essere emendato in *desir*, secondo La (in P¹-P¹ *desire* : *dire*).

⁷ Nella V st. attestata da M³, in posizione a *d'oro* : *adorno* (da emendare in *adoro*; cfr. sopra nota 51 della tabella 1); la XII di M³ mostra uno schema perturbato: aabbx; per la XIV e la XV cfr. sempre nota 51 della tabella 1.

⁸ Al quinto posto in ogni stanza è ripetuto il verso *ahimè lasso, ahimè lasso*. Il numero dei versi è calcolato pensando a una stanza di sette vv., che include cioè il verso-refrain, non presente in P¹-P¹.

⁹ *Ora* nell'incipit naturalmente da apocopare. Nella st. XI di M³, in posizione b *più* : *tien*, con il primo verso da integrare con *ben*, secondo quanto si legge anche in P¹-P¹. Alla fine di ogni stanza, tranne l'ultima, è ripetuto il verso «l ochi toi me fa languir».

	Testo	M ³	La	Gen.	Ripresa	Stanza	N° vv. / st.	N° st.	N° vv.
17 [p4]	O canzoneta mia ¹⁰	XVII	18	ball.	x ₇ y ₇ y ₇ x ₁₁	a ₇ b ₁₁ a ₇ b ₁₁ b ₇ c ₇ c ₇ x ₁₁ [x = ia]	8	12	100
18 [p77]	O anzoleta bella ¹¹ [O zoveneta bella]	XVIII	19	c.tta		a ₇ b ₇ b ₇ a ₇	4	26	104
19 [p72]	Tropo amor sì me disfaze ¹²	XIX	20	c.tta		a ₈ b ₈ b ₈ a ₈	4	13 ^{a-m} [23*]	52 ^{a-m} [92*]
20 [p18]	Piango, meschino, l'aspra mia fortuna [La] ¹³		21	ball.	x ₁₁ (x ₅)y ₁₁	a ₈ b ₈ a ₈ b ₈ a ₈ b ₈ c ₁₁ (c ₅)y ₁₁ [y = ura]	8	4 [La] [13*]	24 [La] [108*]
21	Or vedo ben ch'io non porò zamai [La] ¹⁴	XX	22	ball.	x ₁₁ x ₁₁	a ₁₁ b ₇ c ₁₁ a ₁₁ b ₇ c ₁₁ c ₁₁ x ₁₁ [x = ai]	8	8 ^a [11]	64 ^a [88]
22 [p49]	Rezina del cor mio ¹⁵	XXI	23	ball.	x ₇ +y ₇ (y ₅)x ₁₁	a ₁₁ b ₇ a ₁₁ b ₇ b ₇ +c ₇ (c ₅)x ₁₁ ... d ² ₁₁ ... x ₁₁ [x = io]	6	12	74
23 [p26]	Lasso mi, ch'io moro amando ¹⁶	XXII	24	ball.*		a ₈ +b ₄ c ₈ 'a ₈ +b ₄ c ₈ 'c ₈ 'd ₈₊₄ d ₈ x ₈ ' [x = ir; l st. c = x]	8	13	104
Testi del solo M³									

[32]¹⁰ In M³ i primi due versi della ripresa sono scritti sulla stessa riga. Nella st. I, al secondo verso manca il rimante, che sarà *affano* (cfr. Billanovich 1939, 112); problemi anche nella stanza succ. sempre al secondo verso, dove occorre integrare *reluzente* (*ibidem*); nella III al quarto verso, dove *e ben so* è errore per *e bon sozeto* (*ibidem*).

¹¹ Nella st. XIII, b *salvaza* : *cambiata*, con il primo rimante da mutare probabilmente in *spietata* secondo P¹; nella XIX st., b sempre P¹ offre una soluzione per la coppia *beato : dano*, con *tu me pòi trar d'affanno* invece di *Tu me pòi far beato* di M³; nella XXV, *zorno* al primo verso (anticipazione del rimante nel secondo) può essere emendato in *volto* (in rima con *tolto*) d'accordo con La.

¹² Nella V st. attestata da M³ la rima a è tronca.

¹³ La testimonianza di La comprende la ripresa e, secondo la numerazione delle stanze e il testo di P¹, le st. I, XI (ma con differenze nei due versi finali), i primi quattro vv. della IX, la st. X ma chiusa dal distico finale della XII.

¹⁴ Nella st. VIII, nel primo verso *veda* deve essere emendato in *vezo* (come ipotizza Carocci 2014, 195), per ripristinare la rima con *dezo*. La testimonianza più completa della ballata, già messa in luce da Billanovich 1937, pp. 244-45, è costituita da AV, cc. 32r-33r.

¹⁵ Nella st. IV mancata corrispondenza in posizione a, *maniere* : *tante*: sulla scorta di P¹ il primo rimante può essere corretto in *sembianti*, o *sembiante*; nella VIII occorre restaurare gli ultimi due versi, spostando *risposta* dall'ultimo verso in clausola al penultimo, in modo che rimi al mezzo con *costa*.

¹⁶ Anche per la costante presenza di una rima tronca in posizione c, nella st. V occorre emendare *inamorai* e *infiamai*, in corrispondenza con *aldi*, in *inamori* e *infiamì*.

	Testo	M ³	La	Gen.	Ripresa	Stanza	N° vv. / st.	N° st.	N° vv.
24 [p16]	Fior zentil, io vegno ¹⁷	XXIII		ball.*		a ₈ +b ₆ a ₈ b ₈ +c ₆ b ₈ c ₈ +d ₆ d ₈ x ₁₂ ' [x = ir]	7	11	77
25 [p17]	Rosa bella, ormai consenti ¹⁸	XXIV		ball.*		a ₈ +b ₆ a ₈ b ₈ +c ₆ b ₈ c ₈ +c ₄ d ₆ +d ₈ x ₈ ' [x = ar]	7	12	84
26 [p15]	Gueriera mia, consentime ¹⁹	XXV		ball.*		a ₉ 'b ₉ 'a ₉ 'b ₉ 'c ₉ 'b ₉ 'c ₉ 'd ₉ 'd ₉ 'x ₉ ' [x = ir]	10	3 ^m [9]	26 ^m [90]
27 [p14]	Perla mia cara, ahi, dolce amor*	XXVI		ball.*		a ₉ 'b ₉ 'a ₉ 'b ₉ 'c ₉ 'b ₉ 'c ₉ 'd ₉ 'd ₉ 'x ₉ ' [x = ir]	10	6 ^a [9]	58 ^a [90]
28 [p51]	Più non posso, ahimè, tacer ²⁰	XXVII		ball.*		a ₈ b ₈ a ₈ b ₈ b ₈ x ₈ ' [x = ir/er; l st. a = er; x = ir]	6	19	114
29	Che diebo far, ahimè, poi che del tuto ²¹	XXVIII		canz.		a ₁₁ b ₁₁ b ₇ c ₁₁ c ₁₁ a ₁₁ a ₇ b ₁₁ b ₁₁ d ₁₁ e ₇ d ₇ e ₁₁ f ₁₁ d ₁₁ f ₇ g ₁₁ g ₁₁ + cong. a ₁₁ b ₁₁ c ₇ b ₇ c ₁₁ d ₁₁ b ₁₁ d ₇ e ₁₁ e ₁₁	18	7	136

[33]¹⁷ Nell'incipit appare necessario aggiungere *da ti*, secondo la lezione presente nel ramo *p*. Lo schema è pressoché costante, con alcuni piccoli problemi nella misura dei versi: si ha uno scambio tra quarto e quinto verso nella V st. e la perdita di un senario nella VI (ricostruibile dal resto della tradizione, anche se quasi tutti i testimoni qui hanno un ottonario), per cui il terzo verso ha solo un ottonario in rima b. Alcune rime tronche saltuarie: in posizione d nella VII stanza, mentre nella X si hanno rime tra tronche e piane in posizione b e c.

¹⁸ Nella II st. il terzultimo verso non presenta rima finale in c, ma in d, mentre il penultimo verso non è composto da senario e ottonario in rima d, ma solo da un ottonario.

¹⁹ Nella I st. rima sdrucchiola in posizione a, c, ma al v. 7 compare *meterà*, dovuto però a un fraintendimento (per *litera*).

²⁰ Tronca la rima a nelle st. I e XV (dove al primo verso occorre sanare un errore [*fior zentil per zentil fior*]); nella IV tronca la rima b. Nella V st. al secondo verso aggiunto in clausola, con inchiostro e mano diversi, *la giaze*, tentativo di ripristinare la misura del verso (ridotto a *come fa al foco*), istituendo una rima con i due versi circostanti che comunque è fuori schema; nell'altro ramo troviamo la lezione *come fa la cera al foco*. Alla fine della VII st. vengono ripetuti gli ultimi due versi della precedente: dall'altro ramo si può trarre la lezione (conforme allo schema) *tanta doglia el cor sostiene, / pur me piace a ti servir*. Nella XIV un errore nel penultimo verso, con *speranza* in rima fuori schema, ha indotto la stessa mano intervenuta precedentemente ad aggiungere un *manza* nell'ultimo verso, per creare corrispondenza di rima; probabile invece, giusta l'altro ramo, che *speranza* vada corretto in *conforto*, così da ritrovare la rima (del tutto fuori pista Carocci 2014, 212, che parla della possibilità che la stanza sia interpolata).

²¹ Nel manoscritto abbiamo una situazione testuale molto accidentata, con una successione di unità con le seguenti misure: 1) 8 vv.; 2) 10 vv. (9 righe, ma una divisa in due da una barretta obliqua); 3) 7 vv.; 4) 6 vv.; 5) 5 vv.; 6) 4 vv.; 7) 4 vv.; 8) 4 vv.; 9) 7 vv.; 10) 4 vv.; 11) 4 vv.; 12) 4 vv.; 13) 6 vv.; 14) 4 vv.; 15) 4 vv.; 16) 4 vv.; 17) 6 vv.; 18) 4 vv.; 19) 4 vv.; 20) 4 vv.; 21) 6 vv.; 22) 4 vv.; 23) 4 vv.; 24) 4 vv.; 25) 6 vv.; 26) 10 vv. Da un certo punto in poi, la successione 4 + 4 + 4 + 6 lascia finalmente intravedere una sequenza regolare, permettendo di ricostruire lo schema: la prima stanza è costituita dalle unità 1-2; la seconda è costituita dalle unità 3-5; la terza stanza è costituita dalle unità 6-9, all'ultima delle quali va semplicemente tolto un verso, come informa anche Carocci 2014, 213, perché ripetuto due volte; la quarta dalle unità 10-13 e così via (con vari altri emendamenti che di volta in volta si renderebbero necessari).

	Testo	M ³	La	Gen.	Ripresa	Stanza	N° vv. / st.	N° st.	N° vv.
30 [p76]	Moro d'amore, ahimè lasso, ch'io moro ²²	XXIX		serv.		a ₁₁ b ₁₁ b _{7a} ₁₁ a ₁₁ c ₁₁ c _{7d} ₁₁ d ₁₁ e ₁₁ e _{7f} ₁₁ ... v ₁₁ z ₁₁ z _{7v} ₁₁	4	30	120
31 [p66]	lo vedo ben ch'amor m'è traditore ²³	XXX		serv.		a ₁₁ b ₁₁ b _{7a} ₁₁ a ₁₁ c ₁₁ c _{7d} ₁₁ d ₁₁ e ₁₁ e _{7f} ₁₁ ... v ₁₁ z ₁₁ z _{7v} ₁₁	4	56	224
32 [p71]	Tacer non posso e temo, ahi meschinello ²⁴	XXXI		serv.		a ₁₁ b ₁₁ b _{7a} ₁₁ a ₁₁ c ₁₁ c _{7d} ₁₁ d ₁₁ e ₁₁ e _{7f} ₁₁ ... v ₁₁ z ₁₁ z _{7v} ₁₁	4	31	124
33 [p69]	Ohimè dolente, ohimè, che diebo fare? ²⁵	XXXII		serv.		a ₁₁ b ₁₁ b _{7a} ₁₁ a ₁₁ c ₁₁ c _{7d} ₁₁ d ₁₁ e ₁₁ e _{7f} ₁₁ ... v ₁₁ z ₁₁ z _{7v} ₁₁	4	50	150
34	<i>Per tacer vui non poresti</i> ²⁶	XXXIII		ball.	x ₈ y ₈	a ₈ a ₈ a ₈ y ₈ ' [y = ar]	4	8	34
35	<i>Pianzete, done, e vui, fedelli amanti</i>	XXXIV		serv.		a ₁₁ b ₁₁ b _{7a} ₁₁ a ₁₁ c ₁₁ c _{7d} ₁₁ d ₁₁ e ₁₁ e _{7f} ₁₁ ... u ₁₁ v ₁₁ v _{7z} ₁₁ z ₁₁	4	31	125
36	<i>Io non posso più soffire</i> ²⁷	XXXV		ball.	repl. x ₁₁ (x ₅)y ₁₁	a ₈ b ₈ a ₈ b ₈ a ₈ b ₈ c ₁₁ (c ₅)x ₁₁ [x = ai]	8	6	50
37	<i>Ahi, lasso, quante pene ho zà portà</i> ²⁸	XXXVI		ott.		a ₁₁ b ₁₁ a ₁₁ b ₁₁ a ₁₁ b ₁₁ c ₁₁ c ₁₁	8	8	64

[34]²² Nella quartina XVII mancata rima baciata, loco : *arquanto*; in PI¹ compare *canto* al primo posto, che risolve il problema.

²³ Gli ultimi due versi della XIII quartina ripetono gli ultimi due della XII: soccorre in questo caso l'altro ramo, che offre la lezione *poi che ho perduto insieme / l'amor, la fede, el tempo e la fatica*. Altro errore nel primo verso della XVI, dove *odio* in rima nasce da fraintendimento per *oblio*, attestato sempre nell'altro ramo. Nella XXVII quartina *me è a caro* al terzo verso va corretto, come fa Carocci 2014, 224, in *me acoro*.

²⁴ Nella III quartina in rima *tossi* (a quanto pare), da correggere in *versi* per ripristinare rima con *diversi*.

²⁵ Manca il legame rimico tra VI e VII quartina (cfr. nota 58 della prima tabella); tra XXXVIII e XXXIX (*paradiso* : *pio*).

²⁶ Nel primo verso della st. VIII, per ripristinare la rima in ENTE è opportuno emendare *pene* in *stente*.

²⁷ Nella seconda stanza l'emistichio in rima interna è un settenario; nella sesta al penultimo verso occorre correggere *dimandata t'azo* in *t'azo dimandato*, così da ripristinare la rima al mezzo con *peccato* al v. succ. Ciò che più suscita perplessità è l'assenza di ripresa in presenza invece di quella che ha tutta l'aria di una *replicatio*.

²⁸ Nella I st., al secondo verso, è probabile che invece di *lutano* vado posto *stato*, così da restituire la rima in posizione b.

	Testo	M ³	La	Gen.	Ripresa	Stanza	N° vv. / st.	N° st.	N° vv.
38 [p67]	Pianzi, o sventurato amante, privo ²⁹	XXXVII		serv.		serventese: a ₁₁ b ₁₁ b ₇ C ₁₁ c ₁₁ d ₁₁ d ₇ e ₁₁ e ₁₁ f ₁₁ f ₇ g ₁₁ ... U ₁₁ V ₁₁ V ₇ Z ₁₁	4	33	132
39	Sposo mio, non te n'avedi ³⁰	XXXVIII		ball.	x ₈ y ₈	a ₈ a ₈ a ₈ y ₈ ' [y = ar/à]	4	52	210
40	Hor non te puol bastar asà ³¹	XXXIX		tern.		a ₉ b ₉ a ₉ ' b ₉ c ₉ b ₉ ' c ₉ d ₉ c ₉ ' ... Z ₉ v ₉ Z ₉ '	3	30	90
41	O spechio de Narcise, o Ganimede	XL		serv.		a ₁₁ b ₁₁ b ₇ a ₁₁ a ₁₁ c ₁₁ c ₇ d ₁₁ d ₁₁ e ₁₁ e ₇ f ₁₁ ... t ₁₁ u ₁₁ u ₇ v ₁₁ v ₁₁ z ₁₁ z ₇	4	48	191
42	Non perché sia bastante a dechiararte ³²	XLI		canz.		a ₁₁ b ₁₁ b ₇ c ₁₁ a ₁₁ d ₁₁ d ₇ c ₁₁ c ₁₁ e ₁₁ e ₇ f ₁₁ f ₇ g ₁₁ g ₁₁ + cong. a ₁₁ b ₁₁ b ₇ c ₁₁ c ₇ d ₁₁ d ₁₁	15	10	157
43	Se amor non è	XLII		son.		a ₁₁ b ₁₁ b ₁₁ a ₁₁ a ₁₁ b ₁₁ b ₁₁ a ₁₁ c ₁₁ d ₁₁ e ₁₁ d ₁₁ c ₁₁ e ₁₁			14
44	Tazete male lingue ³³	XLIII		frott.		a ₇ a ₇ b ₇ b ₇ c ₇ c ₇ d ₇ d ₇ ...			327
45	Deh, muta stille ormai, iovenil core ³⁴	XLIV		canz.		a ₁₁ b ₁₁ a ₁₁ b ₁₁ c ₁₁ c ₇ d ₁₁ d ₁₁ e ₁₁ e ₇ f ₁₁ f ₇ g ₁₁ g ₁₁ + cong. a ₁₁ b ₁₁ b ₇ c ₁₁ c ₇ d ₁₁ d ₁₁	14	8	116
46	Spirito santo amore, consolator in eterno	XLV		ball.	x ₇ +y ₇ y ₇ x ₁₁	a ₇ +b ₇ a ₇ +b ₇ b ₇ +c ₇ c ₇ x ₁₁ ' [x = ore/or]	5	10	53
47	O lesù dolze, o infinito amor	XLVI		ball.	x ₁₁ 'y ₇ y ₇ x ₁₁ '	a ₁₁ b ₇ a ₁₁ b ₇ b ₁₁ 'c ₇ c ₇ x ₁₁ ' [x = or]	8	8	68

²⁹ Nell'ultimo verso della XXV quartina occorre sostituire, d'accordo con l'altro ramo, *costante* con *obediente*, che rispetta il legame rimico con la quartina precedente. Alla fine della XXVIII quartina si trova in rima *fede*, che non dà rima con il successivo *zova*; occorre probabilmente emendare in *prova*, come nell'altro ramo.

[35]³⁰ La quartina XXXV esula dallo schema, presentando in fine di unità *insieme*.

³¹ Tra XII e XIII terzina si ha mancata corrispondenza per *vegnù* : *vuol* : *duol*; così tra XXII e XXIII: *amor* : *pietà* : *sa*.

³² Dalla II st. in poi nel ms. sono staccate fronte e sirma, come se fossero unità autonome; il nono verso della II st. e il quarto della III sono spezzati in due.

³³ La frottola, di Francesco Sanguinacci, è pubblicata in Balduino 1980a, proprio sulla base di M³: lì il testo ha la misura di 334 vv. perché si ipotizza la presenza di 7 vv. mancanti nel ms.

³⁴ Mancano tre versi nella V st.; nell'ultima lo schema non torna.

	Testo	M ³	La	Gen.	Ripresa	Stanza	N° vv. / st.	N° st.	N° vv.
48	Maria Verzene bella	XLVII		ball.	x ₇ y ₁₁ y ₇ x ₁₁	a ₁₁ b ₇ a ₁₁ b ₇ c ₁₁ c ₇ x ₁₁ [x = ella]	8	6	52
49	Venite tuti al fonte de lesù	XLVIII		ball.	x ₁₁ 'y ₇ y ₇ x ₁₁ '	a ₁₁ b ₇ 'a ₁₁ b ₇ 'b ₁₁ 'c ₇ c ₇ x ₁₁ ' [x = ù]	8	8	68
50	Popol mio, popol ingrato	XLIX		ball.*		a ₈ b ₆ a ₈ b ₈ c ₆ b ₈ c ₈ x ₈ [x = ato]	8	12	96
51	O Maria Madalena	L		ball.	x ₇ y ₁₁ y ₇ x ₇	a ₇ b ₇ a ₇ b ₇ c ₇ b ₇ c ₇ d ₁₁ d ₇ x ₇ [x = ena]	10	12	124
52	Credo in un sol onnipotente Dio	LI		serv.		a ₁₁ b ₁₁ b ₇ a ₁₁ a ₁₁ c ₁₁ c ₇ d ₁₁ d ₁₁ e ₁₁ e ₇ f ₁₁ ... u ₁₁ v ₁₁ v ₇ z ₁₁ z ₁₁	4	11	44
53	<i>Io scrisci d'amor più volte rime³⁵</i>	LII		tern.		a ₁₁ b ₁₁ a ₁₁ b ₁₁ c ₁₁ b ₁₁ c ₁₁ d ₁₁ c ₁₁ ... v ₁₁ z ₁₁ v ₁₁	3	20	60
54	Salve, Regina, o zerminante ramo	LIII		serv.		a ₁₁ b ₁₁ b ₇ a ₁₁ a ₁₁ c ₁₁ c ₇ d ₁₁ d ₁₁ e ₁₁ e ₇ f ₁₁ f ₁₁	4	3	13
55	Ave, d'i cieli imperatrice santa	LIV		son.		a ₁₁ b ₁₁ b ₁₁ a ₁₁ a ₁₁ b ₁₁ b ₁₁ a ₁₁ c ₁₁ d ₁₁ d ₁₁ c ₁₁ e ₁₁ e ₁₁			14
56	O Maria dolce, o smesurato amor ³⁶	LV		ball.	x ₁₁ 'y ₇ y ₇ x ₁₁ '	a ₁₁ b ₇ 'a ₁₁ b ₇ 'b ₁₁ 'c ₇ c ₇ x ₁₁ ' [x = or]	8	6	52
57	Quando, Signor, zamai ³⁷	LVI		ball.	x ₇ y ₁₁ y ₇ x ₁₁	a ₁₁ b ₇ a ₁₁ b ₇ b ₇ c ₁₁ c ₇ d ₁₁	8	9	76
58	Regrazio Dio, pensando ³⁸	LVII		ball.	x ₇ +y ₇ y ₇ +z ₇ x ₅	a ₇ b ₁₁ a ₇ b ₁₁ b ₇ c ₇ c ₇ x ₁₁ [x = ondo]	8	17	139

[36]³⁵ Nell'incipit è possibile che si debba porre dieresi sul pronome iniziale.

³⁶ Nella II st. il quarto verso è incompleto, essendo di misura settenaria; nella IV st. in posizione b si trova AR : ARE : À.

³⁷ La rima finale di stanza è irrelata e non si collega alla ripresa.

³⁸ L'inizio della ripresa è ripetuto alla fine di ogni stanza.

[37] Anche da questa tavola emerge l'impressione di un principio organizzativo nella silloge. Parlo di "impressione" perché comunque l'ordinamento è meno rigido di quello di PI^1-P^1 , il che però vuol dire anche che esso appare improntato a criteri più sottili e potrebbe riflettere una diversa consapevolezza. I primi undici testi sono accomunati dalla presenza della ripresa, che comparirà poi solo in altre sei occasioni (tre delle quali a m20-22). Nella distribuzione proprio delle undici ballate iniziali si avverte ancora una tendenza al raggruppamento di schemi similari: sono sullo stesso schema le prime due, con ripresa tetrastica e stanze di otto versi; poi, a parte differenze nella funzione del verso finale, condividono il modulo, con soli settenari a rime alternate ed endecasillabo finale, i successivi quattro testi (m3-6), mentre i tre che seguono (m7-9) propongono sempre stanze di sette versi ma con endecasillabo al secondo posto nelle mutazioni e con rima al mezzo in posizione conclusiva; infine m10-11 presentano nuovamente stanze di settenari a parte l'ultimo verso, anche se con sottili differenze rispetto ai precedenti testi, visto che in *O tu che vien spudando* la stanza si chiude non con la rima finale della ripresa, ma con un'incatenatura che lega ultimo e terzultimo verso, all'insegna di un'analogia strutturale con la ripresa stessa, mentre *Fia, per questa contrata*, pur con ripresa tetrastica e stanze di otto versi, non replica lo schema dei primi due testi, poiché il verso di *concatenatio* è in rima con il primo e non con il secondo delle mutazioni.

È come se la disposizione dei testi fosse imperniata su un intreccio di accorte variazioni. Si vedano in particolare m3-6: se attribuiamo 1 alla ripresa semplice, 2 a quella doppia, A ai casi in cui torna sempre la stessa rima in fine di ripresa e di stanza, B all'accoppiamento tra le stanze in virtù del verso di chiusa, abbiamo questa successione: 2A; 1B; 1A; 2B, cioè tutte le formule possibili. Discorsi in parte simili potrebbero essere fatti per i successivi tre testi, costruiti sullo stesso schema, ma con il terzo che ha una doppia ripresa, in realtà proposta due volte, e stanze accoppiate a differenza dei precedenti due testi.

All'intento di *variatio* nella disposizione dei testi si associa l'introduzione progressiva di soluzioni metriche diverse da quelle più semplici. Si parte dalla più normale successione di endecasillabi e settenari, per le prime sei ballate; poi si inserisce l'endecasillabo con rima al mezzo con scadenza al quinario; quindi a partire da m12 entra in gioco l'ottonario, dominante, in combinazioni mai esattamente ripetute, fino a m20, dove [38] si trova alternato all'endecasillabo e anche al verso con rima al mezzo, in una sorta di sintesi dei caratteri metrici incontrati fino a questo momento. Dopo m21, che appare una variazione di m20, ecco invece introdursi un tratto che segna i testi successivi: a m22, che peraltro si apre e chiude con stanze sigillate dalla rima finale della ripresa, ma che in mezzo presenta strofe tra loro abbinata, abbiamo due settenari accoppiati su un rigo; forse non è un caso, perché da m23 a 25 si succedono tre componenti caratterizzati da quelli che potremmo definire versi composti, in un proliferare di misure parisillabe: all'ottonario si aggregano ora quadrisillabi e senari e si alternano dodecasillabi. Con m26-27 si introduce un nuovo metro ancora, il novenario. Si nota agevolmente che diversi raggruppamenti sono simili a quelli che si incontrano in PI^1-P^1 : ciò che segna una differenza è che le serie qui si dispongono come a delineare una sorta di crescita della varietà e della complessità metrica, di cui forse può essere considerato un culmine la canzone m29, anche se rilevanti dubbi rispetto a questa ipotesi vengono dalla situazione testuale in cui essa versa. La sua imponente struttura (parliamo di sette stanze di diciotto versi ciascuna, più un congedo di dieci versi) è stata infatti malamente fraintesa dal copista,²⁹ che non solo ha frazionato ciascuna stanza in gruppi più piccoli (secondo una consuetudine abbastanza diffusa all'epoca e che ritorna anche nella canzone successiva, *Non perché sia bastante a dichiararte*, dove le stanze, a parte la prima, sono tutte suddivise in fronte e sirma), ma specialmente all'inizio ha fatto confusione producendo suddivisioni irregolari e irrazionali; inoltre la lezione del testo appare insolitamente deturpata rispetto alla media del codice, sicché si rinuncia per ora a proporle un'edizione, che sarebbe quasi meramente congetturale,³⁰ limitandosi a offrire un assaggio della prima

[38]²⁹ In equivoco cade anche Carocci 2014, 118 che scrive che «ci sono strofe formate da un numero variabile di versi e manca un sistema fisso di rime», nonostante Mazzoni 1890-91, 72 parlasse senza problemi di «Canzone di sette stanze e il congedo: versi 137» (sbagliando solo di uno rispetto al totale). Per la ricomposizione del testo si veda la nota relativa nella tavola.

³⁰ Mi limito a segnalare alcune correzioni possibili nella seconda stanza: il *rialo* letto da Carocci 2014, 214 al v. 28 è probabilmente da interpretare come *ua(n)to* (in rima con *pianto*), anche se effettivamente la *u* è di conformazione strana e vi è una *l* al posto della *t*, il termine fa coppia con un *priego* da correggere in *pregio* («che d'ogni loda merta pregio e vanto»); i vv. 30-31 sono effettivamente assai corrotti e in parte incomprensibili, ma al v. 30 occorre dire che nel codice si legge *E dia mitur* [non *nutrir*] *non pianto*, che potrebbe essere interpretato «e' di a mi turnò 'n pianto»; si potrà pensare poi che l'insensato v. 31 *Pastiuu* [o *Pastiuo?*] *prosti ochi elalma oime podesti* abbia a che fare con

stanza, in cui si dà la trascrizione diplomatica del testo (con l'inopinato stacco tra i primi otto versi e i successivi dieci, due dei quali trascritti su un solo rigo) accanto a una sua possibile interpretazione:

Qhe diebo far aime poi che del tuto
Nudo ediserto esum rimaso amore
Achui desti el mio core
Via la porta esia el mio uiuer curto
Le lacrime cheldi zellate eporto
La note poi hoime non sia ueduto
Da poi sum caduto
Da suma paze in basso erio dolore

Quel uolto pelegrin che de colore
Venze le rose ede bellaza el solle
Etu dami lutano / amor iochi ch(e) suole
Veder esanar aman amano
Piu non se uede epiu non odo ai lasso
Le dolze sauie angeliche parolle
Durro mio cor di sasso
Come non tapri esi te uidi priuo
Del ben chel sol te tien al mo(n)do uiuo

Che diebo far, ahimè, poi che del tuto
nudo e diserto e' son rimaso, Amore?

A cui desti el mio core
via l'ha portà, e fia el mio viver curto!

Le lacrime che 'l di zellate e' porto
la note poi, ohimè, non sia veduto,
da poi «che» son caduto
da suma paze in basso e rio dolore.

Quel volto pelegrin che de colore
venze le rose e de bellezza el solle
e' «sta da mi lutano».³¹

Amor, i occhi che suole
fedir e «ri» sanar a man a mano
più non se vede; e più non odo, ahi lasso!,
le dolze, savie, angeliche parolle.
Durro mio cor di sasso,
come non t'apri? e sì te vidi privo
del ben che sol te tien al mondo vivo!

La canzone – come osservava Billanovich 1937, 252, che la definiva «petrarchesca»³² – potrebbe rientrare nel «capitolo del Giustinian letteratissimo».³³ La sua posizione, a questo punto della silloge attestata da M³, [40] potrebbe essere un segnale, come un vertice o forse uno spartiacque, prima dei quattro serventesi sicuramente di Giustinian stesso. La stessa presentazione frazionata di *Che diebo far* nel codice (suddivisa, dopo le prime due stanze, in gruppi di tre quartine e una sestina) mette in luce come almeno i due piedi della stanza riproducano lo schema tipico del capitolo quadernario incatenato, un fatto che però si presta a una lettura ancipite: vi si può vedere infatti la consapevole anticipazione della forma del serventesese, praticata nei successivi quattro testi, oppure la ragione di un fraintendimento da parte del copista del codice o del suo antecedente, che potrebbe aver prelevato la canzone da altro luogo associandola indebitamente ai serventesi che seguono. Comunque sia, fino a m33 si possono individuare le tracce di un'articolazione accortamente concepita e studiata, un tratto che poi viene meno proseguendo lungo la miscellanea, da cui non a caso la presenza di Giustinian, almeno fino alle laudi, pare allontanarsi.

L'impressione di una *ratio* nell'ordinamento sembra corroborata anche dall'esistenza delle analogie a cui si è già accennato nel raggruppamento tra i testi rispetto alla silloge di Pl¹-P¹. Se in genere si assiste a una semplice vicinanza tra componimenti nell'una e nell'altra raccolta, come se ci fossero famiglie o costellazioni di testi metricamente simili da cui avrebbe attinto chi ha allestito le due antologie, in altri casi si ripetono relazioni di contiguità, anche se con alcune differenze nella disposizione. Si prenda ad esempio il gruppo p14-17, quasi del tutto corrispondente a quello di m24-27, un blocco su cui occorrerà tornare, oppure l'accoppiamento di p63-64, equivalente a m12-13: qui si avverte appunto una sottile ricerca di variazione

l'immagine del *pascersi* di lacrime, che il *prosti* magari discenda da un'abbreviazione mal letta (con *pro* al posto dunque di *per*) e che in rima si dovrà postulare un *parte* o *diparte* o simili; infine l'ordine dei vv. successivi nel ms. sicuramente va emendato: la giusta sequenza è 35-32-33-34-36, per cui il testo sarà «Ahi, cara paze mia, come podesti / lassar sì tristo quel che t'ama tanto? / Come non m'alcidisti? / Che meio era a morir che pien di nolgia / menar mia vita in pianto, pena e dolg'ia».

³¹ Tiziano Zanato mi suggerisce la possibilità di conservare la lezione del ms., interpretando *e' tu* e *Quel volto ...* come vocativo.

³² In realtà lo schema è lontano da Petrarca e non mi risulta attestato (almeno a giudicare dal *REMCI*); la fronte si trova in Bartolomeo Scala, *Donna, per voi non temo arder in foco* (*REMCI* 13.122) e in Tasso, *Come posso io spiegar del basso ingegno* (20.018).

³³ È questo il motivo per cui Billanovich 1937 non inserisce il testo nell'elenco delle canzonette in appendice al suo articolo.

metrica, nel passaggio da uno schema $a_8b_8a_8b_8a_8$ a uno $a_8a_8b_8a_8b_8$, che implica anche passaggio dalla rima tronca in posizione a alla tronca in posizione b. Non a caso in M^3 -La compare subito dopo, al n. 14, *Anzola, che me fai*, un testo che si trova poco prima nell'altra silloge (p61), dove però è accoppiato a una "canzonetta" gemella assente invece in M^3 -La, il cui capostipite in questa occasione potrebbe avere operato una selezione. Proprio la selettività costituisce un altro tratto importante da mettere in luce nel confronto tra le due sillogi. Si nota agevolmente dalle due tavole che molti dei testi compresi in PI^1 - P^1 hanno una minore consistenza rispetto a quelli di M^3 -La. Limitandosi alla sezione fino a m33, cioè [41] a quella sicuramente giustiniana (a parte i dubbi sollevati da m29), i componimenti inclusi in M^3 , anche se con un minimo di astrazione, dovuta alle numerose cadute di carte (che però lasciano immaginare agevolmente l'esatta misura dei testi), sono tutti di un certo "peso". Se, date le differenze mensurali tra alcuni tipi di strofe (a otto o sette versi a seconda o meno della presenza di endecasillabi con rima al mezzo), ci limitiamo a contare le stanze, osserviamo in m1-33 due soli componimenti su nove strofe, *Perla mia cara* e *Gueriera mia, consentime*, comunque di notevole consistenza: tutti gli altri sono di dimensioni superiori. Nella raccolta di PI^1 - P^1 , limitandoci alla porzione per la quale disponiamo della testimonianza del secondo manoscritto, notiamo che ci sono ben ventun testi (più di un quarto) che vanno dalle tre alle otto stanze, e cioè: ben sette composti da tre sole strofe (p8, p21, p30, p31, p32, p33, p48), uno di quattro stanze (p27), cinque costituiti da cinque strofe (p5, p20, p25, p29, p88), tre di sei (p6^a [?], p24, p54), tre di sette (p3, p13, p53), uno di otto (p45). L'ultimo, *Per le bellezze ch'ài*, è il solo che conti molteplici testimonianze: è infatti attestato da AV, dal cosiddetto "codice Castiglione" di rime volgari dell'Archivio di Stato di Mantova, dall'It. 1069 della Bibliothèque Nationale di Parigi, nonché dalle antiche stampe, e in realtà in questi testimoni la sua lunghezza è superiore a quella che ha in PI^1 - P^1 . Invece a quanto ne sappiamo, e con tutta la prudenza del caso (perché si può immaginare che ancora diverse potranno essere le testimonianze di "canzonette" rinvenibili nei fondi manoscritti delle nostre biblioteche), degli altri venti testi, diciassette sono traditi solo da PI^1 - P^1 : fanno eccezione p24 *Non so come poi soffrire* (di sei stanze) e p88 *O cara perla mia* (di cinque), entrambi presenti anche nel codice S. Carlo 5 della Biblioteca Estense Universitaria di Modena, dove sono comunque adespoti e hanno la stessa lunghezza, e p30 *Lizadra damisela*, che compare anche nel ms. di Treviso, Biblioteca Comunale 1612, riportato in luce da Quaglio.³⁴ Si insinua allora un dubbio da me già in parte affacciato a proposito della serie iniziale di PI^1 - P^1 : non potrà essere che la silloge da cui derivano questi due manoscritti accoglieva non pochi numeri a causa della loro affinità rispetto alle "canzo[42]nette" più consistenti, inserendoli nella raccolta sulla base di un principio di somiglianza metrica? Si potrà osservare anche che in M^3 "canzonette" di minori dimensioni compaiono solo nella parte in cui l'attribuzione a Giustinian si fa labile (mi riferisco a m34, m36 e m37). Potrebbe darsi allora che i testi più esili di PI^1 - P^1 siano stati composti a imitazione di quelli più corposi, e cioè che non siano di Leonardo Giustinian.³⁵

Si tratta solo di un'ipotesi, che non pretende di essere incontrovertibile né tantomeno di fornire un principio meccanicamente applicabile a tutto il corpus. In realtà si potrebbe pensare anche che a monte di M^3 -La vi sia una raccolta costituita semplicemente con l'idea di trascogliere i testi di Giustinian più significativi. Comunque sia, è indubbio che prese nel loro complesso le due sillogi mostrino due immagini diverse della produzione in esse raccolta, e che quella di PI^1 - P^1 lasci trapelare talvolta, sotto il tappeto dell'uniformità metrica, escursioni notevoli sul piano degli esiti. La giustificata tendenza a leggere la produzione di Giustinian nei termini della freschezza, della facilità compositiva, della popolarità ha impedito probabilmente di rendersi conto del respiro e del dinamismo che caratterizzano le "canzonette" del patrizio veneziano più diffuse nella tradizione manoscritta, anche se chiunque abbia letto i contrasti più celebri sa come Giustinian sappia puntare su cambiamenti di situazione, su svolte comiche che creano un effetto di sorpresa ma che hanno bisogno per questo di una accorta e lenta preparazione. I testi che esulano dai contrasti sono invece giocati spesso sulla

[41]³⁴ Si veda Quaglio 1971, 202-4, anche per la disamina dei problemi metrici e il contributo dato dalla testimonianza del ms. trevigiano, che ad esempio offre in un endecasillabo unitario i due versi finali di P^1 , composti da settenario più quinario.

[42]³⁵ È abbastanza indicativo il fatto che Wiese 1883, 149 a fronte della lacuna materiale in PI^1 che precede l'acefala *O donna del mio core* (XXIX del codice e della sua edizione) annotasse: «Qui manca forse tutta una canzone», quando quella lacuna in P^1 corrisponde a quattro testi di tre stanze e 28 versi ciascuno, per un totale di 112 versi, misura in effetti verosimile per una sola canzonetta di Giustinian.

ripetizione, ma nella loro apparente semplicità e fissità sono in grado di rivelare in diverse occasioni un attento ed elaborato disegno strutturale, oltre che sottili capacità di variazione.³⁶

[43] Che l'immagine complessiva offerta da M³-La sia diversa da quella di P¹-P¹ è reso particolarmente evidente dalla frequenza del genere della ballata "classica" nella seconda raccolta rispetto alla prima. In P¹-P¹ abbiamo 43 (o 44) ballate con ripresa tristica o tetrastica, tutte, tranne l'ultima (p88), presenti nella porzione comune ai due mss. Di queste solo tredici sono attestate anche in M³-La (dove occupano i nn. m1-11, 17 e 22), ma nella raccolta veneta una perfetta identità metrica si realizza solo in m1-2, m3-5 e m7-8: per il resto prevale un principio di variazione e la scelta cade su schemi dotati di qualche tratto peculiare; non è un caso che in P¹-P¹ vi siano sei ballate con doppia ripresa e che ben quattro di queste figurino in M³-La.

Già la tavola dedicata alla silloge "milanese" mette in luce in maniera emblematica le differenze di selezione. Basti osservare i testi lì indicati con il grassetto. Del blocco costituito da p1-13, come detto contrassegnato da forte similarità nello schema, solo quattro testi sono presenti anche in M³-La. Invece la successiva serie p14-18 è presente interamente anche in M³, dove quattro quinti di essa compaiono in contiguità, anche se in ordine diverso, e preceduti da p26, *Lasso mi, ch'io moro amando*. Sono tutti testi contrassegnati dalla presenza di metri rari, come il novenario, o da combinazioni dell'ottonario con altri versi parisillabi.

In proposito occorre rimarcare che, a differenza di P¹-P¹, M³ unisce, ai nn. 23-25, i tre testi con combinazioni di questo tipo (cioè p26, p16, p17). Non si può non offrire qui almeno qualche saggio del primo testo (in un'edizione basata in sostanza su M³):

Lasso mi, ch'io moro amando note e dia,
tropo amor me fa languir,
però vegno qui cantando, rosa mia,
sol per dirte el mio martir.
Fior zentil, non consentir 5

che 'l to amante per ti mora: *s'el te par*

[44] *s'el te par*, è 'l tempo ancora
de volerme sovegnir.

...

Ogni note pur convegno ch'io m'insoni
con ti solla, o dolze fior:
fra le braze io te tegno, tu rasoni,
tu conforti el mio dolor. 60

Poi tremante e pien d'amor,
talor baso el viso adorno. *Stese un ano*
Stese un ano a vegnir zorno,
quando e' son su tal dormir!

Stesse sempre adormentato in sto solazo 65
quando in sono tu me vien,
tu rasoni e sta'me a lato, io t'abrazo,
da dolceza e' vegno a men.

³⁶ Mi piace ricordare qui, anche perché relegato in un articolo di non facile reperibilità, quanto Quaglio scriveva in uno dei suoi ultimi interventi su Giustinian, forse il punto più alto della sua diuturna frequentazione delle "canzonette": «Il linguaggio delle *Canzonette* appare, è vero, di una castità che rasenta l'indigenza, eppure non scade mai nella ripetizione meccanica; è di respiro corto, ma nemmeno nel formulario più trito, nella giuntura manieristica o nella rima scontata, rinuncia alla variazione espressiva o rimica; è pressoché immoto, ma non si ripiega passivamente sullo stesso schema. La semplicità della tessitura non va confusa con l'improvvisazione, nemmeno quando sfiora la sciatteria: è intenzionalmente programmata e perseguita, con un giuoco raffinato e pericoloso di insistenze e riproposte tematiche ed espressive, aperto a soluzioni differenziate, quasi impercettibili. Maneggiando abilmente poche note, il Giustinian combina gli spartiti di una musica uniforme, avara sì di escursioni timbriche, ma provvista, in cambio, di una grazia canora raggiunta con la semplificazione stilistica» (Quaglio 1987, 102).

El to bel volto seren
tuta onesta tu mel dai. *Quel ch'in sonio*
Quel ch'in sonio tu me fai
foss'el vero, e poi morir!

70

Tra i sette testimoni oggi noti del testo M³ è l'unico insieme a quello siglato E¹ da Pini 1960 (Modena, Biblioteca Estense Universitaria, S. Carlo 5) a presentare concordemente al sesto posto della strofa un ottonario seguito da un quadrisillabo, qui contrassegnato con il corsivo, che anticipa l'attacco del verso seguente, probabilmente per ragioni legate all'esecuzione musicale. P¹ e P¹ omettono questi quadrisillabi, invece saltuariamente presenti nel resto della tradizione. È questo un altro tratto da sottolineare: in diverse occasioni la disposizione per schemi metrici è stata posta in rapporto con la musica, ipotizzando che testi con lo stesso schema venissero raggruppati per facilitarne l'esecuzione secondo una partitura ricorrente;³⁷ da un caso come questo, oppure da quello di p59, *Vedo ben ch'el me conviene*, che in P¹-P¹ è privo del verso refrain presente in M³-La («Ahimè lasso, ahimè lasso!»), oppure dalla più volte ricordata scissione stessa dell'endecasillabo con rima al mezzo, sembra lecito dedurre che a monte di P¹-P¹ vi sia una silloge nella quale i legami con la musica [45] erano già piuttosto allentati, come potrebbe confermare anche la tendenza ad annullare i troncamenti in rima, così rilevanti sul piano musicale (cfr. Zuliani 2009, 115-22).

Oltre al quadrisillabo al sesto posto, *Lasso mi* presenta in prima e terza sede della stanza un dodecasillabo risultante dall'associazione di un ottonario e di un quadrisillabo. Tutti i testimoni, compresi i due "milanesi", propongono una scrittura unitaria, su un solo rigo, sicché sembra lecito inferirne che sia opportuno rispettare questa forma del testo, a differenza di quanto fa ad esempio Carocci (2014, 198-201). Non mancano segnali contrastanti, come permettono di vedere proprio i versi da me trascritti: se a 65 tutta la tradizione è concorde (a parte *tal* di alcuni mss. invece di *sto*) su una lezione che implica sinalefe, a 67 e nei pochi altri casi di attacco vocalico (43 e 97) si deve postulare dialefe, ma una serie di varianti minoritarie in altri luoghi, che comporterebbero ancora sinalefe, ribadisce la tendenza del testimoniale a concepire questi versi composti come unitari.

Ancora più complicato è il caso rappresentato da *Fior zentil, da ti io vegno* (incipit la cui lezione deriva già da una congettura rispetto alla tradizione) e da *Rosa mia, per dio consenti* (in M³ *Rosa bella, ormai consenti*), dal momento che M³ è il solo testimone che proponga su un unico rigo versi in cui l'ottonario è abbinato ancora a un quadrisillabo e soprattutto a un senario, mentre gli altri codici noti (per cui si veda Billanovich 1937, 241, Pini 1960, 489 e 468) staccano questi versi, a volte però dando l'impressione di fare fatica a gestire il testo, con un lavoro più o meno evidente sulla misura del verso. È difficile decidere se propendere per la testimonianza di M³ o scartarla. Pochi sono i casi con sinalefe tra le due unità versali, che farebbero pensare naturalmente a una lettura unitaria, come *Fior zentil* 4 (secondo M³, da cui si traggono le lezioni qui citate) *lo me uegno ainzenochiare ^ ina(n)zi ai tuo bei piedi* (ottonario più senario, caso che però ha valore tutt'altro che decisivo, anche se quasi tutti gli altri testimoni recano *avante ai toi bei pedi*) o *Rosa mia* 33 *El bel uolto danzoleta ^ ela discreta* (ottonario più quadrisillabo). In direzione opposta paiono militare luoghi come *Fior zentil* 61 *Vedi che agalder se mete ~ ogni damissele*, con dialefe tra ottonario e senario, o *Rosa mia* 17 *Ma per forza io conuegno ~ esser <to> sozeto*, con identica fenomenologia, e 50 *Sol per zentileza etamo ~ io te chiamo*, con dialefe tra ottonario e quadrisillabo, o ancora *Fior zentil* 15 *Poi chin ti minamoraï mai no(n) ho potuto* e *Rosa mia* 38 *Tu trapassi roxa mia de [46] belleze el solle*, dove il valore bisillabico del dittongo in settima posizione parrebbe segno di una più probabile collocazione in fine di verso che al mezzo (anche se in queste circostanze si danno pure, notoriamente, casi di dieresi all'interno del verso).³⁸

Non sono ancora in grado di sciogliere i dubbi su questa spinosa questione, che può ricordarne altre ormai celebri che riguardano la lirica di tenore alto del Quattrocento, come il problema della resa degli endecasillabi con rima al mezzo nel polimetro *La notte torna* di Giusto de' Conti³⁹ o il caso della canz. Il 11 degli *Amorum*

[44]³⁷ Cfr. Oberdorfer 1911, 197; Pini 1960, 448; da ultimo Carocci 2014, 81.

[46]³⁸ Cfr. Menichetti 1993, 544-46; Beltrami 1994, 150. Sulla rima interna e su tali questioni, si veda ora l'importante libro di Camboni 2017, cap. 4.

³⁹ Per cui si veda il classico manuale di Balduino 1995, 307-9 (con i rimandi bibliografici lì indicati e la precisazione a chiusura della trattazione del problema: «Spero sia chiaro che non di mera impaginazione, e cioè di soli dati esterni, si

libri di Boiardo, per la quale fa scuola la brillante soluzione concepita da Zanato,⁴⁰ che riesce a preservare la natura ancipite di questi versi, evidentemente concepiti come tali dall'autore. Non sembri così azzardato pensare a qualcosa di simile già in Giustinian e avvicinare questa parte della sua esperienza poetica all'esempio di un raffinato ideatore di architetture metriche come Boiardo. In effetti è bene sottolineare che in composizioni così complesse e anche così difficili da interpretare (e che dovranno essere indagate con un occhio attento alla tradizione anche più arcaica) risiede uno dei nuclei fondamentali dell'ispirazione dello stesso Giustinian: non a caso le stampe antiche danno ospitalità a questo versante della sua produzione, accogliendo testi come *Rosa mia* o i due componimenti a novenari tronchi *Gueriera mia* e *Perla mia cara*, che insieme alle "canzonette" con combinazioni di parisillabi formano un blocco pressoché compatto sia in M³ sia in P¹-P¹, ponendosi però nella prima silloge – come detto – quasi come punto ascendente di un climax metrico-formale.

L'analisi qui proposta apre forse più interrogativi di quante risposte sia in grado di fornire. Tra i dubbi aperti alcuni riguardano la silloge trådita da P¹-P¹. Non intendo affatto esortare a scartare frettolosamente le "canzonette" in attestazione unica e di respiro breve, ma credo che quanto qui detto inviti a concentrare innanzitutto l'attenzione sul corpus più sicuro [47] di M³, cioè m1-33, definendo i testi uno per uno sulla base di un'escussione il più possibile esaustiva della tradizione manoscritta (anche quando ricostruzioni stemmatiche rigorose non saranno autorizzate), per poter poi guardare in maniera più consapevole a tutto ciò che esula da questa silloge. Quanto all'ordinamento dei testi, in un'edizione critica la logica migliore da seguire sarà probabilmente quella del raggruppamento per tipi metrici, incrociando questo criterio proprio con quello dell'affidabilità: partire dunque dai testi presenti in entrambe le sillogi, per passare poi a quelli che hanno il conforto di una sola silloge e di altri testimoni, per arrivare a quelli tråditi solo da una silloge e chiudere infine con quelli attestati solo da altri manoscritti. Inoltre occorrerà cercare di salvaguardare il più possibile accoppiamenti e sequenze che godono di una certa stabilità nella tradizione (privilegiando eventualmente la successione leggibile proprio in M³). I criteri qui esposti potranno apparire forse troppo elastici; ma è solo tramite una notevole dose di flessibilità, che eviti sia di ricorrere a un'applicazione rigida di principi lachmanniani sia di bloccarsi nella sopravvalutazione di un solo manoscritto o un solo ramo della tradizione, che si potrà sperare di restituire le "canzonette" di Leonardo Giustinian ai lettori, recuperando la freschezza "popolare" e insieme la sapienza compositiva che le contraddistinguono.

tratta; in gioco possono ben essere la stessa prassi poetica dell'autore ed estensivamente la tecnica letteraria del suo tempo» [p. 315]).

⁴⁰ Si veda la nota di Zanato 2002, 123-24.

Bibliografia

- Baldassari 2018 = G.B., *Alla riscoperta di Leonardo Giustinian. Il manoscritto dell'Archivio di Stato di Venezia, Miscellanea Codici I, Storia Veneta, 158*, «Filologia italiana», XV c.s.
- Baldassari c.s. a = G.B., *Filologia e intertestualità: il caso di "Anzola che me fai" di Leonardo Giustinian, in Memoria poetica. Questioni filologiche e problemi di metodo*, Atti del Convegno Internazionale dell'Università degli Studi di Genova, Scuola di Scienze Umanistiche, 15-16 novembre 2017, Genova University Press, c.s.
- Baldassari c.s. b = G.B., *Un dittico di contrasti tra le "Canzonette" di Leonardo Giustinian, in Le forme del comico*, Atti del XXI Congresso dell'Associazione degli Italianisti, 6-9 settembre 2017, Firenze, Società Editrice Fiorentina, c.s.
- Balduino 1980a = *Rimatori veneti del Quattrocento*, a cura di A.B., Padova, Clesp.
- Balduino 1980b = A.B., *Le esperienze della poesia volgare*, in *Storia della cultura veneta*, III.1, *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza, 1980, pp. 265-367.
- [48] Balduino 1995 = A.B., *Manuale di filologia italiana*, Firenze, Sansoni [I ed. 1979].
- Beltrami 1994 = P.G.B., *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino [I ed. 1991].
- Bentivogli 1994 = B.B., *La poesia in volgare*, in *Storia di Ferrara*, VII. *Il Rinascimento. La letteratura*, coordinamento scientifico di W. Moretti, Ferrara, Librit, pp. 173-214.
- Billanovich 1937 = G.B., *Per l'edizione critica delle canzonette di Leonardo Giustinian*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CX, pp. 197-252.
- Billanovich 1939 = G.B., *Alla scoperta di Leonardo Giustinian*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. II, VIII, pp. 99-130 e 333-57.
- Camboni 2017 = M.C.C., *Fine musica. Percezione e concezione delle forme della poesia, dai Siciliani a Petrarca*, Firenze, Edizioni del Galluzzo.
- Carocci 2014 = A.C., «*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.
- Casini 1884-85 = T.C., rec. a Wiese 1883, «*Rivista Critica della Letteratura Italiana*», I, coll. 83-88.
- Fрати 1913 = *Le rime del Codice Isoldiano (Bologn. Univ. 1739)*, pubblicate per cura di L.F., 2 voll., Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua.
- Luisi 1983 = *Laudario giustiniano*, I. *Edizione comparata con note critiche del ritrovato laudario ms 40 (ex Biblioteca dei Padri Somaschi della Salute di Venezia) attribuito a Leonardo Giustinian ...*, a cura di F.L., Venezia, Edizione Fondazione Levi.
- Mazzoni 1890-91 = G.M., *Le rime profane d'un manoscritto del secolo XV*, «*Atti e Memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova*», n.s., VII, pp. 55-96.
- Menichetti 1993 = A.M., *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore.
- Oberdorfer 1911 = A.O., *Per l'edizione critica delle canzonette di Leonardo Giustiniano*, «*Giornale Storico della Letteratura Italiana*», LVII, pp. 193-217.
- Pagnotta 1995 = L.P., *Repertorio metrico della ballata italiana. Secoli XIII e XIV*, Milano-Napoli, Ricciardi.
- Pini 1960 = L.P., *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, IX, pp. 419-53.
- Pini 1961 = L.P., *Recupero di un contrasto giustiniano*, «*Studi di Filologia Italiana*», XIX, pp. 5-32.
- Quaglio 1971 = A.E.Q., *Studi su Leonardo Giustinian, I. Un nuovo codice di canzonette*, «*Giornale Storico della Letteratura Italiana*», CXLVIII, pp. 178-215.
- Quaglio 1973 = A.E.Q., *Studi su Leonardo Giustinian, I. Un nuovo codice di canzonette*, «*Giornale Storico della Letteratura Italiana*», CL, pp. 21-67; 161-201.
- [49] Quaglio 1977 = A.E.Q., *Un'altra raccolta di "Canzonette" giustiniane*, «*Filologia e Critica*», II, pp. 118-28.
- Quaglio 1981 = A.E.Q., *Leonardo Giustinian tra poeti padovani (e non) in nuovi frammenti veneti del Quattrocento. I. Tre canzonette*, «*Bollettino della Società Letteraria di Verona*», 173, 3-4, pp. 86-115.
- Quaglio 1987 = A.E.Q., *Un'imbarazzante ballata giustiniana*, «*Quaderni Utinensi*», IX-X, pp. 85-119.
- REMCI = *Repertorio metrico della canzone italiana dalle origini al Cinquecento*, censimento di G. Gorni, edito per cura sua e di M. Malinverni, Firenze, Cesati, 2008.

Vattasso 1902 = F.V., *Una miscellanea ignota di rime volgari dei secoli XIV e XV*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XXXIX, pp. 32-53.

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

Zanato 2002 = Matteo Maria Boiardo, *Amorum libri tres*, edizione critica a cura di T.Z., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

Zanato 2014 = T.Z., *Ricordo di Antonio Enzo Quaglio*, «Filologia e critica», XXXIX, pp. 3-21.

Zuliani 2009 = L.Z., *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Bologna, il Mulino.

ABSTRACT

L'articolo esamina la distribuzione dei testi nelle due sillogi principali delle cosiddette "canzonette" di Leonardo Giustinian, quella "milanese" attestata dal Palat. 213 della Biblioteca Nazionale di Firenze e dal Par. It. 1032, e quella veneta, trådita dal Marc. It. IX 486 e dal Pallastrelli 267 di Piacenza. La costituzione delle tavole dei codici permette di rendersi conto che la prima silloge, piú ricca, è improntata a un criterio di uniformità metrica, con una scansione dei testi secondo la misura delle unità strofiche (da 8 a 3 versi), mentre la seconda silloge lascia intravedere un ordinamento meno meccanico dei testi, che sembra puntare verso una crescita della complessità metrica. L'analisi consente anche di mettere in luce diverse peculiarità metriche e alcune questioni nel *corpus* delle "canzonette": osservando ad esempio l'alta frequenza di testi di misura ridotta nella silloge "milanese", assenti in quella veneta, ci si interroga se non si debba revocare in dubbio l'attribuzione dell'intero *corpus* della prima raccolta a Giustinian, ormai data per assodata.

[50] METRICAL CRITERIA IN THE ORGANIZATION OF LEONARDO'S GIUSTINIAN "CANZONETTE", THE MAIN COLLECTIONS

The paper investigates the organization of texts in the two main collections of Leonardo Giustinian's "canzonette", namely the "Milanese" one, witnessed by Palat. 213 from Biblioteca Nazionale in Florence and Par. It. 1032, and the "Venetian" one, represented by Marc. It. IX 486 and Pallastrelli 267 from Piacenza. Providing the metrical indexes for each couple of manuscripts allows us to understand that the first and richest collection is structured according to a homogeneity criterion (going from 8 to 3 verses per stanza), while the latter is conceived in a less mechanical way and leans toward a growing complexity on the metrical side. Furthermore, it is possible to highlight some peculiarities and issues: considering the high number of shorter texts in the "Milanese" collection, which are not included in the "Venetian" one, leads us to cast some doubts on the long established attribution to Giustinian of the whole *corpus*.

Gabriele Baldassari
gabriele.baldassari@unimi.it