

Questo documento è la versione post-print del contributo di Gabriele Baldassari, *Alla riscoperta di Leonardo Giustinian. Il manoscritto dell'Archivio di Stato di Venezia, Miscellanea Codici I, Storia Veneta, 158 (AV)*, apparso su «Filologia italiana» 15 (2018), pp. 125-67. 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.

**Alla riscoperta di Leonardo Giustinian.
Il manoscritto dell'Archivio di Stato di Venezia, Miscellanea Codici I, Storia Veneta, 158 (AV)
Gabriele Baldassari***

1. INTRODUZIONE

Lo studio della poesia volgare del Quattrocento ha conosciuto negli ultimi decenni un notevole sviluppo, che ha contribuito e contribuirà in futuro a modificare il quadro storiografico della nostra letteratura anteriore alla comparsa di Pietro Bembo, incidendo – si può facilmente immaginare – anche sul senso della codificazione del modello petrarchesco operata da quest'ultimo. Il fervore di ricerche è ampiamente testimoniato dalla recente pubblicazione dell'*Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento (ACAV)*, diretto da Andrea Comboni e Tiziano Zanato, che comprende ben 76 autori di 96 raccolte compiutamente definibili come canzonieri, con un'appendice composta da altre 25 schede, grazie al lavoro compiuto da più di sessanta studiosi, impegnati in indagini dirette sulla tradizione. Pur in un panorama così ampio, che, anche per la scelta di non imporre "gabbie" cronologiche, geografiche o di altro genere, dà un'idea immediata della ricchezza dell'esperienza poetica del Quattrocento e della forza esercitata dal modello del libro petrarchesco, qualcosa resta fatalmente fuori, perché non riconducibile in senso proprio alla categoria di canzoniere. Tra queste assenze forzate figura quella di Leonardo Giustinian, per il quale non sono mancati nell'ultimo secolo studi di carattere filologico (in particolare di Aldo Oberdorfer, Giuseppe Billanovich, Laura Pini e soprattutto Antonio Enzo Quaglio),¹ che però non sono giunti a colmare la lacuna di un'edizione critica o quantomeno affidabile per la sua produzione volgare più fortunata, quella delle cosiddette canzonette, e non hanno permesso quindi di soppiantare l'edizione curata da Berthold Wiese nel 1883 sulla base del codice ora Palatino 213 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Pl₁), apparsa presto insoddisfacente.²

* gabriele.baldassari@unimi.it

Questo studio nasce dall'anno di ricerca che ho potuto condurre all'Università Ca' Foscari di Venezia sotto la guida di Tiziano Zanato, con un progetto dal titolo *Per l'edizione critica delle "Canzonette" sicuramente attribuite a Leonardo Giustinian*. Si dà qui conto delle sigle usate per altri mss. latori di canzonette frequentemente citati nel corso del presente lavoro: C = "Codice Castiglione di rime volgari", Mantova, Archivio di Stato di Mantova; La = Piacenza, Biblioteca Comunale Passerini Landi, Pallastrelli 267; M = Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 105 (7050); M₃ = Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 486 (6767); P₁ = Parigi, Bibliothèque Nationale de France, It. 1032; Pl₁ = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Pal. 213.

[p. 126 nota 1]¹ Oberdorfer 1911; Billanovich 1937 e 1939; Pini 1960; dei molti lavori di Quaglio dedicati a Giustinian si ricordano qui in particolare i suoi contributi sulle "canzonette": Quaglio 1971, 1973, 1975-76, 1977, 1978, 1981, 1982, 1983, 1987, 1988.

² Un'ottima recensione a Wiese 1883, che ne metteva subito in luce problemi e limiti, venne firmata da Casini 1884; basti questo rilievo: «Non certo ha voluto darci una riproduzione diplomatica, poiché, lasciando stare i segni diacritici che egli vi ha messi del suo, ha cercato di supplire qualche lacuna del palatino coll'aiuto di codici e di stampe; né certo ha inteso di dare una edizione critica, come oggi si dice, del suo testo, poiché troppi sono i vizî evidenti della lezione che egli non si è curato di emendare» (sul giudizio potrebbe aver influito anche l'attrito provocato dalla poco accorta recensione di Wiese all'edizione carducciana di *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali dei secoli XIII e XIV*, apparsa sul «Giornale storico» nel 1883: vd. Lucchini 2008, pp. 111-112 nota 147). È purtroppo lontana dal supplire alla mancanza di un'edizione soddisfacente delle canzonette la recente monografia di Carocci 2014, che propone informazioni e considerazioni sulla figura e l'opera di Giustinian facendole seguire da un'edizione, ancora una volta né critica né diplomatica, di quello che appare sì come il testimone più autorevole della lirica profana di Giustinian, cioè M₃, ma che avrebbe richiesto ben altro inquadramento, sia nel confronto con il resto della tradizione (qui limitato a quelle che diventano a volte vere e proprie contaminazioni con un manoscritto collaterale, ma che certo non può essere

Anche se non si può escludere che la tradizione manoscritta rechi traccia o indizio di qualche tentativo di Giustinian di selezionare e raccogliere la propria produzione (eventualmente però sulla base di criteri di ordine metrico),³ la diffusione delle canzonette del patrizio veneziano mostra la necessità di tenere costantemente presente nel Quattrocento, proprio accanto alla dimensione del macrotesto autoriale, quella della dispersione dei testi in antologie poetiche: giacché, a parte le raccolte più ricche (comunque prive del nome dell'autore e non esenti dall'inserimento di testi di altra provenienza), la grande maggioranza dei testimoni delle canzonette è costituita da codici miscellanei, che riuniscono in genere parecchie voci diverse, solitamente senza dichiararne l'identità, secondo una consuetudine diffusa nel Quattrocento.⁴

[p. 127] Tra questi manoscritti è noto da tempo AV, un codice di chiara origine veneta conservato all'Archivio di Stato di Venezia, dove ha la segnatura Miscellanea Codici I, Storia Veneta 158 (ex Miscellanea Codici 828), rappresentativo delle sillogi quattrocentesche tanto per l'anonimato dei testi, spinto qui a livelli pressoché assoluti,⁵ quanto «per la presenza di un consistente nucleo di rime petrarchesche intorno al quale si dispongono rime di 'minori'». Segnalato da Giuseppe Billanovich in appendice al suo primo contributo su Giustinian, nel quale lo studioso mostrava di averne già colto i tratti fondamentali, definendolo sia «assai prezioso, poiché raccoglie più di una ventina di canzonette», sia «codice capriccioso»,⁷ il manoscritto è stato abbondantemente usufruito da Laura Pini, anche se in ricostruzioni stemmatiche non sempre convincenti, che in genere lo collocano nel ramo veneto della tradizione, contrapposto a quello "milanese", rappresentato da P₁ e P₁ con il concorso saltuario di altri testimoni.⁸ Mi sembra che invece avesse ragione proprio Billanovich quando scriveva che «il Veneziano più spesso che non altri si avvicina alla lezione di PL [cioè P₁-P₁]». Pur rinunciando a trarre delle conclusioni sulla collocazione di AV nella tradizione delle canzonette, nella convinzione che ciò sarà possibile solo al termine di un esame complessivo, mi limito a segnalare che

trattato alla stregua di un gemello, cioè La) sia nell'analisi delle singole lezioni e delle possibili, probabili o improbabili, mende.

³ Per l'aspetto metrico delle due principali sillogi di canzonette giustiniane, cioè quella attestata da P₁-P₁ e quella attestata da M₃-La, si rinvia a Baldassari 2018, studio nel quale si suggerisce qualche ipotesi sul senso dell'ordinamento di M₃-La in particolare e si sottolinea la necessità di prendere in considerazione alcuni elementi utili alla definizione del *corpus*, anche in chiave attributiva.

⁴ Vd. Strada 2009, p. 23: «Dalle origini sino all'affermazione della stampa il patrimonio letterario italiano, soprattutto sul versante poetico, ha trovato nei manoscritti antologici il suo veicolo privilegiato di [p. 127] trasmissione; la maggior parte degli esemplari manoscritti giunti fino a noi risale, com'è noto, al XV secolo ed è rappresentata principalmente da libri miscellanei: nello sviluppo e nella conservazione della tradizione lirica volgare il ruolo giocato dalle sillogi manoscritte quattrocentesche appare dunque nevralgico». Nello stesso studio si leggono rilevanti considerazioni sull'anonimato «quale tratto peculiare delle sillogi di medio e maturo Quattrocento» (un aspetto evidenziato già da Brugnolo 2001, pp. 223-30, per la tradizione della poesia trecentesca, specie nei testimoni miscellanei del secolo successivo), che si ripercuote tanto sul piano dei modi di trasmissione dei testi quanto sulla loro veste testuale nonché sulla tendenza a raggruppamenti per nuclei tematici. Considerazioni ulteriori in merito compaiono nella tesi di dottorato della stessa studiosa (Strada 2000).

[p. 127 n. 1]⁵ Si vedrà che un solo testo è chiaramente attribuito. La situazione del nostro codice è simile a quella del ms. C 43 della Biblioteca Comunale Augusta di Perugia: qui «la totalità dei testi trascritti – più di trecento – si presenta in forma adespota, compreso il ricco *corpus* di componimenti del Petrarca che, in piena sintonia con i criteri di antologizzazione allora più diffusi, costituisce il nucleo centrale della silloge» (Strada 2009, p. 48); a proposito di questo codice la stessa studiosa formula considerazioni valide per numerose raccolte quattrocentesche, compresa la nostra: esse infatti «condividono anche alcune caratteristiche esteriori, come l'impiego di un materiale scrittorio scadente, la mancanza di fregi, ornamenti, miniature [...], l'uso di scritture corsive, il più delle volte mercantesche o rozze semigotiche (come nel caso di Pg C 43) e la scrittura piuttosto fitta, a sfruttare il più possibile gli spazi disponibili; non si tratta, necessariamente, di copie dozzinali – Pg C 43, per esempio, appare realizzato con cura, per quanto senza alcuna pretesa di eleganza – destinate, data la singolarità del contenuto, più che alla lettura, ad un uso, per così dire, 'pratico'. Altra nota caratterizzante di questa categoria di raccolta è l'assoluto arbitrio testuale: i componimenti, sconciati rispetto alla redazione originale, si presentano in veste del tutto irricognoscibile» (ivi, pp. 49-50).

⁶ È questo uno dei tratti caratterizzanti del libro di poesia quattrocentesco ancora secondo Strada 2009, p. 38, da cui la citazione.

⁷ Billanovich 1937, pp. 244 e 246.

⁸ Vd. Pini 1960, *passim*.

⁹ Billanovich 1937, p. 244.

da due altri miei lavori recenti, dedicati l'uno ad *Anzola che me fai*, l'altro al dittico di contrasti composto da *O tu che sei compagna* e *Dio te dia la bona sera*, | *perla zentil e bella*, | *compagna*, emerge appunto una significativa parentela tra AV e Pl₁-P₁, nel caso del primo testo in maniera difficilmente contestabile. Fatti di tale genere, che comunque andranno valutati in un più ampio contesto, appaiono di non poca importanza, perché sembrano indicare che alcune alterazioni proprie del ramo "milanese" erano già presenti nel ramo veneto e derivano da esso.¹⁰

[p. 128] Oltre a due testi che, come si dirà, Quaglio ha ritenuto possibile attribuire a Giustinian, AV contiene venti canzonette riconducibili al suo nome. Quindici di queste sono tradite da Pl₁ P₁, otto contemporaneamente anche da M₃ La (secondo la numerazione della *Tavola* qui proposta, i n° 6 *O rosa mia zentile*; 7 *Anzola che me fai*; 8 *Lasso mi ch'io moro amando*; 86 *O tu che sei compagna*; 87 *Dio te dia la bona sera [...] compagna*; 101 *Tanto, lasso, cantarazo*; 103 *Or ti piacia, o chiara stella*; 106 *O tu che vai spudando*), e quattro da uno solo di questi testimoni (i n° 5 *Io vedo ben ch'amore è traditore*; 9 *Piango, meschino, l'aspra mia fortuna*; 83 e 99 *Ahimè meschino, ahimè, che dizo fare?*; 108 *Chi non ha provato amore*), mentre vi sono tre canzonette, *Dolce ladra, per ti e' stento* (n° 84), *Ahimè meschino, el me convien pur dire* (n° 85), *Per le bellezze ch'ài* (n° 98), per le quali AV associa la propria testimonianza a Pl₁ P₁ e ad altri (solo il secondo testo non pare essere tradito da altri mss.) in assenza di M₃ La. Altri quattro componimenti sono presenti in Pl₁ e non in P₁; di questi, due sono attestati anche da M₃ La (i n° 10 *Troppo amor sì me desface* e 38 *O zoveneta bella*), uno (n° 81 *Moro d'amore, ahimè lasso, ch'io moro*) da M₃, solo uno (n° 104 *Misero mi, che dir non so*) unicamente da Pl₁ e AV. Vi è poi una canzonetta, *Or vedo ben ch'io non porò zamai* (n° 82), in cui AV è solo a fianco di M₃ La.

Non sorprende che lo studioso che ha più sottolineato l'importanza di AV sia stato Antonio Enzo Quaglio, il quale, tuffatosi nel gran mare dei patrimoni manoscritti delle nostre biblioteche, ne era riemerso con diverse perle, vale a dire nuove attestazioni di canzonette già note (che si dimostravano in grado di indurre ripensamenti proprio degli stemmi proposti dalla Pini e delle ipotesi critiche avanzate da Billanovich) e scoperte o riscoperte di testi per i quali si può affacciare almeno cautamente la paternità giustiniana. Il destino ha voluto che diversi degli ultimi interventi di Quaglio siano finiti essi stessi in sedi poco note, a volte oggi difficilmente reperibili, come il *Primo quaderno veronese di filologia lingua e letteratura*, che nel 1979 ospitava un articolo dedicato ai sonetti di Leonardo Giustinian, in cui lo studioso parlava, a proposito del nostro codice, di «una vacchetta di materiale scadente, nella quale più mani sconosciute di Venezia pigiano insieme allo stesso Petrarca dei *fragmenta* versi veneto-settentrionali di estrazione più bassa» e auspicava «una descrizione minuta del manufatto, che inventari pazientemente la messe dei versi adunati, li distingua a seconda delle mani trascrittrici, li assegni, quando sia possibile e certo, ai rispettivi autori». ¹¹ In un intervento successivo Quaglio rimarcava di aver «già altrove lamentato che di questo "pezzo" [...] manchi una descrizione analitica e uno studio ravvicinato. La corposa miscellanea stipa fra le sue carte dozzinali non solo versi del Giustinian e di una "scuola" veneta idealmente raccolta attorno alla sua maniera, ma anche rime dell'intero quattrocento italiano, settentrionale e non». ¹²

Accingendosi a offrire proprio «una descrizione analitica e uno studio ravvicinato» di AV, si può nutrire la speranza di realizzare almeno in parte i voti di Quaglio, ben consapevoli che queste «ricognizioni gravi e complesse», secondo le sue parole, possono riuscire quanto mai utili, se conducono «a quella ricomposizione articolata dell'intera trama che sola consente, oltre lo sfruttamento interessato (economico, si potrebbe dire) di questo o quel componimento a fini strettamente editoriali, di recuperare il valore storico-culturale del reperto manoscritto». ¹³ Un pericolo sempre presente nei lavori di edizione, e spesso avvertito dai filologi più consapevoli, è infatti quello di concentrarsi solo sui pezzi che interessano, estrapolandoli dal testimone, con il rischio – specie quando si ha a che fare con un autore la cui tradizione è all'insegna dell'adespotia e che [p.

¹⁰ Vd. Baldassari c.s.a e c.s.b.

[p. 128 n. 1] ¹¹ Quaglio 1979, pp. 18 e 19.

¹² Quaglio 1981, p. 108 nota 4.

¹³ Quaglio 1979, p. 19.

129] presenta incertezze attributive come Giustinian – di perdere altre importanti tessere per la ricostruzione che si sta tentando e di non poter collocare precisamente il singolo manoscritto nella tradizione.¹⁴

Quaglio stesso aveva mostrato come grazie a un'osservazione non esclusivamente concentrata sui testi noti, ma attenta al loro inserimento nel contesto antologico e al rapporto con miscellanee similari, sia possibile riportare alcuni dei componimenti raccolti in AV alla Musa di Giustinian, almeno in via ipotetica se non con buona dose di probabilità. In particolare egli si era soffermato su due pezzi, *Regina singular dela mia vita* (n° 88 nella tavola) e *Lizadra dona, el me convien partire* (n° 110). Il primo sarebbe una prova del patrizio veneziano nel genere elevato, canonicamente petrarchesco, della canzone. Vi viene riprodotto infatti lo schema di *Che debb'io far* (RVF 268), un modulo fortunatissimo, praticato poi da Sannazaro e Bembo, ma anche dall'Ariosto e dal Tasso e da tanti altri, cosicché *Regina singular* porta almeno a 42 il totale delle occorrenze dello schema registrate dal REMCI.¹⁵

Conviene soffermarsi sulle modalità di presentazione di questo testo nel nostro codice. Colpisce infatti la difficoltà del copista nel gestire la forma metrica: in questo caso si tratta della mano particolarmente sgraziata da me identificata più avanti come B, che distribuisce i trentatré versi su un totale di trenta linee, segnando partizioni irregolari del testo attraverso rientri sporgenti a sinistra. Pur trattandosi di un caso limite, esso può essere ritenuto significativo dell'attitudine del nostro codice nei confronti del genere illustre per eccellenza della canzone, di cui qui si raccolgono esempi in gran parte lontani dalla forma canonica petrarchesca. Non a caso nel blocco centrale costituito da testi dei *Fragmenta* l'unica canzone che compare è l'atipica, e molto imitata nel Quattrocento, *S'ì 'l dissi mai* (RVF 206, qui n° 48). In questa circostanza il manoscritto inserisce un rientro sporgente solo in corrispondenza dell'inizio di ogni stanza; ma a parte questo e il caso della savioztesca *Le 'nfastidite labbra* (n° 112), con strofe di sedici versi riportate senza partizioni interne, le altre canzoni del codice sono invece caratterizzate da distinzioni intrastrofiche, peraltro di diverso tipo, che occultano quelle tra le stanze. È ciò che succede, nella parte sempre di pertinenza della mano B, con le canzoni ai n° 90 e 102, entrambe probabilmente di Jacopo Sanguinacci ed entrambe esemplate su un medesimo schema: in questi due ultimi casi il copista riesce a essere quantomeno regolare nella scansione, ma impagina la prima staccando fronte e sirma, di misura equivalente e trattate in definitiva come stanze diverse di sette versi ciascuna, e dispone la seconda frazionando la stanza di quattordici versi in quattro sottounità, di tre e quattro versi. Ciò si verificava anche nella sezione di cui è responsabile la mano A, dove due canzoni sempre di Jacopo Sanguinacci e a loro volta omometriche (n° 35 *Non perch'io sia bastante* e 37 *Vorei, principe excelso*) sono soggette alle stesse due sorti differenti sul piano della *mise en texte*. Tutto ciò sembra il segno di una *forma mentis* che privilegia nettamente i generi del sonetto, scandito con rarissime eccezioni nelle sue sottounità, e dei capitoli ternari e quadernari, che procedono ovviamente per gruppi di tre o quattro versi. Evidente poi è l'inclinazione per forme pluristrofiche giocate su stanze brevissime, come "canzonette" e ballate, di solito trattate unitariamente (ma con le ballate caratterizzate spesso dalla mancata soluzione di continuità tra ripresa e prima stanza, a dimostrazione ulteriore di una coscienza metrica non molto solida). Non è un caso se in una sezione iniziale (n° 11-31) vengono sostanzialmente fatti rientrare nel genere lì dominante del sonetto anche un lacerto di quattordici versi estratto dall'*Acerba* (n° 11), una stanza di canzone isolata (n° 23) e una sorta di espansione di una ballata di Domizio Brocardo, portata sempre alla misura di quattordici versi (n° 30): tutti fatti che valgono anche come ammonimento per chi indaga su codici di questo genere, il cui contenuto può essere compreso solo se non ci si ferma alle apparenze di superficie, ma si scende a chiarire almeno la forma metrica.

Non c'è dubbio che la nostra antologia, totalmente consacrata al volgare, se si esclude un sonetto semiletterato (il n° 11), rifletta una cultura poetica medio-bassa e di marcata estrazione locale. Benché non poco (una ventina di testi su 124) sia sfuggito ai miei tentativi di identificazione o a quelli volti a rinvenire altre attestazioni, la raccolta, opera quantomeno di due mani fondamentali (che se la spartiscono ma in certi punti si alternano, probabilmente perché la seconda mano ha sfruttato spazi lasciati liberi), mostra un

[p. 129 n. 1]¹⁴ Sul problema, lucidamente messo in rilievo da A Valle 1985, pp. 374-75, vd. ad esempio in tempi recenti Comboni 2006, pp. 5-6, Divizia 2009, Decaria 2015, pp. 261-64, con la bibliografia pregressa.

¹⁵ Avverto che qui anticipo in genere sinteticamente quanto si legge nelle successive sezioni di questo articolo, specie nelle note alla *Tavola del codice* e nelle *Note su singoli testi* (§§ 3-4), dove si potrà trovare anche la bibliografia relativa, qui richiamata compendiosamente.

impianto chiaro, nel quale Giustinian si accampa quasi subito, e con il suo testo più fortunato (il serventese *Io vedo ben ch'Amore è traditore*), come l'autore più importante accanto a Petrarca, un Petrarca probabilmente sentito come padovano e i cui primi testi (tre sonetti ai n° 20-22 e un quarto al n° 28) si inseriscono non a caso tra sonetti di Jacopo Sanguinacci, Francesco di Vannozzo e soprattutto Domizio Brocardo, prima di guadagnare un ampio spazio completamente proprio, costituito da trentanove testi senza soluzione di continuità. Immediatamente prima di questo blocco incontriamo ancora una canzonetta di Giustinian, ma soprattutto due grandi canzoni di Jacopo Sanguinacci: le già citate *Non perch'io sia bastante a dechiararte* (n° 35), «recitata a Ferrara, nel 1434, dinanzi a Leonello d'Este e a Guarino Veronese», e *Vorei, principe excelso inclito e pio* (n° 37), rivolta al doge di Venezia Francesco Foscari nel 1439,¹⁶ l'unico componimento che dichiara il nome dell'autore, ma il cui ricco paratesto sarà dovuto anche, forse soprattutto, alla volontà di sottolineare l'occasione, dando così prestigio al dedicatario e alla Serenissima. Dopo la sezione petrarchesca, seguita da due sonetti da me non identificati, un sonetto ritornellato inaugura la porzione del codice della mano B, caratterizzata soprattutto dalla presenza sicura o probabile, comunque non esplicitata, di Leonardo Giustinian, a cui si alternano diversi componimenti oscuri o altrimenti non noti, almeno per quel poco che ci consente di accertare la nostra conoscenza nell'ambito delle miscellanee quattrocentesche, e alcuni testi di ampia, se non amplissima, diffusione nel Quattrocento come il ricordato *Felice chi misura ogni suo passo* (n° 102), probabilmente da assegnare al Sanguinacci insieme ad *Angose, pianti, guai, dolie e martiri* (n° 90), la canzone recriminatoria del Saviozzo *Le 'nfastidite labbra* (n° 112), o il capitolo a lui spesso riportato dai manoscritti, *Per gran forza d'amor commosso e spinto* (n° 94), che invece sembra preferibile attribuire al pratese Antonio Guazzalotri. Poche sono le presenze sicure, come si può vedere, di autori non ascrivibili all'area padovano-veneziana, anche di testi probabilmente, se non certamente, ben diffusi al Nord (come è il caso del capitolo appena citato, legato proprio a Venezia, secondo quanto si legge nella rubrica di un testimone riportata nelle *Note su singoli testi*); ed è significativo sia che manchino altri componimenti molto fortunati del Saviozzo, a partire da *O specchio di Narciso, o Ganimede*,¹⁷ che tanto [p. 131] spesso si trova nelle raccolte di giustiniane, ad esempio in M₃ o in un altro codice Marciano assai noto, It. IX 346 (6323),¹⁸ sia che pure Giusto de' Conti marchi un'unica presenza (n° 15, che potrà essere posta in relazione – viene da chiedersi – con il periodo padovano dell'autore?).¹⁹ È interessante altresì notare che la prima mano compare ancora verso la fine del codice a copiare altri testi brevi petrarcheschi, ma con l'inserimento di uno strambotto che si trova anche in una miscellanea di mano del Feliciano, il Vat. Ross. 1117, *Zuzastime dal canto dela gola* (n° 118), rimostranza di una giovane donna contro l'amante focoso che le ha lasciato un segno poi scoperto dalla madre. Non a caso B chiude la raccolta su un paio di testi non proprio perspicui, specie il secondo, ma di carattere chiaramente osceno, anche se il codice non contiene forse il frutto più gustoso, poiché limita alla stanza incipitaria la canzone *Amanti e donne che seguiti Amore* (n° 23), che nel ricco seguito tradito da un altro manoscritto veneziano (M) racconta con dovizia di dettagli e con sorridente leggerezza le avventure dell'organo genitale maschile, il «buon priapo | uermiglio chome roxa & delichato».

In attesa sia di prendere in seria considerazione il problema della possibile attribuzione a Giustinian di testi che esulano dalle raccolte di canzonette più ricche e conosciute, sia di definire il posto del manoscritto nella tradizione, le *Note* (§ 4) che seguono la *Tavola* (§ 3) si soffermano soprattutto sui componimenti non riconducibili a una chiara paternità, sull'indicazione di altre e a volte ignote testimonianze, sul confronto della lezione di AV con quella di altri codici nel caso dei testi più rari.²⁰

Questo lavoro, permettendo di allargare lo sguardo rispetto alla produzione di Giustinian, può risultare utile, come detto, anche per le indagini sulla tradizione delle stesse canzonette. Non a caso alcuni dei codici con

[p. 130 n. 1]¹⁶ Vd. Esposito 2017b, p. 684 (da cui la citazione).

¹⁷ Si tratta del «più fortunato serventese di Simone Serdini», come ricorda Bentivogli 1987, p. 51 (l'ed. Pasquini 1965 è fondata su una sessantina di manoscritti).

[p. 131 n. 1]¹⁸ Il codice venne studiato e trascritto da Morpurgo 1885.

¹⁹ Sulle testimonianze degli studi di Giusto a Padova, vd. Pantani 2006, p. 15 (le prime notizie risalgono al 1433, la laurea al 1438).

²⁰ A questo fine ci si è serviti in particolare dei seguenti strumenti: *IUPI*, *LIO-ITS*, *LirIO*, Zambrini-Morpurgo 1884-1929, Carboni 1982, ma anche dell'interrogazione di banche dati testuali e bibliografiche; diverse delle identificazioni operate discendono comunque dalla diretta esplorazione di altre miscellanee poetiche manoscritte.

cui AV condivide diverse giustinianee gli sono associati anche per la presenza di altri testi:²¹ penso in particolare a C, cioè al cosiddetto Codice Castiglione che, da poco acquisito dall'Archivio di Stato di Mantova, meriterebbe un nuovo ampio studio, dopo quello di Cian (1899). Questa antologia condivide con AV parecchi testi (si vedano le note ai n° 88-92 e 94); un caso simile è quello di M (qui menzionato a proposito del n° 23, come appena detto, del n° 34 e dei n° 89-91).²²

Inoltre è certamente di qualche importanza riflettere su alcune linee nel trattamento dei componimenti da parte di AV. Emerge infatti la tendenza, del resto comune alla tradizione quattrocentesca, e ampiamente nota, a lavorare sul testo, magari offrendone una versione scorciata, come accade, probabilmente per ragioni di spazio, più volte alla fine del recto o del verso di una carta: si spiegano forse così la presenza di due sole stanze per *O rosa mia zentile* di Giustinian (n° 6) o la versione del sonetto dell'anonimo *Non ligò sì Amor Dido de Enea* (n° 33), in cui comunque il testo, pur assai corrotto, trova una forma sensata. Gli interventi non si limitano comunque ai tagli. Significativo ad esempio quanto avviene al n° 110, con la ballata *Lizadra dona*, come detto attribuita da [p. 132] Quaglio a Giustinian. Qui, nonostante la mano sia a mio avviso diversa dalle due fondamentali, la tendenza ancora a spezzare il testo in sottounità fa sì che invece di una ballata con ripresa di quattro versi e quattro strofe di otto versi ciascuna abbiamo dieci quartine, l'ultima delle quali secondo Quaglio stesso costituisce una coda apocrifia. Che la tendenza rielaborativa sia avvertibile lungo tutto il codice, anche se i testi petrarcheschi fanno significativamente eccezione (nonostante una lezione spesso tutt'altro che buona),²³ è confermato da altri due episodi, almeno per quello che per ora siamo in grado di vedere grazie alla tradizione nota. Il primo è costituito dal già menzionato *Anzelica dona che 'l mio cor contenti* (n° 30, nella prima parte del ms.), che prende le mosse evidentemente dall'incipit di una ballata di Domizio Brocardo, di otto versi, per creare un testo di quattordici, e che allude forse alla forma del cosiddetto serventese ritornellato, o forse, vista l'impaginazione, con tre quartine e un distico finale in rima baciata, a quella del sonetto precedente, esemplato sullo schema di gusto trecentesco ABBA ABBA CDC DEE. Un altro esempio significativo viene dalla seconda parte del manoscritto e questa volta da un testo di Leonardo Giustinian (n° 101): si tratta di una sorta di riedizione della canzonetta *Tanto, lasso, e' cantarazo*, effettuata ridistribuendo e ridisponendo cinque stanze sulle diciotto leggibili nei manoscritti più completi, in un'operazione diversa ma non distante da quella compiuta in un altro testimone, il Vaticano Reginense lat. 1973,²⁴ dove troviamo sia una versione integrale del testo (a c. 98r) sia una versione abbreviata e riadattata (a c. 82r), sempre di cinque stanze. Se da un lato ciascuno dei due testimoni agisce in buona parte per conto proprio nello scegliere e ricombinare le strofette e se AV palesemente innova, ad esempio mutando *cantarazo* in *criderazo* nell'incipit per evidente fraintendimento del senso dei primi versi (dove il poeta dice che canterà così tanto che alla fine dovrà *rincreocere*, nel senso di 'produrre dispiacere, rammarico, forse rimorso, per la sua condizione', e non 'venire a noia', come invece finisce per intendere il copista di AV),²⁵ dall'altro lato il nostro manoscritto presenta quantomeno una variante, in conclusione della prima strofetta («Etusabe(n) chio sum pur to»), che riporta al finale della versione abbreviata del Reginense («Tusai ben ch(e) sum pur to»), e unisce come quest'ultimo quelle che negli altri codici sono la nona e la quattordicesima strofa. L'esempio, qui esposto in estrema sintesi, mostra come sia difficile discernere tra l'intervento del singolo copista o responsabile dell'allestimento di un codice e i guasti di una tradizione che è comunque necessario impegnarsi a ricostruire nelle sue possibili ramificazioni genealogiche. Certo è che un codice come AV invita a riportare alcuni tratti della situazione testuale delle canzonette di Giustinian a una condizione generale

²¹ C ne ha sei; il Vat. lat. 5166, il Marc. It. IX 346, Il Par. It. 1069 cinque; il Marc. It. IX 105 e il Laurenziano Ashb. 1136 (su cui cfr. Quaglio 1977) tre; il Marc. It. IX 110, il Laur. Plut. 89 inf. 44, il Vat. Regin. lat. 1973 due.

²² Per quanto riguarda altri mss., spiccano il Marc. It. IX 110 (citato per i n° 11 e 90); il ms. Ferrara, Antonelli 393 (n° 12 e 90); il Vat. Regin. lat. 1973 (n° 90 e 102); e soprattutto il Vat. lat. 8914 (n° 89, 108, 110).

[p. 132 n. 1]²³ Non si verifica insomma qui il caso di rivisitazione di testi petrarcheschi di cui viene lasciato intatto l'incipit, messo in luce da Strada 2009, pp. 33-34 ad esempio nel ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 25.

²⁴ Su questo ms., vd. Canova 2013.

²⁵ Così possono essere resi i primi vv. di AV: «Tanto, lasso, e' criderazo | ch'a le fin recrezerazo | al mio caro e dolce amore | né 'l suo cor duro e salvazo | me trarà de sto dolor», di contro a quello che pare il testo desumibile dagli altri testimoni: «Tanto, lasso, e' cantarazo, | che a le fin recreserazo | al mio caro e dolce amor | e 'l suo cor duro e salvazo | me trarà de sto dolor». Si vede bene il tentativo complessivo di AV (o del suo antografo) di dare un senso a un testo che non capisce.

nella trasmissione della poesia nel Quattrocento: l'episodio appena ricordato della ballata di Domizio Brocardo appare da questo punto di vista significativo. A esso si può aggiungere quello di un testo che non mi è stato possibile assegnare a un autore, il capitolo ternario *A vui, dea Venus* (n° 92), che figura anche in C, ma con articolazione diversa, e leggermente più lunga, [p. 133] dopo le prime sette terzine condivise da AV (che rappresentano poco più di un quarto o di un terzo del testo nell'uno e nell'altro codice).

La visione complessiva del manoscritto offre insomma qualche indicazione utile per guardare nella giusta prospettiva alla situazione testuale del singolo autore: procedimenti rielaborativi avranno colpito le canzonette di Giustinian per ragioni intrinseche alla tradizione manoscritta dell'epoca, e non solo per il legame dei testi con la musica (certamente da non trascurare) o per una diffusione orale che spesso è stata invocata. Se si tiene conto di queste tendenze si capisce anche il grado di corruzione cui i testi sono andati incontro ben presto, e di cui è testimone proprio un manoscritto come AV, che è così vicino alla produzione dei componimenti che contiene, sicuramente dal punto di vista geografico, forse anche da quello cronologico – sembra verosimile una sua collocazione intorno o poco oltre la metà del secolo –, e che pure palesa spesso evidenti carenze testuali. Naturalmente – è appena il caso di dirlo – tendenze rielaborative e lezioni corrotte non devono indurre a svalutare aprioristicamente una testimonianza della cui importanza non si può dubitare: basti pensare per ora a un caso come quello di *Or vedo ben ch'io non porò zamai* (n° 82), nel quale il nostro testimone supera decisamente per completezza gli altri due, permettendoci di leggere le prime tre stanze, non tradite da M₃ e attestate da La solo per i primi cinque versi.²⁶ Anche dalle rapide osservazioni qui abbozzate si capisce come solo da un intelligente connubio tra applicazione del metodo neolachmanniano, volta a raccogliere il maggior numero possibile di testimonianze e a indagarne le relazioni, e attenzione alla verità del singolo testimone, si potrà sperare di giungere alla tanto sospirata edizione delle canzonette di Leonardo Giustinian e finalmente alla loro vera riscoperta.

2. DESCRIZIONE DEL CODICE

Il manoscritto, cartaceo, composto da cc. I, 58, l', misura mm 293 x 106 (alla prima carta antica; le dimensioni delle carte presentano qualche differenza comunque non significativa; la misura del foglio di guardia è 298 x 113). La legatura (ora staccata) è in assi di legno e pelle marrone; sul piatto anteriore figura un'etichetta, «BIBLIOTECA | DELL'I.R. ARCHIVIO GENERALE | Miscellanea - CODICI | N.° 828» (il numero a penna),²⁷ biffata con tre tratti di matita, mentre al di sopra, a destra, si legge in penna «828.» e al centro, in lapis e in corsivo, di mano recente, «Miscell. Codd. I | St. veneta | 158». Sul dorso (in pelle), parzialmente deteriorato, compare la scritta in inchiostro nero: «Codice | cartaceo | sec. XV°» (nella parte superiore resta solo un *che* in corsivo). Sul foglio di guardia si trova l'intestazione, di mano recente e in lapis, «Miscell. Codd. I | Storia Veneta 158 | (già Miscell. Codd. 828)».²⁸

Uno spiraglio per l'identificazione del responsabile (o di uno dei responsabili) dell'allestimento del codice si ha forse a c. 57r, dove compare la sottoscrizione «ANDREA [p. 134] Li [?]²⁹ (seguita da «Amor cu(m) fede ogni altra cossa | Auanza»), anche perché questo Andrea potrebbe essere colui che si nasconde dietro l'intestazione «Cantilena co(m)posita p(er) A.» a c. 16v. Pur con qualche dubbio, ritengo probabile che la mano responsabile delle due notazioni sia la stessa (anche se più precisamente si tratta delle scritture che ho designato rispettivamente come A₂ e A). Sembra possibile leggere il nome di Andrea, preceduto da una probabile abbreviazione per «Ser» e seguito da «Coppo» e da altri caratteri di difficile decifrazione, anche a c. 58v, probabilmente di altra mano (anche rispetto ai testi lì copiati).

[p. 133 n. 1]²⁶ Si vedano Billanovich 1937, pp. 244-45 e Pini 1960, pp. 528-29.

²⁷ Avverto che qui e in seguito la barra dritta | indica un a capo nel ms.; la barra obliqua / serve per indicare segni di punteggiatura e diacritici.

²⁸ Non è possibile allo stato attuale ricostruire la storia del codice, la cui attuale segnatura data al riordino della Miscellanea Manoscritti avvenuta negli anni Sessanta del Novecento. Si può solo dire che il ms. era già compreso nella Miscellanea diversi manoscritti, risalente al XIX secolo, «senza tuttavia che si possa risalire ulteriormente alla provenienza dei singoli pezzi» (come mi informa Raffaele Santoro, direttore dell'Archivio, che ringrazio).

[p. 134 n. 1]²⁹ Questa la lettura che sembra più probabile anche se non certa per la seconda parola (molto dubbia in particolare la *L*): così legge Esposito 2012-2013, p. 23, che raccoglie la parca bibliografia esistente (ma non cita lo studio di Billanovich e i poco noti saggi di Quaglio di cui si è detto). Esposito parla di «Una sola mano, minuscola umanistica corsiva, poco curata e con qualche cambiamento, talvolta, nel *ductus*».

Le carte presentano una doppia numerazione: una antica a penna, da 1 a 55 a partire da quella che contiene il secondo componimento (*A te ricorro*, che in origine doveva però essere il primo), con mancanza di 16 per caduta di una carta, dunque posteriore a questa numerazione; una a matita, da 1 a 58, invece senza soluzione di continuità, a partire dall'indice dei capoversi (sarà quella qui adottata). La c. 6 (anticamente 3) è stata restaurata incollando nel marg. sup. una strisciolina di carta, sulla quale è stato apposto in alto a destra il numero 6, mentre il numero 3 è stato scritto, sempre a matita, nella carta originaria. Un restauro simile è stato condotto anche su c. 1r, che presenta pure una striscia trasparente apposta longitudinalmente al centro del foglio, a unire le due metà; segni di restauro sono comunque ben visibili lungo tutto il manufatto.

Il codice è composto da cinque fascicoli (tra l'uno e l'altro è posta sempre a rinforzo una striscia di cartoncino): 1) ternione a cui è stato aggiunto il foglio di guardia, si chiude a c. 6v (intendendo da qui in poi la numerazione a matita); 2) senione, da c. 7r a 18v; 3) irregolare, composto da 4 + 7 cc., da 19r a 29v, per il taglio di tre carte tra 19 e 20; su ciò che resta delle carte tagliate, specie sul verso della prima, sono ben visibili segni di scrittura (nello stesso inchiostro dei testi qui copiati), sicché il taglio è stato operato probabilmente prima dell'approntamento dell'indice dei capoversi, che non reca traccia di testi perduti (oltre che prima della numerazione antica, che prosegue da 17 a 18); 4) composto da 12 + 12 cc., da 30r a 53v; 5) binione a cui sono stati aggiunti alla fine due fogli, uno antico (scritto solo sul verso), incollato grazie a una striscia di carta, e uno di guardia.

A c. 13 filigrana del tipo monti, con disegno del tipo più semplice, avvicinabile specialmente per il disegno a BRIQUET 11650 (Treviso 1359), e comunque a quelle del gruppo da 11650 a 11664, prive di croce o altri disegni: si iscrive però in un quadrilatero di circa mm 30 x 32, misure di cui non si trova corrispondenza nel repertorio di Briquet. La stessa figura compare a c. 17. A partire da c. 25 diverse filigrane del tipo forbici, ma di varie misure (a c. 25, lunghezza circa mm 55; a c. 39 [visibile solo in piccolissima parte sul margine interno] e c. 44 circa mm 77; a cc. 47, 49, 51, 52, 55 sempre circa mm 60): possibili per forma BRIQUET 3668 (Roma 1454; Roma 1456-1460; Napoli 1459; Salisburgo 1462; Napoli, s.d.; Perugia 1458), per forma e dimensioni (per quelle lunghe ca. 60 mm) BRIQUET 3685 (40,5 x 57 mm: Firenze 1459-1460; Napoli 1457; Lucca 1465; Roma 1472; Venezia 1472; Roma, intorno al 1470; Venezia 1469). A c. 38 forse una filigrana del tipo incudine, con croce, relativamente vicina a BRIQUET 5954 (Palermo 1416-1424) e a 5955 (Augusta 1418; tra le variazioni segnalata anche Venezia 1433-1449). Infine a c. 57 è visibile un semicerchio.

Il codice è privo di ornamentazione e di iniziali decorate. A partire dall'indice dei capoversi si succedono e alternano diverse mani: almeno due, come si è detto, hanno la [p. 135] responsabilità di gran parte della copiatura dei testi: la prima opera a cc. 4r-30v, 54r-55r, 56r-57v, la seconda a c. 3r e poi sistematicamente a cc. 30v-53r, quindi a 55v e 58v; distinguo comunque A (operativa a cc. 4r-13v e 56r-57v), da A₁ (cc. 17r-30v) e A₂ (cc. 13v-16v, 54r-55r),³⁰ con qualche dubbio che si possa trattare di mani diverse. Annoto che pur nelle evidenti differenze sia A sia B hanno l'abitudine di sostituire la parola "cuore" con un disegno stilizzato, un tratto comunque non unico nel Quattrocento, che si trova ad esempio nei mss. di Giovanni da Carpi³¹ o nel cosiddetto "canzoniere per Zucarina" (Londra, British Library, King's Collection 322). Analogamente il codice è contrassegnato dal ricorrere di «Amor», come intestazione anteposta e talvolta posposta ai testi (a volte inserita nel margine superiore della carta), non sempre coerente con il contenuto.

Nella tavola iniziale la c. 1r, che si chiude con la registrazione di «Ozoueneta bella pie(n)a de | zentilleza» (n° 38), è integralmente opera della mano che identifichiamo come A;³² più difficile capire se la stessa mano prosegue a trascrivere nel verso della carta, fino all'incirca a metà e cioè fino a «Soneti» (sesta di una serie di identiche indicazioni generiche; dalla seconda alla quarta con segnalazione della carta, che invece manca per il primo e il sesto «Soneti»); si propende a ritenere che la mano sia la stessa, anche se sicuramente opera in un tempo diverso, e si distingue la grafia di questa parte (e poi nel codice) con A₁.

Da «Moro damor aime laso ch(e) moro» (n° 81) nella tavola [p. 136] dei capoversi subentra invece chiaramente una seconda mano, B; i primi sei incipit, fino a «Otu ch(e) sei (com)pag(n)a d(e)lanemica mia» (n° 86), sono in inchiostro nero; poi l'inchiostro diviene bruno.

[p. 135 n. 1]³⁰ La numerazione di A₁ e A₂ dipende dal fatto che la prima compare già nella tavola dei capoversi.

³¹ Vd. De Robertis 1985 e 1994.

³² L'indice dei capoversi è aperto dall'intestazione *Amor amor* (con la prima *r* non più visibile, a causa di un intervento di restauro; seguono due parole quasi non più leggibili, l'ultima delle quali forse è *vilj*).

Una riga isolata («Suplichio iciej etuti iuniuerssj lumj») a c. 2v appare di mano ancora diversa (C).

La mano B copia il primo testo, *Candido fior*, su c. 3r, priva di numerazione antica. Da c. 4r, cioè dalla prima carta numerata a penna e da quello che originariamente doveva essere il primo componimento, cioè *A te ricoro*, è sicura l'identificazione della mano A, fino a c. 13v, che a parte alcune variazioni nel primo testo, da c. 4r a c. 5v,³³ utilizza un inchiostro che risulta di tinta nera e tende a usare con una certa larghezza lo spazio offerto dalla pagina, inserendo spesso una riga vuota tra una partizione strofica e l'altra.

Dall'ultimo componimento di c. 13v, che però ha ancora uno stacco netto tra le sottounità di cui si compone (è il sonetto *Parce, precor* [n° 11]), l'inchiostro diviene rossiccio, e soprattutto il modulo rimpicciolisce sensibilmente, con la conseguenza che il testo trascritto per ogni carta è molto maggiore (si passa da circa 43-44 righe di testo di media a 60); tra c. 14v e 16v cambia anche il modo di disporre i componimenti, con l'iniziale di ciascuna partizione isolata a sinistra rispetto al resto del testo. Identifico questa scrittura come A₂, ritenendo probabile che sia opera sempre della mano A.

Da c. 17r a c. 30v troviamo la scrittura che nell'indice dei capoversi ho identificato con A₁; pur con alcune variazioni, specie per quanto riguarda la tonalità dell'inchiostro (da c. 26r) e per la spaziatura tra i testi, la presenza di una grafia unica in questa parte è quasi sicura.

L'identità della mano B, assai più corriva, è invece chiarissima dal terzo e ultimo testo di c. 30v (n° 80), *Piu ch(e) fenize chata metene* (significativamente non registrato nell'indice dei capoversi, compilato da B a partire dal componimento successivo, che inaugura una nuova carta), fino a c. 53r. In sostanza questa mano copia tutto il quarto fascicolo a parte la prima carta e il verso dell'ultima: qui, a 53v, troviamo una mano che sembra diversa dalle precedenti (specie per la *a* e le *e* finali di parola), che copia solo *Lizadra dona eme coue(n) partire* (n° 110): la identifico come D, anche se vi può essere qualche dubbio sulla sua identità autonoma.

Nelle ultime carte c'è frequente alternanza tra le diverse mani. A cc. 54r-55r ricompare A₂, con lo stesso inchiostro e la stessa tendenza a sfruttare lo spazio a disposizione (anche se con diversa impaginazione dei testi). A c. 55v ritroviamo B. Da c. 56r fino a 57v sembra tornare A, che copia prima una serie di numeri e abbreviazioni disposti in colonne,³⁴ poi alcuni testi, il secondo e il terzo a c. 56v in inchiostro più chiaro, di tonalità bruna. A c. 57r compare la sottoscrizione di cui si è detto. Infine a c. 58v incontriamo due testi sicuramente della mano B, ma all'inizio, dove si trovano versi sparsi, altre mani si alternano alla stessa B, che scrive «p(er) ch(e) amor anulo amato amar p(er)dona» e «nel mouer deli ochi elapri bellj», rispettivamente prima e dopo quattro righe che parrebbero opera di un'altra mano ancora, e infine «dona stomio lame(n)to ste [?] 23».

Si ha l'impressione che la mano B appartenga a qualcuno che si è appropriato del codice, opera di uno o più altri copisti: costui a) ha inserito significativamente un sonetto all'inizio, su carta originariamente bianca (anche se può forse destare perplessità l'idea che vi fossero tre carte bianche consecutive); b) ha sfruttato poi un bifoglio (quello in cui è racchiuso il quarto fascicolo) che supponiamo scritto da due mani diverse, sul recto e quasi tutto il verso della prima carta da A₁, sul verso della seconda da D, per creare un fascicolo di contenuto interamente quattrocentesco e consacrato in buona parte a Giustinian (B, si noti, non copia alcun testo di Petrarca); e c) si è servito ancora di uno spazio lasciato libero sull'attuale c. 55v e ancora su c. 59v. Si segnala quantomeno un intervento probabile di B nella sezione precedente, a c. 23v, dove *gano* (attaccato a *Ne*) viene corretto in *jngano* al v. 8 di *Arbor vitorioso triu(m)fale* (n° 40).

3. TAVOLA DEL CODICE

Per ogni componimento la tavola esplicita, dopo il numero progressivo, la sua attribuzione certa o quella più accreditata, qualora possibile, e l'incipit del testo secondo l'edizione corrente o la lezione vulgata; se non è disponibile un'edizione, si ricorre a una versione graficamente normalizzata, quindi con la separazione moderna delle parole, lo scioglimento delle abbreviazioni, la punteggiatura ritenuta più verosimile, l'adeguamento di grafie latineggianti.

Un asterisco dopo il numero d'ordine del testo segnala i componimenti discussi nelle successive *Note su singoli testi* (§ 4).

³³ Si ha inchiostro più chiaro nelle quartine 4-5 di c. 4v e 6-10 di c. 5r (e poi a c. 5v).

[p. 136 n. 1]³⁴ Vd. la nota 1 di p. 152.

Con la sigla «n.c.t.» si segnalano i testi che non sono compresi nella tavola del codice; con «n.i.t.» quelli che non sono indicizzati nella stessa tavola, perché inclusi in una categoria generica (quella dei «Soneti»).

Seguono incipit ed explicit in trascrizione diplomatica, con indicazione (in corsivo) di eventuali intestazioni prima e di segnali di chiusura del testo e sottoscrizioni dopo.

A sinistra viene fornita progressivamente la numerazione moderna ed effettiva delle carte, ponendo tra parentesi la numerazione antica (solo per il recto); quindi, in una seconda colonna, si indica la mano responsabile della trascrizione, secondo le distinzioni che sono state enunciate nella descrizione del codice; a destra si dà conto del genere metrico, ponendo in nota eventuali informazioni sullo schema e sulla disposizione del testo (si avverte che con un asterisco dopo *ballata* si indicano i testi che non hanno ripresa ma in cui ogni stanza si chiude su una rima-refrain). Nel caso dei sonetti si dà per scontata l'impaginazione che distingue le singole sottounità, precisando solo eventuali scarti da essa; si offre in nota lo schema solo per i sonetti non petrarcheschi, ritenendo che il dato possa avere qualche utilità per connotare le scelte operate nell'antologizzazione e le tendenze attive nella lirica del primo Quattrocento. L'uso del neretto per la sigla della mano segnala un passaggio di mano certo o possibile, mentre il confine di fascicolo è indicato con una riga orizzontale.

Per i componimenti di Giustinian si indica con W. e il numero romano la posizione nell'edizione Wiese, specificando poi eventualmente la consistenza rispetto a quell'edizione (tra parentesi uncinata si indicano i versi lì non pubblicati).

Tav. 1. *Tavola dei capoversi*

		1. Candido fior, o pelegrina dea (n.c.t.)	Sonetto caudato (17 vv.) ³⁵
c. 3r	B	Chandido fior opelegrina dea P(er) le beleze ele mainere acorte	
c. 3v		<i>Bianca</i>	
		2. A te ricoro, signor mio zentile	Serventese (125 vv.) ³⁶
c. 4r (1)	A	<i>Amor Amor</i>	
		Ate ricoro signor mio ze(n)tile	
c. 5r (2)		Et altuo signor algu(n) (con)forto dona <i>Finis huic</i>	
		3. Le gran vertude che son in vui, madona	Sonetto ³⁷
c. 5v	A	Le gra(n) v(er)tude ch(e) sum i(n) uuj madona Amanifestarue idolzi afani erej	
		4. Quel dolze vago e reluzente aspeto (n.c.t.)	Sonetto ³⁸
	A	Quel dolze uago ereluze(n)te aspeto P(er) tua p(erson)a anzelicha eserena <i>Finis huic p(er) amor</i>	
		5. Leonardo Giustinian, lo vedo ben ch'amore è traditore (W. LVIII, 1-144; 149-212)	Serventese (208 vv.) ³⁹
c. 6r (3)	A	Oruedo be(n) ch(e) amor etraditor	
c. 7r (4)			
c. 8r (5)		Euo chiama(n)do mo(r)te i(n) ognj cha(n)to <i>Finis huic</i>	

[p. 137 n. 1]³⁵ Sonetto a schema ABBA ABBA CDC DCD dEE. Al di sopra i primi due versi del testo cassati con una riga orizzontale (poi riscritti più sotto).

³⁶ Capitolo quadernario a schema ABbC CDdE EFG ... con verso di chiusa (in rima non perfetta con il penultimo, almeno nella forma in cui il testo si presenta in AV, dove abbiamo *ritorna : dona*). A c. 4v, nel marg. sup.: *Amor Amo*; nel marg. inf. il disegno di un cuore trafitto.

³⁷ Sonetto a schema ABBA ABBA CDC DCD, con rima mancata però al v. 13 (*lengua* in rima con *-ena*: forse erroneo per *lena*).

³⁸ Sonetto a schema ABBA ABBA CDC DCD.

³⁹ Serventese a schema ABbA ACcD DEeF ... senza verso di chiusa. Rispetto a M₃ mancano due quartine ai vv. 145-152 e due ai vv. 189-196.

[p. 138]		6. Leonardo Giustinian, <i>O rosa mia zentile</i> (W. XXVII, vv. 61-76 [n.c.t.])	Ballata (16 vv.) ⁴⁰
	A	Seforsi elmjo s(er)uir no(n) ti tale(n)ta Ai ochj toj ch(e) par do chiare stele	
		7. Leonardo Giustinian, <i>Anzola che me fai</i> (W. LIV, <12 vv.>; 1-63; 69-73; 79-92; <46 vv.>)	Ballata* (140 vv.) ⁴¹
c. 8v	A	<i>Amor</i> Anzola ch(e) mefaj	
c. 10r (7)		Adio corona deledone belle <i>Finis huic</i>	
		8. Leonardo Giustinian, <i>Lasso mi, ch'io moro amando</i> (W. XXV, <7 vv.>; 1-97)	Ballata* (104 vv.) ⁴²
11r (8)	A	Laso mi ch(e) moro ama(n)do note edia Ecu(m) q(ue)sto euo fenir <i>Finis huic</i>	
		9. Leonardo Giustinian, <i>Piango, meschino, l'aspra mia fortuna</i> (W. XVIII, 1-26; 43-50; 59-66; 51-58; 67-98)	Ballata (82 vv.) ⁴³
c. 11v	A	Pia(n)zo meschin Laspra mia fortu(n)a	
c. 12r (9)		Qualch(e) i(m)basata eno(n) vole(r) ch(e) io mora <i>Finis huic</i>	
		10*. Leonardo Giustinian, <i>Troppo amor si me desfaze</i> (W. LXIV, 1-36; <4 vv.>; 37-60; <4 vv.>; 61-72; <32 vv.>)	Canzonetta (112 vv.) ⁴⁴
c. 12v		<i>Amor</i>	
	A	Tropo amor sime desfaze	
c. 13v		Mio sostegno emia colona <i>Finis huic</i>	
		11*. <i>Parce, precor, o caro el mio tesoro</i>	Sonetto ⁴⁵
	A ₂	Parce p(re)cor ocaro elmio texoro Et post langue(n)do viuo i(n)amorado <i>Finis huic p(er)amor</i>	
		12*. Cecco d'Ascoli, <i>Acerba IV 9, 4403-4416</i>	Terzine ⁴⁶
c. 14r (11)	A ₂	Femena ch(e) me(n) / fe / ach(e) fera Temo ch(e) no(n) efunda i(n)cortexia <i>Finjt</i>	
		13. <i>Pieno de pace e senza ira e desdegno</i>	Sonetto ⁴⁷
	A ₂	Pieno depace esenza ira ed(e)sdegno	

[p. 138 n. 1]⁴⁰ Due stanze a schema AbAbbCcX, disposte secondo la divisione intrastrofica, per cui abbiamo quattro gruppi di quattro versi ciascuno. Nella veste dell'ed. Wiese il testo è dotato di ripresa.

⁴¹ Venti stanze di cinque versi a schema ababX. Il testo presenta problematiche nella consistenza complessiva e nella distribuzione delle stanze che solo in parte sono state descritte e illuminate da Pini 1960, pp. 473-475.

⁴² Tredici stanze di otto versi, a schema (a)Bc(a)Bc cddx, con ottonario più quadrisillabo al primo e al terzo verso e ottonari negli altri casi; qui manca talvolta il quadrisillabo (vv. 9, 19, 35, 59, 99; vd. comunque Baldassari 2018).

⁴³ Ripresa di due versi a schema XY e dieci stanze di ottonari chiuse da un endecasillabo con rima al mezzo a schema abababC(c)Y: la prima stanza è scritta senza soluzione di continuità rispetto alla ripresa.

⁴⁴ Ventotto stanze di quattro ottonari a schema abba. Probabilmente «Amor» è scritto da mano diversa. «Amor» anche sul marg. sup. di c. 13v.

⁴⁵ Sonetto a schema ABBA ABBA CDE CDE.

⁴⁶ Terzine a schema ABA CBC DED FEF GG, ma i quattordici versi sono impaginati come un sonetto, quindi divisi in due quartine e due terzine. Il primo verso del testo era inizialmente scritto più sopra.

⁴⁷ Testo di quattordici versi disposti come un sonetto, con schema ABBA ABBA CDC per i primi undici; gli ultimi tre versi risultano irrelati, ma quasi sicuramente al v. 10, «Elmjo signor ch(e) ognj vil cossa», [p. 139] occorre postulare l'integrazione di *spreza*, che importerebbe risarcimento della misura versale e della rima con *durezza* al v. 13; più difficile interpretare e fare supposizioni sui vv. 12 : 14; si può però ipotizzare che in rima con *lizadro* al v. 14, al v. 12 vi debba essere *ladro* (o forse *adro?*) invece di *du(r)ro* del ms. Ne risulterebbe dunque uno schema CDC EDE nelle terzine, lo stesso che troviamo al n° 18 (e vd. n° 68). Nel verso di explicit è incerto se la *h* sia tagliata da un'abbreviatura: sembrerebbe trattarsi piuttosto del prolungamento della *c*.

[p. 139]	Saluo chal vostro altie(r) / dolze eliza dro <i>Finjt</i>	
	14. Domizio Brocardo, <i>Le dolorose lacrime e i sospiri</i>	Sonetto ⁴⁸
A ₂	Ledoloroxe lacrime eisospieri P(er) sup(er)bo voler ch(e) eta(n)to i(n) vuj <i>Finjt</i>	
	15. Giusto de' Conti, <i>Poi che 'l mio vivo sol più non se vide</i>	Sonetto ⁴⁹
A ₂	Poi ch(e)l mjo viuo sol piu no(n) si ved(e) E ch(e) life sopra ognj altra ze(n)tileza <i>Finjt</i>	
	16*. Andrea de' Medici detto il Butto (?), <i>Ciascuno eletto in vita ch'è mortale</i>	Sonetto ⁵⁰
c. 14v	A ₂ Zascauno eleto i(n) ujta ch(e) mortalle Emorto i(n) ujta epiu viue(n)do la(n)gue <i>Finjt</i>	
	17. Toli el presente del to servitore	Sonetto ⁵¹
A ₂	Toli el presente delto s(er)uitore P(er)ch(e) onj hora mja uita more <i>Finjt</i>	
	18. Domizio Brocardo, <i>I' ho più da lacrimar che avesse mai</i>	Sonetto ⁵²
A ₂	Io opiu dalacrimar ch(e) auesse maj E cruciato dal furor d(e) dio <i>Finjt</i>	
	19*. Jacopo Sanguinacci, <i>Un longo "ben faremo", "ozi farò"</i>	Sonetto ⁵³
A ₂	Vn longo be(n) faremo ozi faro De ozi i(n) domane ognor pezo maue ne <i>Finjt</i>	
	20. Francesco Petrarca, <i>Oimè il bel viso, oimè il soave sguardo (RVF 267)</i>	Sonetto
c. 15r (12)	A ₂ Oime elbel ujso / oime el suaue sguar(r)do Ma elue(n)to ne portaua leparolle <i>Finjt</i>	
[p. 140]	21. Francesco Petrarca, <i>Poi che voi et io più volte abbiam provato (RVF 99)</i>	Sonetto
A ₂	Poi ch(e) voi et io piu volte abia(m) p(ro)uato Fosti smarito edarso piu cha maj <i>Finjt</i>	
	22. Francesco Petrarca, <i>S'io credesse per morte essere scarco (RVF 36)</i>	Sonetto
A ₂	Se io cred(e)sse p(er) morte esser scargo Ede chiamarmj asi no(n) li ricorda <i>Finit</i>	

[p. 139 n. 1]⁴⁸ Sonetto a schema ABBA ABBA CDE CED. Per la lezione degli incipit dei testi di Brocardo, faccio riferimento a Esposito 2012-2013.

⁴⁹ Sonetto a schema ABBA ABBA CDE DCE (una volta corretto *zentilezza* al v. 14 in *zentille*). Forse nell'explicit *la* invece di *li*, con la parte sottostante della *a* non più visibile appieno (si vede solo il possibile segno sulla carta). Il testo è il n° 117 della cosiddetta *Bella mano*, secondo la numerazione di Pantani 2006 (CXVII in Vitetti 1918).

⁵⁰ Sonetto a schema ABBA ABBA CDE DCE. Qui e a 15v sul margine interno si leggono un paio di parole per carta di difficile decifrazione (forse una firma?).

⁵¹ Sonetto semicontinuato, a schema ABBA ABBA CAC ACA. Nell'incipit prima di *presente* è cancellato l'inizio di una parola che comincia sempre con *p* e contiene *se*, forse *puse*.

⁵² Ha lo stesso schema del n° 13 (e vd. n° 68). Tale modulo compare d'altra parte in cinque sonetti di Domizio Brocardo. Santagata 1984 (1993), p. 73 ne indica ben ventiquattro esemplari nel Suardi. Secondo Fornasiero 2017 se ne contano attestazioni in Alessandro Sforza (1,2%).

⁵³ Sonetto a schema ABBA ABBA CDE DCE.

		23*. Amanti e done che seguiti Amore	Stanza di canzone ⁵⁴
	A ₂	Ama(n)ti edone ch(e) segujti amore Pigerestine streti abrazacollo <i>Finit</i>	
c. 15v	A ₂	24. Domizio Brocardo, Altro che pianger non fan, gli occhi mei Altro cha pia(n)zer no(n) fa iochij mej Ch(e)e p(er)feto amore i(n) uuj no(n) dura <i>Finjt</i>	Sonetto ⁵⁵
	A ₂	25. Domizio Brocardo, Così potess'io dirve le mie stente Cosi potesio dirue lemje ste(n)te Aua(n)zi ognj altra epur penar mepiaze <i>Finjt</i>	Sonetto ⁵⁶
	A ₂	26. Domizio Brocardo, Tempo serebbe omai ch'i' avesse pace Tenpo serebe ormaj ch(e) io auesse pace Ch(e) no(n) ardisco dir chi mabia vi(n)to <i>Finit</i>	Sonetto ⁵⁷
	A ₂	27*. Francesco di Vannozzo, Leone isnello con le creni sparte, 1-14 Lion isnello cum le crine sparse Par un late ocolor degrana <i>Finjta</i>	Sonetto ⁵⁸
c. 16r (13)	A ₂	28. Francesco Petrarca, L'aspectata vertù che 'n voi fioriva (RVF 104) Laspetata virtù ch(e) i(n) vuj fioriuva Ch(e) fa p(er) fama li ho(m)i(ni) i(m)mortali <i>Finjt</i>	Sonetto ⁵⁹
[p. 141]	A ₂	29. La mia doglia più tacer non posso Lamja dolia piu tacer no(n) posso Ch(e) sol (con) uoi possa star un hora <i>Finjt</i>	Sonetto ⁶⁰
	A ₂	30*. Domizio Brocardo (?), Anzelica dona che 'l mio cor contenti Anzelica dona ch(e)l mjo co(r) (con)tentì El naso bello elepolite celie <i>Finjt</i>	? (14 vv.) ⁶¹

[p. 140 n. 1]⁵⁴ Il testo è diviso in quattro sottounità, dunque in maniera simile a un sonetto (anche se con i primi tre gruppi di quattro versi), ma ha schema ABbCABbC CDEeDFF (quindi con sirma che sarebbe indivisa).

⁵⁵ Sonetto a schema ABBA ABBA CDC CDC.

⁵⁶ Sonetto a schema ABBA ABBA CDE DCE. Nel verso di explicit, la stessa mano che ha vergato il testo ha inserito dopo la z di *Aua(n)zi* quella che sembrerebbe una t, con un segno di inserimento all'altezza del rigo: si tratta di un intervento difficilmente comprensibile.

⁵⁷ Sonetto a schema ABBA ABBA CDE DCE.

⁵⁸ Sonetto a schema ABBA ABBA CDC DCD. Nel verso di explicit sia la e di *late* sia la o di *color* forse per intervento correttivo su precedenti lettere (forse una a o una o nel primo caso, una a nel secondo).

⁵⁹ L'inizio del verso di incipit era stato originariamente scritto poco sopra, poi cancellato.

⁶⁰ Sonetto a schema ABBA ABBA CDC DEE, con distribuzione delle sottounità metriche 4 + 4 + 4 + 2, che isola il distico finale dai primi dodici versi disposti in tre quartine, anche se la lettera del v. 13 è di [p. 141] dimensioni inferiori a quelle ai vv. 1, 5 e 9. Per quanto riguarda lo schema, sono da tenere presenti le osservazioni di Santagata 1984 (1993), pp. 71-72, che ricorda che esso, come le rime bacciate nella sirma del sonetto, è in auge nel Trecento, con dodici occorrenze nell'antologia di Corsi 1969 e quattro in Antonio Beccari (in entrambi i casi è al terzo posto), ma, pur contando un solo esemplare nel Saviozzo, ha anche qualche altra occorrenza nel primo Quattrocento, in Malatesta Malatesti (quattro), in Domizio Brocardo (tre), in Angelo Galli (una); De Robertis 1985, p. 272, evidenzia la presenza dello schema in due sonetti nel Magl. VII 721, parte di una corona di quattro. Dall'edizione recente di Fazio degli Uberti (Lorenzi 2013), si ricavano sei attestazioni dello schema in Fazio.

[p. 141 n. 1]⁶¹ Testo con parecchie irregolarità metriche e un verso, l'ottavo, probabilmente incompleto; il componimento è impaginato come il sonetto precedente (quindi 4 + 4 + 4 + 2), ma certamente non appartiene allo stesso genere metrico: a un distico iniziale in rima baciata, che ha tutta l'aria di una ripresa di ballata, sembrano seguire due stanze, per le quali si può ricostruire, con qualche difficoltà, uno schema ABABCC, tipico della sesta rima (vd. Beltrami 1994, pp. 278-79), senza corrispondenza finale tra il distico che chiude la strofe e quello che apriva il testo.

		31. Domizio Brocardo, <i>Se 'l pianger mi giovasse, o cridi o incanto</i>	Quartine (8 vv.) ⁶²
	A ₂	Sel pia(n)zer mj zouasse i(n) cridi oi(n)ca(n)ti Ch(e)l cor fa dentro vnlacrimoso pianto <i>Finjt</i>	
c. 16v	A ₂	32. <i>Ahi me lasso, che vedo luntanarme</i> <i>Cantilena co(m)posita p(er) A.</i> Aime laso ch(e) vedo lu(n)tanarme dach(e) nel cor me i(n)trasti ta(n)to pia <i>Finjt</i>	Ottave (40 vv.) ⁶³
		33*. <i>Non ligò sù Amor Dido de Enea, 1-9</i>	Frammento di sonetto (9 vv.) ⁶⁴
	A ₂	No(n) ligo si amor dido d(e) enea p(er) le belleze ch(e) i(n) ti trouo <i>Finjta</i>	
c. 17r (14)	A ₁	34*. <i>Benedeto sia el colpo che sofersi, 1-160</i> <i>Amor</i>	Serventese (160 vv.) ⁶⁵
c. 18v		Benedeto sia el colpo ch(e) sofersi Etuto molesto aq(ue)l ch(e) io miro	
[p. 142]		35. Jacopo Sanguinacci, <i>Non perch'io sia bastante a dechiararte, 76-157</i>	Canzone (82 vv.) ⁶⁶
c. 19r (17)	A ₁	<i>Amor</i> Dalaltra parte poi compie(n)do euedo	
c. 19v		E quj sia el fin de tuti imej (con)segi <i>22 Finit</i>	
		36. <i>Pianzo d'amor, poi che pianzendo dentro</i>	Strambotto ⁶⁷
	A ₁	Pia(n)zo damore poi ch(e) pia(n)ze(n)do dentro poria voltar e porme i(n) paradiso <i>Finis</i>	
c. 20r (18)	A ₁	37. Jacopo Sanguinacci, <i>Vorei, principe excelso, inclito e pio</i> <i>Amor</i> <i>Ad illustrissimum et excelle(n)tissimu(m) pri(n) cipe(m) d(om)i(nu)m</i> <i>franciscum foscari inclitum duce(m) venetiar(um)</i> Vorei p(ri)ncipe excelso inclito epio	Canzone (142 vv.) ⁶⁸

⁶² Due quartine, probabile inizio di sonetto, a schema ABBA ABBA: il testo, nella stessa misura, si trova in tutti gli altri testimoni (vd. Esposito 2012-2013, pp. 237-38). Nel verso di explicit espunta con un doppio tratto di penna della stessa mano una *r* alla fine di *fa*.

⁶³ Nel veros di explicit, in *lu(n)tanarme* la *u* presenta un cospicuo segno di inchiostro in corrispondenza della prima gambetta, che fa pensare anche a una possibile *o*.

⁶⁴ Testo che si presenta diviso in due strofe o unità nel ms., di quattro e cinque versi ciascuna, con uno schema ABAB CCDCE; ma si tratta del relitto di un sonetto; si veda la nota relativa. Nel verso incipitario prima di *dido*, *d(e)* cassato a penna.

⁶⁵ Capitolo quadernario a schema ABbA ACcD DEeF...; 9 quartine a c. 17r, 10 a cc. 17v e 18r, 11 a c. 18v. A c. 17v, nel marg. sup., si trova *Ma3* (di penna diversa, uguale a quella che appone una *M* a c. 55v); a c. 18r «Amor». È immaginabile che il serventese contasse almeno altri dodici versi sulla carta successiva, caduta, che doveva ospitare su recto e verso settantacinque versi della canzone di Jacopo Sanguinacci.

[p. 142 n. 1]⁶⁶ L'incipit è presente nell'indice dei capoversi iniziale, nella forma *No(n) p(er)ch(e) sia basta(n)te ad(e)chiara(rt)i*. Canzone di cinque stanze di quindici versi a schema ABbCADdC CEeFfGG e congedo sullo stesso schema della sirma: l'impaginazione del ms. stacca fronte e sirma, come se quest'ultima fosse una stanza autonoma, mentre nel congedo i primi quattro versi sono distinti dai successivi tre. Nel marg. sup. di c. 19v una riga di testo cassata e non più leggibile. Il testo è disponibile in Balduino 1980, pp. 14-17 o in Bentivogli 1994, pp. 183-86.

⁶⁷ Impaginazione a distici.

⁶⁸ Canzone di nove stanze e congedo sullo stesso schema di *Perch'io non sia bastante* (n° 35), ma con *mise en texte* diversa; ogni stanza è divisa in quattro unità, tre quartine e una terzina: ABbC ADDC CEeF fGG, senza segnare stacco tra una stanza e l'altra; il congedo è diviso in due unità. Nella prima riga dell'intestazione la prima *i* di *principem* è leggibile a fatica, per cui non si riesce a capire se sia effettivamente sormontata o no da un *titulus*. Nel verso di explicit prima di *qua* cassata una *o* con un doppio tratto di penna, dalla stessa mano che ha copiato il testo.

c. 21v		p(er)ch(e) dio e i(n)cielo eluj qua op(er) Signo re <i>38 Finis</i> <i>Serenissima dominacionis tua Fidelissimus Jacob(us) Sanguinatis</i> 38. Leonardo Giustinian, O zoveneta bella (W. LXIX, 1-56; «8 vv.»; 57-64; 69-76; «4 vv.»; 77-84; «4 vv.»; 85-88)	Canzonetta (100 vv.) ⁶⁹
c. 22r (20)	A ₁	<i>Amor</i> Ozoueneta bella	
c. 23r (21)		Or me uoio andare <i>25 [?] Finit</i> 39. Francesco Petrarca, Ite, rime dolenti, al duro sasso (RVF 333)	Sonetto ⁷⁰
	A ₁	Ite rime dolente al duro saxo Ela enel cielo ase me tire e ciama 40. Francesco Petrarca, Arbor victoriosa triumphale (RVF 263 [n.i.t.])	Sonetto ⁷¹
c. 23v	A ₁	Arbor vitorioso triu(m)fale de castita par ch(e) lado(r)ni e fregi <i>Finit</i>	
[p. 143]		41. Francesco Petrarca, In quel bel viso ch'io sospiro et bramo (RVF 257 [n.i.t.])	Sonetto
	A ₁	In quel bel uiso ch(e) io sospiero ebramo Et qual strana dolceza si sentia <i>Finit</i> 42. Francesco Petrarca, L'alto signor dinanzi a cui non vale (RVF 241 [n.i.t.])	Sonetto
c. 24r (22)	A ₁	<i>Amor</i> Lalto segnor dina(n)zi acuj no(n) vale Anzi p(er) la piata crese el desio <i>Finit</i> 43. Francesco Petrarca, In qual parte del ciel, in quale ydea (RVF 159 [n.i.t.])	Sonetto ⁷²
	A ₁	In qual p(ar)te d(e)l ciel ei(n)qualidea E cho(m) dolze p(ar)la e dolze ride <i>Finit</i> 44. Francesco Petrarca, E' mi par d'or in hora udire il messo (RVF 349 [n.i.t.])	Sonetto
	A ₁	El me par d(e) hora i(n) ora aldir el m(e) so ch(e) io vegia elmio segno(r) ela mia dona <i>Finit</i> 45. Francesco Petrarca, I' vo piangendo i miei passati tempi (RVF 365 [n.i.t.])	Sonetto ⁷³
c. 24v	A ₁	<i>Amor</i> Io uo pia(n)ge(n)do imie pasati t(em)pi Tusai be(n) ch(e) i(n) altruj no(n) no/spera(n)za <i>Finit</i> 46. Francesco Petrarca, Amor con sue promesse lusingando (RVF 76 [n.i.t.])	Sonetto
	A ₁	Amor cu(m) suo p(ro)mese lusenga(n)do q(ue)stu auea poco andar ad e(ss)er mo(r)to <i>Finit</i>	

⁶⁹ Canzonetta composta da venticinque stanze di settenari a schema abba.

[p. 143 n. 1]⁷⁰ Nel verso di explicit *me* è aggiunto al di sopra del rigo dalla stessa mano, mentre la cong. e “sopravvive” da una parola cassata. Sotto il testo una *X*, poi i primi due versi di *Arbor victoriosa triumphale*, cassati.

⁷¹ Nel verso di explicit in *lado(r)ni* probabilmente figurava una *r* prima della *d*, cassata a penna.

⁷² Nel verso di explicit in *cho(m)* la *o* ha uno strano prolungamento all'altezza del rigo: forse nasce da correzione di un'altra lettera; *dolze* è scritto dalla stessa mano, sopra *come* cassato.

⁷³ Nel verso incipitario al di sopra della *o* di *uo* un *titulus* probabilmente cassato con un doppio segno di penna dello stesso inchiostro del testo.

		47. Francesco Petrarca, <i>Rotta è l'alta colonna e 'l verde lauro</i> (RVF 269 [n.i.t.])	Sonetto
	A ₁	Rota elalta colona elu(er)de lauro q(ue)l ch(e) amolti a(n)ni agra(n) pe(n)na saq(ui)sta <i>Finit</i>	
		48. Francesco Petrarca, <i>S'ì 'l dissì mai, ch'ì vegna in odio a quella</i> (RVF 206)	Canzone (58 vv.) ⁷⁴
c. 25r (23)	A ₁	<i>Amor</i> Sel disì maj ch(e) io vegna i(n) odio aq(ue)lla	
c. 25v		girme(n) cu(m) ella Jnsu el caro d(e) elia <i>Finit</i>	
[p. 144]		49. Francesco Petrarca, <i>Di tempo in tempo mi si fa men dura</i> (RVF 149)	Ballata (16 vv.) ⁷⁵
	A ₁	Di t(em)po i(n) t(em)po mi si fa me(n) dura q(uan)to Laspera(n)za mia si cura <i>Finit</i>	
		50. Francesco Petrarca, <i>Occhi miei lassì, mentre ch'io vi giro</i> (RVF 14)	Ballata (14 vv.) ⁷⁶
	A ₁	Ochi mei lasì me(n)te ch(e) vi giro breue co(n)forto asi lo(n)go ma(r)tire <i>Finit</i>	
		51. Francesco Petrarca, <i>Se 'l dolce sguardo di costei m'ancide</i> (RVF 183 [n.i.t.])	Sonetto
c. 26r (24)	A ₁	Sel dolce sgua(r)do d(e) costei malcide Jn cor di dona picol t(em)po dura <i>Finit</i>	
		52. Francesco Petrarca, <i>Lasso, ch'ì ardo, et altri non me 'l crede</i> (RVF 203 [n.i.t.])	Sonetto
	A ₁	Laso ch(e) io ardo et altri no(n) melc(re)de Rimaner dapoì voi pie(n) d(e) faujle <i>Finit</i>	
		53. Francesco Petrarca, <i>Or vedi, Amor, che giovenetta donna</i> (RVF 121)	Madrigale (9 vv.) ⁷⁷
	A ₁	Or uedi amor que zoueneta dona fa dete e deme signor ve(n)deta <i>Finit</i> <i>Finjs</i>	
		54. Francesco Petrarca, <i>Poi che la vista angelica, serena</i> (RVF 276 [n.i.t.])	Sonetto
c. 26v	A ₁	Poi ch(e) Lauista anzelicha eserena Lume d(e) iochi mei no(n) e piu meco <i>Finit</i>	
		55. Francesco Petrarca, <i>Datemi pace, o duri miei pensieri</i> (RVF 274 [n.i.t.])	Sonetto
	A ₁	Datime pace oduri mei pe(n)sieri p(er) ch(e) dogni mio mal te sol i(n)colpo <i>Finis</i>	
		56. Francesco Petrarca, <i>Pace non trovo, et non ò da far guerra</i> (RVF 134 [n.i.t.])	Sonetto
	A ₁	Paze no(n) trouo eno(n) no da far guera In q(ue)sto stato e sum dona p(er) uoi	

⁷⁴ La canzone (sei stanze e congedo) è scritta in realtà su 59 righe, a causa del fatto che vengono spezzati i due versi finali, ma manca il v. 52 del testo.

[p. 144 n. 1]⁷⁵ Il testo è disposto senza distinzione tra ripresa e stanza.

⁷⁶ Anche in questo caso la trascrizione del testo non presenta distinzioni strofiche.

⁷⁷ Nel verso di explicit *signor* è aggiunto al di sopra dalla stessa mano. *Finjs* è scritto più sotto, probabilmente da altra mano.

		<i>Finis</i>		
		57. Francesco Petrarca, <i>Così potess'io ben chiudere in versi</i> (RVF 95 [n.i.t.])		Sonetto ⁷⁸
c. 27r (25)	A ₁	Amor		
[p. 145]		Cusi potesio be(n) chiuder j(n)uersi Eso ch(e) altri ch(e) auoi nisun mi(n)te(n)de		
		<i>Finis</i>		
		58. Francesco Petrarca, <i>l' vidi in terra angelici costumi</i> (RVF 156 [n.i.t.])		Sonetto
	A ₁	Io vidi i(n)te(r)ra anzelichi costumi Tanta dolceza auia pie(n) laria elue(n)to		
		<i>Finis</i>		
		59. Francesco Petrarca, <i>Quel sempre acerbo et honorato giorno</i> (RVF 157 [n.i.t.])		Sonetto
	A ₁	Quel semp(re) acerbo et honorato zo(r)no Fiama esospiri le lacrime cristalle		
		<i>Finis</i>		
		60. Francesco Petrarca, <i>Pien d'un vago penser che me desvia</i> (RVF 169 [n.i.t.])		Sonetto ⁷⁹
c. 27v	A ₁	Pien dun vago pe(n)sier ch(e) me d(e)suia Tanto lio adir ch(e)a i(n)come(n)zar no(n) oso		
		<i>Finis</i>		
		61. Francesco Petrarca, <i>O dolci sguardi, o parolette accorte</i> (RVF 253 [n.i.t.])		Sonetto
	A ₁	O dolce sgua(r)di oparolete aco(r)te Fortuna ch(e)l mio mal semp(re) sip(re)sta		
		<i>Finis</i>		
		62. Francesco Petrarca, <i>Far potess'io vendetta di colei</i> (RVF 256 [n.i.t.])		Sonetto
	A ₁	Far potesio vendeta di costei No(n) rumpe el suono suo sela / lascol ta		
		<i>Finis</i>		
		63. Francesco Petrarca, <i>Padre del ciel, dopo i perduti giorni</i> (RVF 62 [n.i.t.])		Sonetto ⁸⁰
c. 28r (26)	A ₁	<i>Amo(r)</i> Padre d(e)l ciel da po ip(er)duti zo(r)ni Ralenta lor cu(m) ogni fusti i(n) croce		
		<i>Finis</i>		
		64. Francesco Petrarca, <i>O giorno, o hora, o ultimo momento</i> (RVF 329 [n.i.t.])		Sonetto
	A ₁	O iorno o / ora o / vltimo mome(n)to p(er) far mia vita subito piu trista		
		<i>Finis</i>		
		65. Francesco Petrarca, <i>l' pur ascolto, et non odo novella</i> (RVF 254 [n.i.t.])		Sonetto
	A ₁	Io pur ascolto eno(n) odo nouela Efornito elmio t(em)po almezo ia(n)ni		
		<i>Finis</i>		
		66. Francesco Petrarca, <i>Cantai, or piango, et non men di dolcezza</i> (RVF 229 [n.i.t.])		Sonetto

[p. 145 n. 1]⁷⁸ Nel verso incipitario è difficile stabilire se in *Cusi* si abbia una *u* o una *u* corretta in *o* intervenendo sulla prima gambetta e senza però correggere la seconda, per cui si ha l'impressione di *coisi*.

⁷⁹ Nel verso incipitario prima della *i* di *Pien* una lettera (forse una *e*) forse cassata con lo stesso inchiostro del testo. Nell'explicit la *s* di *oso* presenta un segno discendente a sinistra piuttosto vistoso, che lascia qualche dubbio che la lezione sia in realtà *osso*.

⁸⁰ Nell'explicit prima della *o* di *ogni* un segno che forse è solo uno scorcio di penna.

c. 28v	A ₁	Cantai or pia(n)go eno(n) me(n) di dolceza si dolze e d(e)l mio amor la radize <i>Finis</i>	
[p. 146]		67. Francesco Petrarca, <i>l' piansi, or canto, ché 'l celeste lume</i> (RVF 230 [n.i.t.])	Sonetto
	A ₁	Jo pia(n)si or ca(n)to ch(e)l celesto lume El pia(n)to asiuga euol anco(r) ch(e) io vi ua <i>Finis</i>	
		68. Francesco Petrarca, <i>Quella ghirlanda che la bella fronte</i> (Estr. 12 / Disp. XXXII [n.i.t.])	Sonetto ⁸¹
	A ₁	Quella gi(r)landa ch(e) le belle fro(n)te p(er)ch(e) no(n) noso dima(n)dar q(ue)l ch(e) uorei <i>Finis huic</i>	
		69. Francesco Petrarca, <i>Dolci ire, dolci sdegni et dolci paci</i> (RVF 205 [n.i.t.])	Sonetto
c. 29r (27)	A ₁	Dolze ire dolzi sdegni et dolci paci Ela piu tardi ouer io piu p(er) t(em)po <i>Finis</i>	
		70. Francesco Petrarca, <i>La vita fugge, et non s'arresta una hora</i> (RVF 272 [n.i.t.])	Sonetto ⁸²
	A ₁	Lauita fugie eno(n) si resta vnora Ei lumi bei ch(e) mirar solio spi(n)ti <i>Finis</i>	
		71. Francesco Petrarca, <i>Quando fra l'altre donne ad ora ad ora</i> (RVF 13 [n.i.t.])	Sonetto
	A ₁	Qua(n)do fra laltre done adora adhora sich(e) io voia dela spera(n)za altiero <i>Finis huic</i>	
		72. Francesco Petrarca, <i>Voglia mi sprona, Amor mi guida et scorge</i> (RVF 211 [n.i.t.])	Sonetto
c. 29v	A ₁	Voia mi sprona amo(r) me guida esco(r)ge Nel laberi(n)to i(n)traï ne vegio ri(n)d(e) [?] / esca <i>Finis</i>	
		73. Francesco Petrarca, <i>Occhi, piangete: accompagnate il core</i> (RVF 84 [n.i.t.])	Sonetto
	A ₁	Ochi pia(n)zeti eco(m)pagnati el core Edaltruj colpa altruj biasemo sa q(ui)sta <i>Finis</i>	
		74. Francesco Petrarca, <i>O cameretta che già fosti un porto</i> (RVF 234 [n.i.t.])	Sonetto
	A ₁	O chamereta ch(e) gia fustu vn po(r)to Tal paura o / di ritrouarmi solo <i>Finis huic</i>	
		75. Francesco Petrarca, <i>Chi vuol veder quantunque pò Natura</i> (RVF 248 [n.i.t.])	Sonetto
c. 30r (28)	A ₁	Chi vol veder q(uan)tu(n)q(ue) po na(tura) Ma se piu tarda aura dapia(n)zer semp(re) <i>Finis</i>	
[p. 147]		76. Francesco Petrarca, <i>l' ò pregato Amor, e 'l ne riprego</i> (RVF 240 [n.i.t.])	Sonetto
	A ₁	Io o / p(re)gato amor enel rep(r)ego Et io p(er)cho [<i>sic</i>] i(n)gordo etu p(er)ch(e) sei bella <i>Finis</i>	

[p. 146 n. 1]⁸¹ A causa dell'inversione tra v. 11 e v. 12, il sonetto nelle terzine assume lo schema CDC EDE (vd. n° 13 e n° 18). Con *Estr.* si fa riferimento a Paolino 1996, con *Disp.* a Solerti 1909 (1997).

⁸² Nell'explicit la prima *i* di *spi(n)ti* genera qualche dubbio perché è quasi una macchia di inchiostro.

		77. Francesco Petrarca, <i>Or che 'l ciel et la terra e 'l vento tace</i> (RVF 164 [n.i.t.])	Sonetto
	A ₁	Or ch(e)l ciel ela te(r)ra elue(n)to taze Tanto dala salute mia sum longe <i>Finis</i>	
c. 30v	A ₁	78. <i>Io mi credea pur fuzir l'ardore</i> (n.i.t.) Jo mi credea pur fuzir lardore ch(e) semp(re) e i(n) perigol d(e) fir sassi <i>Finis</i>	Sonetto ⁸³
	A ₁	79. <i>O dolze ed amorosa visione</i> (n.i.t.) O dolze edamoroxa visione Bagnato fu nei bei rami dauoro <i>Finis huic</i>	Sonetto ⁸⁴
		80. <i>Più che fenize ch'a te me tene</i> [?] (n.c.t.)	Sonetto ritornellato (16 vv.) ⁸⁵
	B	Piu ch(e) fenize chata metene E altra ta(n)ta cortexia amj rendj <i>Finis</i>	
c. 31r (29)	B	81*. Leonardo Giustinian, <i>Moro d'amore, ahimè lasso, ch'io moro</i> (W. LXVIII; <42 vv.>; 1-78) <i>Amor</i>	Serventese (120 vv.) ⁸⁶
c. 32r (30)		Moro damor aime lassa ch(e) moro gramo dole(n)te etristo me starazo <i>Finis</i>	
c. 33r (31)	B	82. Leonardo Giustinian, <i>Or vedo ben ch'io non porò zamai</i> Oruedo be(n) ch(e) no(n) potro zamaj chelmio fidel amor tuuederaj <i>Finis</i>	Ballata (90 vv.) ⁸⁷
[p. 148] c. 34r (32)	B	83. Leonardo Giustinian, <i>Ahimè meschino, ahimè, che dizo fare?</i> (W. LXI, 1-88) Aime meschin aime chedezo fare Vita saluaza solutaria edura <i>Finis</i>	Serventese (88 vv.) ⁸⁸
c. 34v	B	84*. Leonardo Giustinian, <i>Dolce ladra, per ti e' stento</i> (W. L, 1-26; <6 vv.>; 27-58; <22 vv.>) Dolce ladra p(er)ti estento pero adio ch(e) me ne uoglio zire <i>Finis</i>	Ballata (86 vv.) ⁸⁹

[p. 147 n. 1]⁸³ Sonetto a schema ABBA ABBA CDC DCD. Nel verso di explicit, *fir* è lezione incerta: il modo in cui è scritta la *f* non autorizza a pensare alla classica abbreviazione per *ser-*.

⁸⁴ Sonetto a schema ABBA ABBA CDE CDE (ma con rima imperfetta, a quanto pare, in posizione D).

⁸⁵ Il testo è distribuito su quattro quartine a schema ABBA ABBA CDCD CDEE, ma sembra chiaro che si tratta di un sonetto ritornellato. Qualche dubbio sulla lezione dell'incipit: in particolare il *Piu* iniziale va preso forse per *Pur*, ma la modalità in cui viene tracciata generalmente la *r* finale (quantomeno dalla mano che ha copiato questo testo) non sembra lasciare spazio a dubbi.

⁸⁶ Capitolo quadernario a schema ABbA ACcD DEeF ... senza verso di chiusa.

⁸⁷ Ballata con ripresa XX e undici stanze a schema AbCABCCX: l'impaginazione del testo evidenzia gli stacchi interni e non quelli tra stanze, disponendo quindi i versi secondo una successione 3 + 3 + 2. La settima stanza, a c. 33v, è invece trascritta a distici. Come già ricordato sopra, è la testimonianza più completa della ballata, già messa in luce da Billanovich 1937, pp. 244-45.

⁸⁸ Capitolo quadernario a schema ABbA ACcD DEeF ... (il testo prosegue al n° 99). Nel verso di explicit si dà la forma *solutaria* che ppare necessario ricavare dal ms., anche se potrebbe darsi che la prima gambetta della *u* sia in realtà appoggio della *l*.

[p. 148 n. 1]⁸⁹ Ballata di ottonari con ripresa a schema xy e quattordici stanze di sei versi a schema ababay; la ripresa e la prima stanza sono scritte di seguito.

		85. Leonardo Giustinian, <i>Ahimè meschino, el me convien pur dire</i> (W. XIX)	Ballata (76 vv.) ⁹⁰
c. 35r (33)	B	Aime meschin chel me (con)uien pur dire	
c. 35v		Lo voio fare ati ma richomando <i>Finis</i>	
		86. Leonardo Giustinian, <i>O tu che sei compagna</i> (W. XXXIV)	Ballata (108 vv.) ⁹¹
c. 36r (34)	B	Otu ch(e) sei (com)pagna delanemica mia Cum dio telasso vatene apossare <i>Sequitur</i>	
		87. Leonardo Giustinian, <i>Dio te dia la bona sira [...] compagna</i> (W. XXXV [n.c.t.])	Ballata (118 vv.) ⁹²
c. 36v	B	Dio te de labona note perla zentil e bella Euen de zorno quenze allafiata <i>Finis</i>	
		88*. Leonardo Giustinian (prob.), <i>Regina singular dela mia vita</i>	Canzone (33 vv.) ⁹³
c. 37r (35)	B	Regina singular delamia vita Ch(e) sum to s(er)uo aime p(er) mille charte <i>Finis</i>	
		89*. <i>O somma di vertù, fontana viva</i>	Serventese (140 vv.) ⁹⁴
c. 38v	B	Osuma di vertu fontana viua No(n) vedendo dete piata usire <i>Finis</i>	
[p. 149]		90*. Jacopo Sanguinacci (prob.), <i>Angose, pianti, guai, dolie e martiri</i>	Canzone (91 vv.) ⁹⁵
c. 39r	B	Angose pianti guaj dolie e martiri poi chio p(er)duto el t(em)po elmio segnore <i>Finis</i>	
		91*. <i>Fior de vertude, in terra alma felice</i>	Serventese (88 vv.) ⁹⁶
c. 39v	B	Amor morat(ur) Fior de vertude jn terra alma felice	
c. 40r		Ch(e) p(er)te mj fa charo ognj torme(n)to <i>Finis</i>	
		92*. <i>A vui, dea Venus, dona mia d'amore</i>	Ternario (69 vv.) ⁹⁷
c. 41r (39)	B	Auuj dea venus donamia damore Jo s(er)uo v(ost)ro auuj me rechoma(n)do <i>Finis</i>	
		93. <i>Misero, che non trovo</i>	Serventese (84 vv.) ⁹⁸

⁹⁰ Ballata di ottonari ed endecasillabi a schema X(x)Y e con nove stanze a schema abaabC(c)Y più una replicazione di due versi che qui è a schema ZZ, mentre negli altri testimoni è a schema Z(z)Y. La ripresa è scritta su quattro righe e staccata dalla prima stanza

⁹¹ Ballata di settenari ed endecasillabi con ripresa a schema xyZ e quindici stanze a schema abababZ: nel ms. in realtà si dispone su un totale di 64 righe, perché i settenari sono sempre accoppiati: quindi la ripresa occupa due righe e ciascuna stanza quattro.

⁹² Ballata con ripresa a schema kwZ xyZ (scritta come un blocco unitario) e sedici stanze a schema abab abC (dove C si ripete per due stanze di seguito): come nel caso precedente, i settenari sono sempre accoppiati, sicché il testo in totale occupa 68 righe (si considera il testo alla stregua di una ballata, anche se non c'è collegamento rimico tra stanza e ripresa, perché è chiaro che la doppia ripresa con accoppiamento in virtù della rima finale è in corrispondenza con l'accoppiamento tra stanze).

⁹³ Come detto, il ms. per questo testo appare particolarmente disordinato: si succedono partizioni di quattro, tre, tre, cinque, tre, sei, sei righe, per un totale di trenta: in realtà si tratta di una canzone composta di tre stanze di undici versi ciascuna, con schema AbCAbC cDdEE, con i versi finali delle stanze coincidenti con le rr. 7, 18, 30.

⁹⁴ Capitolo quadernario a schema ABbC CDdE EFG ... con ultimo verso che risulta irrelato.

[p. 149 n. 1]⁹⁵ Canzone di sei stanze a schema ABABCcD DEeFFG più congedo a schema ABbCcDD; la disposizione nel ms. evidenzia le divisioni intrastrofiche, sicché abbiamo tredici unità di sette versi ciascuna.

⁹⁶ Capitolo quadernario a schema ABbA ACcD DEeF ... con ultimo verso irrelato; ma si veda la nota relativa.

⁹⁷ Manca il verso isolato di chiusa.

⁹⁸ Capitolo quadernario composto da settenari a schema abbc cdde effg ... senza verso di chiusa.

c. 41v	B	Mixero ch(e) no(n) trouo Ano(n) finir zamaj <i>Finis</i> 94*. Antonio Guazzalotri (prob.), Per gran forza d'amor commosso e spinto	Ternario (133 vv.)
c. 43r (41)	B	P(er) gran forza damore ch(o)m so/espinto chiama(n)do avuj pieta pieta <i>Finis</i> 95*. Amor, degli ochi mei vago dileto	Ballata (25 vv.) ⁹⁹
	B	Amor deliochij mej vago dileto Ouo(j) ono sempre maraj sozeto <i>Finis</i> 96. El vostro sempre in ogni modo caro (n.c.t.)	Strambotto ¹⁰⁰
	B	Eluostro semp(re) jn ognj modo charo No(n) meno dezo chelalma eltristo (core) <i>Finis</i> 97. Done mie, pur vel dico	Ballata (86 vv.) ¹⁰¹
c. 43v	B	<i>Amor</i> Donemie pur vel dico	
c. 44r (42)		Fin alamorte no(n) cessero <i>Finis</i> 98. Leonardo Giustinian, Per le bellezze ch'ài (W. XL, 1-18; <7 vv.>; 19-32; <21 vv.>; 33-46; <21 vv.>; 54-58; <1 v.>; 59)	Ballata (102 vv.) ¹⁰²
[p. 150] c. 45r (43)	B	P(er)lebeleze chai Te insegnero piu dolce chose asaj <i>Finis</i> 99. Leonardo Giustinian, Ahimè meschino, ahimè, che dizo fare? (W. LXI, 89-116)	Serventese (28 vv.) ¹⁰³
	B	<i>El resto de aime meschino aime ch(e) dezo fare</i> Omaj te tolto la zentil figura Chio no(n) so lasso anchor piu viuer dezo <i>Finis</i> 100. Vergine care, e' ve volio pregare	Distici (66 vv.) ¹⁰⁴
c. 45v			
c. 46r (44)	B	Verxine chare eue volio pregare p(er) amor de maria mio dolce amore <i>Finis</i> 101. Leonardo Giustinian, Tanto, lasso, cantarazo (W. LVII, 1-5; 21-25; 41-45; 66-70; 6-10)	Canzonetta (25 vv.) ¹⁰⁵
	B	Tanto lasso echriderazo de chiamar lasua marce <i>Finis</i>	

⁹⁹ La ballata si presenta con ripresa staccata, a rime XX, e quattro gruppi strofici, il primo dei quali di cinque versi, i restanti di sei; dalla terza e dalla quarta stanza si ricava uno schema ABABBX. La prima stanza è priva di un verso; nella seconda invece lo schema non torna a causa di un errore in rima.

¹⁰⁰ Nell'explicit *core* è rappresentato, come è comune nel ms., con un ideogramma.

¹⁰¹ Ballata con ripresa XY e ventuno stanze di quattro versi a schema rimico AAAY (la misura dei versi appare piuttosto irregolare). Ripresa e prima stanza sono in un unico blocco.

¹⁰² Ripresa (staccata) di quattro versi a schema xyyX e stanze a schema abababX.

[p. 150 n. 1]¹⁰³ Vedi sopra n° 83. Si chiude con un verso irrelato.

¹⁰⁴ Trentatré distici a rima baciata.

¹⁰⁵ Cinque stanze di ottonari a schema aabab. Sulla particolarità della testimonianza di AV mi sono già soffermato, sia pure brevemente, nelle prime pagine di questo contributo (si vedano prime informazioni in Pini 1960, pp. 475-76 e 543, comunque insoddisfacente).

c. 46v	B	102*. Jacopo Sanguinacci (prob.), Felice chi misura ogni suo passo <i>Amor</i> Felice chi mesura ognj suo passo	Canzone (vv. 119) ¹⁰⁶
c. 47v		Sesteso / ocide echome thorexia <i>Finis</i>	
c. 48v	B	103. Leonardo Giustinian, Or ti piacia, o chiara stella (W. XLVIII) Orte piazza chiara stella Roxa vatene adormire <i>Finis</i>	Ballata* (114 vv.) ¹⁰⁷
		104. Leonardo Giustinian, Misero mi, che dir non so (W. LXXIX, 1-93; 97-103)	Ternario (100 vv.) ¹⁰⁸
c. 49v	B	Mixero me ch(e) dir no(n) so Me meto cu(m)le ma(n) jn chrox <i>Finis</i>	
c. 50r (48)	B	105*. O lasa mi, topina sventurata Olasa mj topina suenturata Tropo per te(m)po si jncharcerata <i>Finis</i>	Ballata (58 vv.) ¹⁰⁹
[p. 151]		106. Leonardo Giustinian, O tu che vai spudando (W. XXX)	Ballata (174 vv.) ¹¹⁰
c. 51v	B	Otu ch(e) vaj spudando Vate cu(m) dio eue(n)te zuoba dastora <i>Finis</i>	
c. 52r (50)	B	107. Lasar conviemi ormai l'usata via Lasar chonuiemj ormaj luxata via Et morte mifa pressa et io no(n) me armo <i>Finis</i>	Sonetto ¹¹¹
c. 53r (51)	B	108*. Leonardo Giustinian, Chi non ha provato amore (W. XLV, 1-104; <12 vv.>) Chi no(n) aprouato amore p(er) chrudel dona s(er)uir <i>Finis</i>	Ballata (116 vv.) ¹¹²
	B	109. Domizio Brocardo, S'io avesse avolte in man le treze d'oro Se auesse auolto i(n) ma(n) le dreze doro Eueriate piata de tanto malle <i>Finis</i>	Sonetto ¹¹³
c. 53v	D	110*. Leonardo Giustinian (prob.), Lizadra dona, el me convien partire Lizadra dona elme couie(n) partire No(n) me lasar morire	Ballata (40 vv.) ¹¹⁴

¹⁰⁶ Canzone di otto stanze a schema ABABCcD DEeFFGG (= n° 90, *Angose, piante ...*) e congedo a schema ABbCcDD; ogni strofa è suddivisa in quattro unità, di tre, quattro, quattro, tre versi (nell'ultima stanza due versi scritti sulla stessa riga); il congedo in due unità, di quattro e tre versi. Nel verso di explicit la prima parola suscita molti dubbi sull'interpretazione dei caratteri, assai confusi, probabilmente per correzioni comunque difficilmente comprensibili.

¹⁰⁷ Canzonetta di diciannove stanze di ottonari a schema ababax. A c. 48r cassati tre versi sopra l'ultima stanza, corrispondenti ai primi tre versi della quinta stanza, che si trovano esattamente alla stessa altezza su c. 47v.

¹⁰⁸ Terzine di novenari, con verso di chiusa ma con la penultima unità composta di quattro versi.

¹⁰⁹ Ballata in cui si riconosce lo schema Xy(y)X per la ripresa e ABABbc(c)X per le otto stanze (l'ultima svolge funzione di congedo ed è probabilmente priva di un verso).

[p. 151 n. 1]¹¹⁰ Ballata con ripresa xyX yZY (il ms. stacca i due gruppi di tre versi ciascuno) e sedici stanze di sette versi a schema ababcbC.

¹¹¹ Sonetto a schema ABBA ABBA CDE DCE.

¹¹² Ballata di ottonari con ripresa xy (staccata nel ms.) e diciannove stanze di sei versi ciascuna a schema ababby.

¹¹³ Sonetto a schema ABBA ABBA CDE CDE.

¹¹⁴ Si tratta di una ballata di endecasillabi e settenari, con ripresa a schema Xyyx e quattro stanze a schema AbAbBccx. Per la misura del testo si veda nota relativa.

c. 54r	A ₂	111. Desiderato essendo in un stato Desiderato essendo i(n) vn stato Esiera ancora nel te(m)po ch(e) efuturo <i>Finis</i>	Ottave (56 vv.) ¹¹⁵
c. 54v c. 55r (53)	A ₂	112. Simone Serdini, Le 'nfastidite labbra in ch'io già pose Lefastidite lapre acuj gia pose Poi ch(e)l ziel me co(n)tra elmo(n)do i(n) ira <i>Finis huic</i>	Canzone (105 vv.) ¹¹⁶
c. 55v	B	113. Le pene e li tormenti e li martiri Lepene elitorme(n)ti elimartirj Azi piata auanti elsuo fenire <i>Finis</i>	Canzonetta (32 vv.) ¹¹⁷
[p. 152] c. 56r (54)	A	114. Non sarà mai ch'io me reliegre un poco No(n) sara maj chio me reliegre vn pocho Altro no(n) posso piu ma ate richoro <i>Finis</i> <i>Annotazioni (?)</i> ¹¹⁹	Sonetto caudato (17 vv.) ¹¹⁸
c. 56v	A	115. «O» chiara stella, splendida e serena (n.i.t.) Chiara stella sple(n)dida eserena Epoi marze te chia(m)o ch(e) p(er)ti io more (?) 116. Francesco Petrarca, Una candida cerva sopra l'erba [RVF 190] (n.i.t.) Vna ca(n)dida cerua sopra lauerde erba Qua(n)do chade nelaqua e dela spa(r)uj <i>Finis</i>	Frammento (?) ¹²⁰ Sonetto ¹²¹
c. 57r (55)	A	117. Francesco Petrarca, Erano i capei d'oro a l'aura sparsi (RVF 90 [n.i.t.]) Era li chapeli doro alauro sparsi Piaga p(er) alentar dardo no(n) sana <i>Finis huic</i> 118*. Zuzastime dal canto dela gola (n.i.t.) Zuzastime dalca(n)to delagola Tuta i(n)fiamata mi bateua elpeto <i>Finis huic</i> 119. Francesco Petrarca, lo son già stanco di pensar si come (RVF 74 [n.i.t.]) <i>Amor</i>	Sonetto ¹²² Strambotto ¹²³ Sonetto ¹²⁴

¹¹⁵ Serie di sette ottave, a schema ABABABCC (anche se con qualche assonanza o rima imperfetta).

¹¹⁶ Sei stanze di sedici versi a schema ABCBAC CDEDEDDfF e un congedo di nove a schema ABCBACCD<C>D (nel testimone manca il penultimo verso).

¹¹⁷ Si tratta di otto quartine a schema Abba. Al di sopra una *M* in corsivo scritta probabilmente dalla mano che inserisce una scritta a c. 17v sempre nel marg. sup.

¹¹⁸ Sonetto a schema ABBA ABBA CDE CDE eFF.

[p. 152 n. 1]¹¹⁹ Serie di numeri e abbreviazioni su tre colonne: la prima colonna è costituita da numeri ordinali in due serie ripetute da 1° a xiiij°, ciascuna suddivisa in due gruppi da quattro righe e due da tre; la seconda da numeri cardinali, variabili da 11 a 16; nella terza colonna troviamo brevi serie di caratteri, la cui successione forse è coerente con possibili schemi di sonetti.

¹²⁰ Nove versi a schema ABAABCdD. L'ultima parola dell'explicit risulta difficilmente accertabile: incerte soprattutto la *m* e la *e*; la *r* sopra una macchia.

¹²¹ Nel verso di explicit la cong. *e* è aggiunta al di sopra del rigo.

¹²² Nel verso incipitario la *l* di *li* è aggiunta al di sopra del rigo.

¹²³ Lo strambotto non è più facilmente riconoscibile a causa di un paio di errori in rima, ma si ricava quantomeno dal testimone citato nelle successive *Note*.

¹²⁴ In parte *Amor* non più leggibile a causa del deterioramento del margine superiore della carta.

		lo sum gia sta(n)co djpe(n)sar si come Colpa damor eno(n) gia diffeto darte <i>Finis huic</i> 120. Francesco Petrarca, <i>Ma poi che 'l dolce riso humile et piano</i> (RVF 42 [n.i.t.])	Sonetto ¹²⁵
	A	Dapoi ch(e)l dolce riso vmel epia(n)o Cadaun lacrima encolto si disparte <i>Finis huic</i> <i>ANDREA Li</i> Amor cu(m) fede ogni altra cossa auanza 121. Francesco Petrarca, <i>Gloriosa columna in cui s'appoggia</i> (RVF 10 [n.i.t.])	Sonetto ¹²⁶
c. 57v [p. 153]	A	Gloriosa colona i(n)cuj sapoja Tu ch(e) danuj seg(n)or mjo ti sco(m)pagi <i>Finis huic</i> 122. Francesco Petrarca, <i>Movesi il vecchierel canuto et bianco</i> (RVF 16 [n.i.t.])	Sonetto ¹²⁷
c. 58r (56) c. 58v	A	Mouase eluechiarel canuto ebia(n)co Ladesia vostra forma vera <i>Finis huic</i> <i>Bianca</i>	
	B	<i>Versi vari</i> 123. <i>Asai potresti el membro manizarmi</i> (n.i.t.)	Sonetto caudato (17 vv.) ¹²⁸
	B	Asaj potresti el me(m)bro manizarmj Ch(e) chi metol lonor mitol lauita <i>Finis</i>	
	?	S(er) andrea coppo de [non chiaro il seguito] 124. <i>Non te squasare, Crestina</i> (?) (n.i.t.)	Quartine (?) ¹²⁹
	B	No(n) te squasare chrestina La tluamichignacholla (?) <i>Finis</i>	

¹²⁵ Quello dato qui come explicit sembra in effetti il verso finale, anche se è seguito dai vv. 11 e 13 del sonetto di Petrarca; un segno apposto dopo il v. 12, che ora chiude le prime terzine, però indica la necessità di spostare i due versi finali al di sopra, senza che però ciò implichi che sia ripristinato il giusto ordine del sonetto, la cui lezione d'altra parte è molto confusa, specie nelle terzine. La parola dopo *ANDREA* potrebbe essere anche il numero 41.

¹²⁶ La *i* dell'ultima parola dell'explicit è scritta a destra, poco sopra il rigo, nel brevissimo spazio della carta rimasto. [p. 153 n. 1]¹²⁷ Per quanto riguarda l'incipit si segnala che la *M* è scritta inizialmente un po' sopra rispetto alla sua attuale posizione, mentre in *bianco* forse c'è una *h*, non più visibile nettamente a causa di un intervento di restauro.

¹²⁸ Sonetto a schema ABBA ABBA CDE CDE EFF.

¹²⁹ Si rinuncia a ricostruire uno schema metrico.

4. Note su singoli testi

Le note che seguono danno conto di possibili identificazioni e di altre attestazioni per i componimenti di AV di difficile o incerta attribuzione, fornendo informazioni su eventuale bibliografia in merito e accostando la nostra testimonianza a quella di altri codici, qualora il confronto sia ritenuto utile. Si tratta di un lavoro per sua stessa natura provvisorio e che sconta le difficoltà dovute alla scarsità di strumenti di cui ancora oggi disponiamo per reperire testi in codici antologici. Certamente quindi queste chiose sono aperte a integrazioni.

1. *Candido fior, o pelegrina dea*

Come mi rammenta Andrea Comboni, il sonetto è presente, adespoto, anche nel ms. 160 (C 43) della Biblioteca Comunale di Perugia, con incipit *H<o> candido fiore ho pelegrina dea*.¹³⁰

10. *Troppo amor sì me desface*

Da una scheda messami generosamente a disposizione da Lucia Bertolini, ricavo che il testo è trådito non solo da Pl₁, M₃, AV e dal ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 5166,¹³¹ ma anche dal ms. Padova, Biblioteca del Seminario, 358 (secondo di una sezione di testi che comprende anche, subito dopo, *L'altrieri in gran secreto* [W. XXXIII]).

11. *Parce, precor, o caro el mio tesoro*

Questo sonetto semilatino (non incluso nella raccolta di Duso 2004) compare anche nel ms. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 110 (6744), a c. 3r. Pongo a confronto le due attestazioni.

[p. 154]

Marc. It. IX 110 (6744)	AV
Parce precor /o/ caro el mio texoro / audi que locor /e/ non uoler che jomora / chara spes mea jn ogni tempo /e/ hora heu mihi lapsus ti chiamo e ati [?] caro Misere mej senon chio moro anima queso mi to seruidore respice paru(m) e non uoler chio mora Inquem fixisti quella friza doro Ad pedes tuos roxa mia decore benigna roxa /o/ dolze uita mia ecce cor meu(m) tuto jnsamguinato libera eum per quel dolze amore Acor restigium torno a tuta uia et post languendo uiuo jnamorato	Parce p(re)cor ocaro elmjo texoro Audi que loquor eno(n) uoler ch(e) io mora Chara spes mea ch(e) i(n) ognj t(em)po eora Eu mihi lapsus ti chiamo eati ricoro Miserere mej seno(n) ch(e) io moro Ad pedes tuos rosa mja dicora Respice paru(m) eno(n) uoler ch(e)mora Inque(m) fixisti q(ue)la freza doro Adiuua queso mito seruitore Benigna roxa odolze ujta mia Ecce (cor) meum tuto i(n)sanguinato Libera eum p(er) quel dolze amore Aquo refugium torno atuta via Et post langue(n)do viuo i(n)amorato

12. *Cecco d'Ascoli, L'Acerba IV 9, 4403-4416*

Questo frammento dell'*Acerba* di Cecco d'Ascoli, qui impaginato come un sonetto, era trattato e diffuso come testo autonomo.¹³² Nella stessa forma compare ad esempio nel ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5166, a c. 28v,¹³³ e nel ms. Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, Antonelli 393, c. 50v, dove, secondo quanto riporta Quaglio, figurano sei versi con incipit *Femina ch(e) fe meno ha ch(e) fiera*.¹³⁴ Non sembra casuale che nel Vat. lat. 5166 i versi, quattordici come nel nostro testimone, tengano dietro alla famosa serie di sonetti sui vizi di Fazio degli Uberti, seguita a sua volta da un sonetto sulla superbia

¹³⁰ Vd. *IMBI*, vol. V, pp. 88-93, a p. 91.

¹³¹ Vd. Pini 1960, p. 520.

[p. 154 n. 1]¹³² Vd. Bentivogli 1980, p. 83 nota 20.

¹³³ Vd. Vattasso 1902; il frammento è pubblicato, con l'intestazione «Serventese adespoto» nell'*Appendice*, p. 96; tanto qui quanto nella tavola quanto nell'indice finale l'incipit è reso con *sé* (*Femena, ch'è men<o> a sè che fera*) invece che con *fe'*, che a me appare chiaro dalla stessa riproduzione del cod. Vaticano in mio possesso.

¹³⁴ Quaglio 1983, p. 325.

(*Superbia madre e dona d'ogni vicio*), da *Cesare, poi che recevé 'l presente* di Antonio Beccari e *Cesare, poi che 'l traditor d'Egitto* di Petrarca, anche se il testo immediatamente precedente (*Prima resurgerà dove si asconde*) è un sonetto amoroso costruito su un protratto *adynaton*. Si dà qui il testo dell'*Acerba*, secondo l'edizione di Achille Crespi,¹³⁵ accanto alla trascrizione del ms. Vaticano e di AV, che denuncia la propria inaffidabilità:

[p. 155]

L' <i>Acerba</i> IV 9, 4403-16	Vat. lat. 5166	AV
La femmina ha men fede che una fiera, Radice, ramo e frutto d'ogni male, Superba, avara, sciocca, matta e austera, Veneno che avvelena il cuor del corpo, Iniqua strada alla porta infernale; Quando si pinge, pugne più che scorpo. Tossico dolce, putrida sentina, Arma di Satanasso e suo flagello, Pronta nel male, perfida, assassina, Lussuriosa, maligna, molle e vaga, Conduce l'uomo a frusto ed a capello; Gloria vana ed insanabil piaga. Volendo investigare ogni lor via, Temo ch'io non offenda cortesia.	Femena che men /a/ fe ch(e) fera Radice / ramo e fruto dogni male Sup(er)ba / auara Siocha / Mata / e austera Veneno ch(e) auenena il cor / el corpo Via iniqua e porta infernale Quanto sipenge ./ ponge piu ch(e) scorpo Tosico dolce e putrida sentina Arma del diauolo / e flagello Pronta nel male perfida asinina Luxuria nella lingua mole et uaga Conduce lohomo al fusco et alcapello Gloria uana: et insanabel piaga Volendo inuestigar ogni lor uia Temo de no(n) offender cortexia	Femena ch(e) me(n) fe / ach(e) fera Sendice ramo e fruto dognj malle Sup(er)ba / auara / mata socha austera Veneno ch(e) uenena elcor d(e)l corpo Via i(n) qua / porta / i(n) fernale Chi la po(n)ze / lapo(n)ze piu ch(e) scorpo Dosego dolze putrida sentina Arma del diauolo epalazo Po(n)te del mal p(er) fida asasina Lusuria maligna vole ¹³⁶ / euaga Co(n)duci lo ho(m) asusti Gloria vana ei(n) sacrabel piaga Vole(n)do i(n)uestigar ognj loro uja Temo ch(e) no(n) efunda i(n) cortexia

[p. 156]

16. Ciascuno eletto in vita ch'è mortale

Il sonetto si trova a c. 91v del ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 1171, con incipit *Ciascuno eletto inuita che mortale*: Lucia Bertolini ne sottolinea l'«incerta attribuzione» ad Andrea de' Medici detto "il Butto", copista del codice,¹³⁷ attribuzione che era stata sostenuta cautamente da Emanuela Scarpa e che parrebbe trovare un ostacolo proprio nell'attestazione di AV, dal momento che il sonetto si collocherebbe a un'altezza decisamente bassa rispetto al resto dei componimenti qui raccolti: il Butto era nato infatti il 22 settembre 1444,¹³⁸ senza contare la presenza di un testo marcatamente fiorentino in una raccolta di stampo prettamente veneto. Si ricordi che nel ms. Magliabechiano il testo è adespoto e anepigrafo, insieme al successivo, *Ciascun chenascie nelterrestro sito*, e che solo da c. 92r, cioè a partire da *O sacro spirito opellegrino ingiegno*, si legge «fatti nelle stinche p(er) uno amico»; poi «Deldetto cioe dandrea demedicj». Propongo qui il testo (che compare anche nel ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. M IV 79, c. 176r, di origine fiorentina e trascritto da Tommaso Baldinotti, oggi fruibile online), secondo l'ed. di Scarpa, affiancata da quella di AV, che presenta un unico evidente errore al v. 12, con *vita* per *deità*:

Magl. VII 1171 (ed. Scarpa)	AV
Ciascuno eletto in vita ch'è mortale di maggior sangue e di più laude degno, convien che di virtù e' porti il segno con be' costumi et opere mortale. Se nella giovinezza non si sale a qualche laude, l'uom diventa indegno et al cielo et al mondo egli è in disdegno, e 'l penter da vecchiezza nulla vale. Però, intimo mio, i' ti ricordo	Zascauno eleto i(n) ujta ch(e) mortalle Di mazor sangue / edepiu laud(e) degno Co(n)uje(n) ch(e) deuertude toca elsegno Cum bei costumj eop(er)e mortalle Senela zoueneza / elno(n) si ¹³⁹ salle A qualch(e) laude / luom diue(n)ta i(n) d(e)gno E alciel / ealmo(n)do el uje(n) ad(e)sdegno Mape(n)tir di uichieza nulla valle Pero i(n) timo mjo / io ti ricordo

¹³⁵ Vd. Crspi 1927, pp. 382-83. Bentivogli 1980, pp. 82-83 nota 20 rileva che «la successione delle parole» nel primo verso nell'ed. Crespi deve «ritenersi impropria» e lo sostituisce con la lezione, del «codice eugubino conservato presso la Biblioteca Comunale di Ascoli Piceno» (e dell'ed. Censori, Vittori 1971) «Femina che fé meno ha che fera», a cui appare allineato il ms. Antonelli 393, mentre il Vat. lat. 5166 e il nostro sembrano imparentati dalla loro differente (pur in misura marginale) lezione.

[p. 155 n. 1]¹³⁶ Parrebbe da *volie*, con eliminazione della *i* tramite alcuni tratti di penna.

[p. 156 n. 1]¹³⁷ Vd. Bertolini 2004, I, p. 618.

¹³⁸ Vd. Scarpa 1989, pp. 153 e 208-9.

¹³⁹ Cassata subito dopo una *s* o *f*.

ch'e tener anni tu converta in bene, tu bel, gientile, ricco e di gran sangue; ch'alla tuo deità virtù conviene, e chi della virtù diventa sordo è morto in vita e più vivendo langue.	ch(e) iteneri annj / tu (con)uerti i(n) bene Turico / bel / ze(n)tille / e d(e) gra(n) sangue Che alatoa vita virtù (con)ujene E chi delauertu doue(n)ta sordo Emorto i(n) ujta epìu viue(n)do la(n)gue
--	---

19. Un longo "ben faremo", "ozi farò"

L'attribuzione a Jacopo Sanguinacci discende dal ms. Berlino, Staatsbibliothek, Hamilton 348, oggetto di uno studio di Leandro Biadene: si ripropone il testo del ms. berlinese (dove è preceduto dalla rubrica «Moteto del Sanguinazo») e accanto quello di AV.¹⁴⁰

[p. 157]

Ms. Hamilton 348, c. 147c (Biadene)	AV
Un longo ben faremo, ozi farò, me ha guidà inutelmte de anno in mese, e pur come se vede esser palese de malo in pezo cum speranza vo. Ogni dì imparo e sempre mancho so, impoverisco e vengo più cortese, io biasmo mecho molte enorme spese, e poi spendo più de quel che ho. Sotto mille stracholli e mille usure vivo in affanno, e sempre indarno aspetto che per mi dal ciel piova qualche bene. Così senza mai pace al mio despetto camino a morte, e cum pianti e sagure de ozi in domane ognhor pezo m'avene.	Un longo be(n) faremo ozi farò Me gujda vil me(n)te de anno i(n) mese E pur ch(om)e seuede e(ss)er palese Demal i(n) pezo eno(n) spera(n)ze vuo Ognj di i(m) paro esenp(re) ma(n)co so Inpouerisco euegno piu cortexe Lo biasemo meco molte i(n) orme spese E possa spe(n)do piu de q(ue)l ch(e) mo Soto mille stracolli emille vsure Viuo i(n) affano esenp(re) i(n) darno aspeto ch(e) p(er) mj dalciel pioua(n) q(u)alch(e) bene Cosi senza maj pace almjo dispeto Chamjno amorte e (con)pia(n)ti esagure Deozi i(n) domane ognor pezo maue ne

23. Amanti e done che seguiti Amore

Si tratta della prima stanza di una canzone che figura, anonima, in M, a cc. 54r-57r.¹⁴¹ Qui consta di ben undici stanze più congedo (con explicit «uerso gliamanti sara(n)no piu gagliarde»); il testo precedente è il serventese dall'incipit *Si forte i tuo begliochi nouamente* (c. 53r; explicit «di bon chor ti sero fidel seruente» [c. 54r]), che compare nella più ricca raccolta di canzonette di Giustinian, cioè Pl₁ (dove è adespoto come tutti i testi e ha lo stesso explicit), ma che in M è preceduto dalla rubrica «.M.T. Ad Laudem diue ixote Sancti Bonifacij comitisse»;¹⁴² segue poi il famoso serventese di Saviozzo (e a lui attribuito dal codice) *O specchio di narciso oganimede* (secondo la lezione del ms.).

M	AV
AManti edone che seguite amore se uoi sapesti quanto so(m)mo be(n)ne da lui procede euie(n)ne mai non aresti pena ne paura ma come lucieletto sta sul fiore che frescho anchor di la roxata tene & damor gli souene si che poi lieto chanta alla verdura	Ama(n)ti e done ch(e) segujti amore Seuoi sapesti q(uan)to esummo bene daluj p(ro)ciede euene Mai no(n) aueresti pena nj paura Ma come lucello sta sul fiore ch(e) ancor fresco d(e) la rosata tiene Edamor lisouiene Si ch(e) poi lieto ca(n)ta alauerdura

¹⁴⁰ Vd. Biadene 1887, pp. 203 per la tavola e 209-10 per il testo.

[p. 157 n. 1]¹⁴¹ I numeri usati per questo ms. fanno riferimento alla numerazione in lapis posta appena sotto a quella antica a penna, preferibile anche perché corregge alcuni errori di quest'ultima. Questo codice presenta in realtà una tripla e addirittura, nelle prime carte, una quadrupla numerazione.

¹⁴² L'estensore di alcune note ora allegate a M, in un foglio oggi numerato 3a, ipotizza che la sigla stia per Michele Tarantono, nominato per esteso nell'intestazione a un'altra canzone; l'attestazione di M è già rilevata da Oberdorfer 1911, p. 204; e vd. Billanovich 1937, p. 250.

chusi noi dunque drici la uentura per giardini / champagne porte estrade luno infiamato & laltro dexioxo nel uoler affanoxo non temendo sagite / pietre / o spade ben mi potrei tacer / ma pur dirolo piglierestiui tuti abrazacholo	Cosi nuj duce du(n)qua laue(n)tura per zardinj ca(m)pagne po(r)te estrad(e) Lun affanato laltro desioso ¹⁴³ Nel uoler affanoso No(n) teme(n) sazite pietre ospade Be(n) mj potrei tacer ma pur dirollo pigerestine streti abrazacollo
--	--

A quanto ne sappiamo, un testo con questo incipit figurava anche tra le rime ora perdute della sezione trecentesca del ms. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1050: dall'indice dei capoversi riportato da Morpurgo si deduce che si collocava tra rime attribuite a Niccolò Soldanieri:¹⁴⁴ *Colui che tutto fe' à ordinato*;¹⁴⁵ *Il cielo e 'l mondo al tutto m'abandona; l' fui ieri uno, et un altro sono oggi*. Lo schema della canzone è registrato nel *REMCI* al n° 15.104, dove si elencano esemplari di Matteo Cor[p. 158]reggiari, Giannozzo Sacchetti, Fazio degli Uberti, Gidino da Sommacampagna, del "Canzoniere Beinecke", e soprattutto, con tre testi, Pierozzo Strozzi. Si tratta, per quest'ultimo, delle canzoni *In età pueril mi giunse Amore* e *Per caso averso mia partita avaccio*, attestate dal ms. Firenze, Biblioteca Marucelliana, C 152, come riporta il *REMCI* stesso, ma anche dal ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 184, c. 137r-v,¹⁴⁶ e *O Fortuna crudel, quando tuo corso*, testo sempre incluso nel Rediano e pubblicato dal Corsi, in quanto indirizzato proprio a Niccolò Soldanieri.¹⁴⁷

27. Leone isnello con le creni sparte

Il sonetto in AV si presenta senza la coda che si trova nei due testimoni finora individuati e impiegati da Roberta Manetti: Padova, Biblioteca del Seminario 59, c. 32r, con attribuzione a Francesco di Vannozzo; Milano, Biblioteca Trivulziana, 1058, c. 73 (noto e importante codice per la poesia stilnovista, allestito a Treviso nel 1425), dove il componimento è attribuito a «Yacobo da Ymolla».¹⁴⁸ Si veda il testo procurato da Manetti (fruibile anche nel corpus *OVI*), nella cui edizione ha il n° LXIV, e a fianco la trascrizione dal nostro ms., che non sembra apportare grande giovamento alla ricostruzione ecdotica, se si esclude forse la vicinanza al Trivulziano al v. 3, dove quest'ultimo codice reca la lezione *neta piu cha or*, e al v. 7, dove legge *el tuo chiar*, rispetto a cui AV parrebbe introdurre una scontata banalizzazione nella scelta dell'aggettivo, che comunque si presta a qualche altro confronto, come vedremo subito.

Francesco da Vannozzo (ed. Manetti)	AV
Leone isnello con le creni sparte aquila magna, falcon pelegrino, color di perla netta [o]pur d'or fino, come potrà giamai morte desfarte? Che i dei, natura, il cielo, ingegno et arte non potrà mai con forza de destino formar quel chiaro tuo vis paladino,	Lion isnello cum le crine sparse Aq(ui)la magna falcom pelegrino Color di p(er)le neto piu ch(e) or fino Chome porebe maj morte disfarte El ciello elestelle i(n)zegno et arte No(n) poria maj p(er) forza d(e) distino Formar el tuo bel ujsjo paladino

¹⁴³ Da *desisoso* con probabile cassatura della s.

¹⁴⁴ Vd. Morpurgo 1900, p. 45.

¹⁴⁵ Canzone, attestata anche, con attribuzione a Niccolò, dal Laur. Red. 184, c. 107v; vd. Jacoboni Cioni 1980, p. 130.

[p. 158 n. 1]¹⁴⁶ Vd. la tavola ivi, p. 144.

¹⁴⁷ Corsi 1971, pp. 53-55. Sullo Strozzi risulta a tutt'oggi un unico titolo bibliografico, quello di Oxilia 1904: qui sono pubblicati un sonetto (con la risposta del Soldanieri) e due ballate, ma nessuna delle tre canzoni che ci interessano. Tra queste *Per caso averso* si trova in Crescimbeni 1730, III, pp. 203-4. Segnalo che l'incipit della stanza sollecita un rimando al sonetto boiardesco che comincia «Non credeti riposo aver giamai, | spirti infelici che seguiti Amore, | ché morte non vi dà quel rio Signore, | ma pena più che morte grave assai» (*Amorum Libri* III 30, 1-4), a proposito del quale il commento di Zanato 2012, p. 814 rinvia al sonetto dubbio di Leon Battista Alberti, *Chi vòl bella victoria* 15-16, rilevando «la posizione (stranamente) antipode a quella di B[oiardo]»: lo stesso rapporto antitetico potrebbe instaurarsi con questo testo, che è una celebrazione del potere positivo dell'amore e prosegue anzi con una spregiudicata descrizione dell'atto sessuale e delle sue gioie.

¹⁴⁸ Vd. Manetti 1994. Ringrazio l'autrice per avermi messo a disposizione con grande gentilezza la sua edizione.

<p>che tanto ben col busto si conparte; le chiare luci d'ogni bel pianeta di Iuppiter, di Febo e di Diana lo scontro tuo per gran tema diveta, perché san ben che tu sei sola eguana, con quelle carni eburne over di setta che paron latte con color di grana. Or va', che gli ochi tuoi, la fronte e 'l riso àn fatto en terra un altro paradiso.</p>	<p>Ch(e) ta(n)to be(n) co(n) el busto secu(m) p(ar)te Lauaga luce et ognj bel pianeta De iupiter de febo ede diana El nome tuo p(er) gra(n) tema diue(n)ta Tusaj be(n) p(er)ch(e) sei sola eguana Leto carne brune ouer di seta Par vn late o color degrana</p>
---	---

È interessante osservare che, come mi segnala Tiziano Zanato, del sonetto del Vannozzo esiste una versione rimaneggiata dell'anonimo autore del "Canzoniere per Zucarina" (Londra, British [p. 159] Library, King's Collection 322), con incipit che suona *Giovene dona con le crine sparte*, anch'esso privo di coda e che si avvicina alla testimonianza di AV (in parte) proprio per il v. 3 e il v. 7:¹⁴⁹

Giouene dona con le crine sparte
Aquila magna falchon pelegrino
Color di perla neta piu che or fino
che non potria giamay morte disfarte
Pero che idej natura ingenio et arte
Non potran may per forza de distino
Rifar quel to bel uiso paladino
Che cossi ben insieme se conparte
La luce chiara di ciaschun pianeta
Di Jupiter di phebo e di diana
Temen a uedere tua uista ardente
Per che san ben che sey la piu soprana
e le tue carne eburnee ouer di seta
pareno di lacte con color di grana.

30. *Anzelica dona che 'l mio cor contenti*

Il testo sembrerebbe rimaneggiamento e sviluppo di una ballata di Domizio Brocardo, *Ligiadra donna, che 'l mio cor contenti*: identico il distico iniziale, a parte l'aggettivo d'apertura (cosa che finora avrà impedito il riconoscimento della somiglianza incipitaria), il quale introduce un'ipermetria; diverso lo svolgimento, che, come detto in nota alla tavola, nel caso di AV devia dalla forma ballatistica, forse tramite un accumulo di materiali di varia provenienza, verso quello che Gidino da Sommacampagna chiama "serventeso ritornellato".¹⁵⁰ Come che sia, il testo conferma la sensazione di un radicamento in terra veneta del nostro manoscritto, rimarcando più strettamente la matrice patavina per questa sezione. Offro qui una trascrizione del testo accanto alla ballata di Domizio Brocardo secondo l'ed. di Davide Esposito. Colpisce qui soprattutto il v. 8, per la presenza dei due monosillabi «Lu Ma», possibile indicazione onomastica, che può riportare ancora a Domizio Brocardo, per l'identificazione con una Ludovica (o più propriamente Lodovica) della donna amata e cantata come Galatea nella prima parte del suo canzoniere (a cui la ballata appartiene), o forse per il suo matrimonio con una Margherita Savorgnan.¹⁵¹

<p>Domizio Brocardo, <i>Ligiadra donna</i></p> <p>Ligiadra donna, che 'l mio cor contenti, rendime pace omai de' mei tormenti. Tu sai che onesto amor e pura fede strinse 'l mio cor di doglia e de martiri, senza aver mai, per ben amar, mercede,</p>	<p><i>Anzelica dona</i></p> <p>Anzelica dona ch(e)l mio cor c(on)te(n)ti Re(n)dimj pace ormaj aimje to(r)me(n)ti Co(n)tar no(n) seporia dona v(ost)re beleze Cu(m) iati ze(n)tileschi ebei costumj Deuertude ornade (cum)uageze</p>
---	---

[p. 159 n. 1]¹⁴⁹ Si veda Zanato 2017, p. 47.

¹⁵⁰ Vd. Caprettini 1993, p. 144.

¹⁵¹ Si veda Esposito 2017a, pp. 168-69.

men pianto agli occhi, al petto men sospiri. Dimando, a consolare i mei desiri, qualche conforto ai miseri lamenti.	piu cha stella diana re(n)d(e)ti lume detute beleze pasati elena Lu / Ma / or echiara Labella fro(n)te delicata epolita Adorne ai leto te(m)pie delicate Ybei v(ost)ri ochij par deorie(n)te q(ua)n(do) sidolce me(n)te li leuati Ynle galte aj do rosse ¹⁵² melie El naso bello elepolite celie.
---	--

[p. 160]

33. Non ligò sì Amor Dido de Enea

È attestato almeno da tre altri manoscritti noti: il ms. Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ricc. 1103, a c. 139v,¹⁵³ dove il testo è preceduto nella stessa carta da *Alesandro lasciò la signoria*¹⁵⁴ e *Quant'è la chosa di maggior dileto* (attribuito da altra mano a «Messer Cino») ed è seguito da *Falato ò, Signior mio, tanto in ver te*, non identificato; il Ricc. 1156,¹⁵⁵ dove si trova a c. 66v (designato come S.) e dove segue, sempre adespoto, *Piangon gli occhi omai la doglia loro*; il ms. Oxford, Bodleian Library, Add. A 12, studiato da Cecil Grayson, dal cui contributo si riproduce il testo del sonetto.¹⁵⁶

Bodl. A 12 (Grayson)	AV
Non legossi d'amor Didio d'Enea, né Philis dell'adorno Demophonte, né Pirramo di Tisbe, che alla fonte fu di ciascun la morte sì giudea; né per Giansone ancor tanto Medea né per Elena ch'amò Paris conte, né fur le voglie d'Achille sì pronte per Pulisena ch'amò per iddea, quanto m'à preso amore il tuo bel viso, adorno di beato, fresco e nuovo che pare uscito del bel paradiso. Tu mi feristi d'un chiovato chiovo. Prendo vaghezza di mirarti in viso per le piacevolezze che 'n truovo e di sovente n'odo. Tu sei colei che m'ài il cor conquiso co' tuo' begl'atti e col piacente viso.	No(n) ligo si amor dido d(e) enea Ne filio delia(n)dra de piamo(n)te Ne anch(e) or ta(n)to iasonj d(e) med(e)a Ne paris de ellena ch(e) fo (con)te Qua(n)to amor el tuo bel uiso Ch(e) par vnsito del bel paradiso Edame chiudato d(e) u(n) si chiauato cioldo Ch(e) io no(n) sazo i(n) secreto mirarte fiso p(er) le belleze ch(e) i(n) ti trouo

34. Benedeto sia el colpo che sofrisi

Questo serventese ricorre, anonimo, anche in M, a cc. 99r-101r [100b-102b]. È preceduto da una «Lamenteuol cançon uerso ad amore: & le risposte | quale glifa Cupido al giouinetto: & la conclusione» che comincia (c. 98b [97r]) *NON dona anci una dea opur ilsole* e finisce (c. 100b [99r]) con «humil diuoto alui marichomando», ed è seguito da un “best-seller” come *CRuda saluagia fugitiua efera* (c. 103a [101v]).

81. Moro d'amore, ahimè lasso, ch'io moro

¹⁵² Segue una probabile v cassata con n tratto di penna.

[p. 160 n. 1]¹⁵³ Vd. Morpurgo 1900, p. 119.

¹⁵⁴ Per le testimonianze e le diverse attribuzioni di questo testo, vd. le schede nell'archivio digitale Mirabile, leggibili all'indirizzo internet http://www.mirabileweb.it/author-rom/butto-da-firenze-sec-xiv-author/LIO_229745 e http://www.mirabileweb.it/author-rom/butto-da-firenze-sec-xiv-pm-author/TRALIRO_237350.

¹⁵⁵ Vd. Morpurgo 1900, pp. 187-92.

¹⁵⁶ Vd. Grayson 1957, p. 130.

Segnalo che ai cinque testimoni di questo serventese di Giustinian indicati da Giuseppe Billanovich e Laura Pini¹⁵⁷ occorre aggiungere C, dove per la perdita di una carta il testo compare in forma frammentaria, a c. 111r, dal v. 38, «pollite al tuo ligiadro doso», all'explicit. L'identificazione del testo era sfuggita a Vittorio Cian, che registra il serventese come acefalo, adesposto e anepigrafo.¹⁵⁸

[p. 161]

84. *Dolce ladra, per ti e' stento*

Alle testimonianze note, cioè P₁ Pl₁ e AV stesso,¹⁵⁹ Quaglio ha aggiunto quella di Venezia, Biblioteca del Civico Museo Correr, PD 415b - VII D, sulla prima di «Due carte sciolte [...] non numerate ma contigue, della metà del Quattrocento, strappate senza pietà e riguardo dal manoscritto al quale appartenevano».¹⁶⁰ Sempre grazie a Lucia Bertolini, segnalo che il testo, con incipit *Dolze dona, per ti stento*, figura anche nel ms. Padova, Biblioteca del Seminario, 358.

88. *Regina singular dela mia vita*

Di questa canzone e della sua possibile attribuzione a Giustinian, già ventilata da Giuseppe Billanovich,¹⁶¹ si è occupato Antonio Enzo Quaglio, accostando alle due testimonianze di AV e di C (dove la canzone è a c. 142v), quella del ms di Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 69 (630).¹⁶² In quest'ultimo manoscritto figurano solo le prime due stanze, contro le tre di AV e le nove di C, il quale però risulta estremamente deteriorato in corrispondenza delle tre centrali, come lamentava lo stesso Quaglio, che pubblicava quindi il testo delle prime tre e delle ultime tre.

89. *O somma di vertù, fontana viva*

Il testo compare anche nel ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 8914, cc. 3v-6r. In uno studio dedicato a questo codice, Domenico De Robertis scriveva che «non *gli* risulta altrimenti noto»,¹⁶³ ma esso figura sempre in C, a cc. 60r-61r, dove ha sei quartine in più, e in M, a cc. 88r-90r (89b-91b), dove seguono tre versi alla conclusione di AV.¹⁶⁴

90. *Angose, pianti, guai, dolie e martiri*

L'attribuzione a Jacopo Sanguinacci di questa canzone¹⁶⁵ è avvalorata da Emilio Pasquini, nell'edizione delle *Rime* del Saviozzo:¹⁶⁶ qui la canzone è inserita tra le rime apocrife e si segnala che solo il ms. Oxford, Bodleian Library, Canon. it. 81 la attribuisce al Saviozzo, mentre concordano per l'attribuzione a Sanguinacci M, cc. 35v-37v; il ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Reg. Lat. 1973, c. 77r-v; C, c. 75v; a questi si può aggiungere il cosiddetto codice Ottelio (Udine, Biblioteca Comunale Joppi, ms. 10);¹⁶⁷ il testo è invece adesposto nel ms. Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, Antonelli 393, c. 41r¹⁶⁸ e, aggiungo (senza alcuna pretesa di esaustività), nel ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale II IV 108, c. 88r e nel ms. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 110 (6744), cc. 37r-39v.

91. *Fior de vertude, in terra alma felice*

¹⁵⁷ Vd. Bilanovich 1937, p. 242; Pini 1960, p. 524; i cinque testimoni sono, oltre a AV, Pl₁, M₃, M e il ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Gaddi 161.

¹⁵⁸ Vd. Cian 1899, p. 339.

[p. 161 n. 1]¹⁵⁹ Vd. Pini 1960, p. 511.

¹⁶⁰ Quaglio 1981, p. 91.

¹⁶¹ Billanovich 1937, p. 252.

¹⁶² Vd. Quaglio 1982, pp. 123-27 e p. 136 (dove si dà notizia del contenuto del codice Marciano).

¹⁶³ De Robertis 1994, p. 37.

¹⁶⁴ Vd. Cian 1899, p. 331.

¹⁶⁵ Secondo il *REMCI*, lo schema (14.091) conta dieci attestazioni.

¹⁶⁶ Vd. Pasquini 1965, p. 273.

¹⁶⁷ Vd. Fabris 1908, p. 102.

¹⁶⁸ Vd. Quaglio 1983, p. 325.

Questo serventese si legge in due altre miscellanee quattrocentesche più volte citate: M, dove ricorre anonimo da c. 110v a c. 111v (112a-113a), e C, a c. 72r-v. In quest'ultimo è attribuito ad Antonio da Tempo («di m(e)s(er) Antonio da tempo»): a causa del deterioramento a cui il ms. Mantova è andato incontro, del primo verso si legge solo *virtude jntera alma felize*, per cui Cian nella sua tavola aveva ipotizzato l'integrazione «[O di?]», che sarà ora da correggere.¹⁶⁹ Quella che in AV è la conclusione del capitolo negli altri due testimoni è seguita da tre quartine, più un verso isolato di chiusa: «solo [*sola* in C] ho posto hogni pensier e cura».

[p. 162]

92. A vui, dea Venus, dona mia d'amore

Anche questo testo compare in C, a c. 99r. Pure in questo caso Cian aveva dovuto ricorrere a una congettura per l'incipit, «*O ver?>a Venus, donna mia d'amore*, e per agevolare l'identificazione del testo aveva dato anche, in nota, l'explicit «Per cui mi sento d'ognor tormentato»;¹⁷⁰ in realtà quest'ultimo è diverso da quello del nostro codice: i due testi, infatti, dopo le prime sette terzine divergono e C si articola complessivamente su ventisette terzine contro le ventitré di AV.

94. Per gran forza d'amor commosso e spinto

Emilio Pasquini, ricorda l'assegnazione del testo al Saviozzo da parte di tre codici (tra cui il cosiddetto "codice Isoldiano") «ben poco autorevoli per le attribuzioni» e ritiene che «non lasci dubbi» invece l'attribuzione ad Antonio Guazzalotri da Prato, secondo quello che si legge nei mss. di Siena, Biblioteca Comunale, I ix 18, cc. 117v-119r e di Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 25, c. 72r, a cui osservo che si può aggiungere Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 4830, c. 20r (disponibile online).¹⁷¹ Il testo è ampiamente diffuso e ricorre in diverse altre miscellanee che contengono testi di Giustinian, tra cui spicca C, cc. 54r-v, perché l'attribuisce al Sanguinacci. È leggibile nei *Lirici toscani del Quattrocento* di Lanza, dove si riporta la seguente rubrica dal ms. Siena: «Capitolo del nobile giovane Antonio de' Guazalotri da Prato, fatto a' prieghi di me Iohanni Buonafè qui in Vinegia anno MCCCCX, el quale feci fare per mandare a una donna».¹⁷²

95. Amor, degli ochi mei vago dileto

Il testo si trova anche nel ms. 43 della Biblioteca Comunale di Treviso, studiato da Vittorio Cian, dove ha incipit *Amor, de' giochi mei vago dilieto*:¹⁷³ rispetto a quest'ultimo testimone, dove la ballata è di sei stanze, AV contiene solo la prima e le strofe dalla quarta alla sesta, con diverse varianti ed errori patenti (di contro alla mancanza di un verso, il quinto, nella prima stanza nel nostro codice, il ms. Treviso, almeno secondo la trascrizione di Cian, è privo di un verso, l'ultimo, nell'ultima stanza).

102. Felice chi misura ogni suo passo

Su questo testo, molto fortunato nelle miscellanee quattrocentesche, che il ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Lat. 1973 e il ms. Rovigo, Accademia dei Concordi, Silvestriano 289 attribuiscono a Bornio da Sala, si è soffermato con dovizia di informazioni e di osservazioni Bruno Bentivogli nel suo studio sul secondo manoscritto, dichiarando più probabile l'attribuzione a Jacopo Sanguinacci, in virtù del «numero e dell'autorevolezza dei testimoni [...] – complessivamente una decina», ma «il gruppo più consistente rimane peraltro quello degli anonimi» (Bentivogli ha anche il merito di aggiungere AV al regesto).¹⁷⁴

105. O lasa mi, topina sventurata

La ballata, un lamento di monaca, compare, con l'incipit *Do! lasa mi, topina sagurata* (e composta solo di cinque stanze) anche nel ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 1078, da cui la pubblicò Casini.¹⁷⁵ Lo stesso schema si trova nella lauda *O lasa me, tapino sventurato*, che opera un'evidente

¹⁶⁹ Cian 1899, p. 334.

[p. 162 n. 1]¹⁷⁰ Cian, p. 338.

¹⁷¹ Pasquini 1965, p. 275. Vd. Montagnani 2006, p. 120.

¹⁷² Lanza 1973-1975, I, pp. 695-98.

¹⁷³ Vd. Cian 1884 (la ballata a pp. 34-35).

¹⁷⁴ Vd. Bentivogli 1987, pp. 59-60. Vd. anche Montagnani 2006, p. 120.

¹⁷⁵ Vd. Casini 1889, pp. 239-40 (n° XXII) e 356-405.

ricontestualizzazione e un ribaltamento per quanto riguarda la figura del locutore (basti confrontare la ripresa di quella compresa nel nostro codice, «O lasa mi, topina sventurata, | ch'io sum zovene bella | e fantinela – fui incarcerata», e la ripresa della lauda: «O lassa me, [p. 163] tapino, sventurato, | Ch'ì son già vecchio e fello, | Ed all'avello – son già sentenziato»).¹⁷⁶ Dall'inventario di Morpurgo dei mss. Riccardiani si ricava che *O lassa, tapinella sventurata* si trova nel Ricc. 1501, a c. 45v e *O lasso me, tapino, sventurato* nel Ricc. 1119, a c. 194r; nel Ricc. 1473, a c. 78v; nel Ricc. 1502, a c. 95r; nel Ricc. 1666, a c. 18r;¹⁷⁷ il repertorio di Tenneroni segnala due attestazioni manoscritte nel Pal. 99 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e in un ms. dell'Archivio di Casa Colonna;¹⁷⁸ secondo quanto si può trovare nell'incipitario del Carboni, il secondo testo è anche nei mss. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 7714, a c. 109v e Vat. lat. 13026, a c. 47v (dove risulta frammentario),¹⁷⁹ mentre Lucia Bertolini mi segnala che il testo è attribuito a Clemente Pandolfini nel ms. Siena, Biblioteca Comunale, I VIII 37.

108. *Chi non ha provato amore*

Si tratta di un componimento per il quale la testimonianza di AV appare particolarmente interessante, dal momento che il nostro codice contiene la ripresa di due versi presente in P₁ Pl₁ e assente invece in M₃, nel ms. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 346 (6323) e nelle stampe, ma include anche, dislocandole alla fine, le due stanze iniziali tradite da questi testimoni (che hanno come incipit *Più non posso, ahimè, tacer*) e non da P₁ Pl₁. Ai testimoni elencati da Billanovich e Pini¹⁸⁰ occorre aggiungere quello rappresentato dal ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 8914, il cui incipit è sempre *Chi non ha provato amore*.¹⁸¹

110. *Lizadra dona, el me convien partire*

Su questa ballata ha posto l'attenzione Antonio Enzo Quaglio, prima riflettendo sulla testimonianza rappresentata dal ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II iv 108, dove la ballata, con incipit *Ligiadria Dhia diva*, apre un gruppo compatto di otto testi a cc. 82r-83v, che include *O canzonetta mia*, ma che difficilmente potrà essere ascritto totalmente a Giustinian,¹⁸² poi accostando questa testimonianza a quelle di AV, del ms. Treviso, Biblioteca Comunale, 1612 e del ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 8914.¹⁸³ Nel secondo contributo, tra molte osservazioni che corredano l'edizione provvisoria del testo e che sostengono la sua attribuzione a Giustinian, Quaglio ha rilevato come i quattro versi finali di AV debbano essere considerati apocrifi e come si possa ipotizzare forse uno stemma a tre rami, uno dei quali rappresentato dalla coppia formata dal fiorentino e dal vaticano, sottolineando inoltre che la fortuna della ballata tra i *Cantasi come* del repertorio laudistico lascia immaginare la possibilità di reperire altre attestazioni.

118. *Zuzastime dal canto dela gola*

Il testo compare anche nel ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Ross. 1117 a c. 91v (o, secondo altra numerazione, 87v; disponibile online), codice di mano del Feliciano, come dimostrato da Andrea Comboni.¹⁸⁴

Vat. Ross. 1117	AV
Çuçastime dal canto dela golla	Zuzastime dalca(n)to delagola
Oime ch(e)ci lassasti losignale	Aime ch(e) me ge lasati elsegnale
Intorno minuoltai vna tuagiolla	Ema reualgi i(n) vna touaiola

[p. 163 n. 1]¹⁷⁶ Si legge in Galletti 1863, p. 91 (n° CCVI).

¹⁷⁷ Morpurgo 1900, pp. 508-10, 148-50, 488-90, 510-13 e 616-18; in particolare pp. 509, 149, 489, 512 e 618.

¹⁷⁸ Vd. Tenneroni 1909, p. 183.

¹⁷⁹ Vd. Carboni 1982, II.

¹⁸⁰ Vd. Billanovich 1937, pp. 214 e 242; Pini 1960, pp. 507-9.

¹⁸¹ Vd. De Robertis 1994, p. 38.

¹⁸² In Quaglio 1978 il testo del ms. è trascritto a pp. 388-89.

¹⁸³ Vd. Quaglio 1982, pp. 128-34.

¹⁸⁴ Vd. Comboni 1995.[fine p. 163]

P(er) dare aintender ch(e)ce hauesse male [p. 164] Mia madre mi troua incamera sola Tuta scop(er)ta auanti lospechiale Vede lo segno et hauelo suspeto Tuta infiamata mi bateua el peto	p(er) da(r) adei(n)tender ch(e) gia uesemale Mia mama mi troua i(n) za(m)bra soleta Co(n) lo discuperto aua(n)ti lospechiale Conubi losegno enebi gra(n) despeto Tuta i(n)fiamata mi bateua el peto
--	---

- Avalle 1985 = D'Arco Silvio Avalle, *I canzonieri: definizione di genere e problemi di edizione*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Atti del convegno di Lecce, 22-23 ottobre 1984, Roma, Salerno, pp. 363-82.
- Baldassari 2018 = Gabriele Baldassari, *Principi metrici nell'ordinamento delle "canzonette" di Leonardo Giustinian. Le due sillogi principali*, «Stilistica e metrica italiana», 18, pp. 3-50.
- Baldassari c.s.a = Gabriele Baldassari, *Filologia e intertestualità: il caso di "Anzola che me fai" di Leonardo Giustinian*, in c.s. negli Atti del Convegno internazionale *Memoria poetica. Questioni filologiche e problemi di metodo*, Genova, Università degli Studi, Scuola di Scienze Umanistiche, 15-16 novembre 2017, in corso di stampa.
- Baldassari c.s.b = *Un dittico di contrasti tra le "Canzonette" di Leonardo Giustinian*, in corso di stampa negli atti del XXI Congresso dell'Associazione degli Italianisti, *Le forme del comico*, Firenze, Università degli Studi, 6-9 settembre 2017, in corso di stampa.
- Balduino 1980 = *Rimatori veneti del Quattrocento*, a cura di Armando Balduino, Padova, Clesp.
- Beltrami 1994 = Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino.
- Bentivogli 1980 = Bruno Bentivogli, *Sonetti misogini da codici quattrocenteschi*, in *Studi in onore di Raffaele Spongano*, Bologna, Boni, pp. 73-93.
- Bentivogli 1987 = Bruno Bentivogli, *Il manoscritto Silvestriano 289 dell'Accademia dei Concordi di Rovigo*, SPCT, 35, pp. 27-90.
- Bentivogli 1994 = Bruno Bentivogli, *La poesia in volgare*, in *Storia di Ferrara*, VII. *Il Rinascimento. La letteratura*, coordinamento scientifico di W. Moretti, Ferrara, Librit, pp. 173-214.
- Bertolini 2004 = *Leon Battista Alberti. Censimento dei manoscritti. 1. Firenze*, a cura di Lucia Bertolini, Firenze, Polistampa.
- Biadene 1887 = Leandro Biadene, *Un manoscritto di rime spirituali (cod. Hamilton, 348)*, GSLI, a. V, vol. IX, pp. 186-214.
- Billanovich 1937 = Giuseppe Billanovich, *Per l'edizione critica delle canzonette di Leonardo Giustinian*, GSLI, a. LV, vol. CX, pp. 197-252.
- Billanovich 1939 = Giuseppe Billanovich, *Alla scoperta di Leonardo Giustinian*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. II, VIII, pp. 99-130 e 333-57.
- Brugnolo 2001 = Furio Brugnolo, *La poesia del Trecento*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. X. *La tradizione dei testi*, coordinato da Claudio Ciociola, Roma, Salerno, pp. 223-70.
- Canova 2013 = Andrea Canova, *Appunti sul ms. Reginese Latino 1973*, «StEFI. Studi di erudizione e filologia italiana», II, pp. 63-84.
- Caprettini 1993 = Gidino da Sommacampagna, *Trattato e arte deli rithimi volgari*. Riproduzione fotografica del cod. ccccxliv della Biblioteca Capitolare di Verona, testo critico a cura di Gian Paolo Caprettini, introduzione e commentario di Gabriella Milan, con una prefazione di Gian Paolo Marchi e una nota musicologica di Enrico Paganuzzi, Vago di Lavagno (Verona), La Grafica.
- Carboni 1982 = Fabio Carboni, *Incipitario della lirica italiana dei secoli XV-XX. Biblioteca Apostolica Vaticana. Fondo Vaticano latino*, 3 voll., Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Carducci 1871 = Giosuè Carducci, *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali dei secoli xiii e xiv*, Pisa, Nistri.
- [p. 165] Carocci 2014 = Anna Carocci, *"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 («Deputazione di storia patria delle Venezie. Studi», 7).
- Casini 1884 = Tommaso Casini, recensione a Wiese 1883, «Rivista Critica della Letteratura Italiana», 1, coll. 83-88.
- Casini 1889 = Tommaso Casini, *Notizie e documenti per la storia della poesia italiana dei secoli XIII e XIV*, II. *Due antichi repertori poetici*, «Propugnatore», n.s., II, p. I, pp. 119-271.
- Cian 1884 = Vittorio Cian, *Ballate e strambotti del secolo XV, tratti da un codice trevisano*, GSLI, a. II, vol. IV, pp. 1-55.
- Cian 1899 = Vittorio Cian, *Un codice ignoto di rime volgari appartenuto a B. Castiglione*, GSLI, a. XVII, vol. XXIV, pp. 297-353.
- Comboni 1995 = Andrea Comboni, *Una nuova antologia poetica del Feliciano*, in *L'"antiquario" Felice Feliciano veronese tra epigrafia antica, letteratura e arti del libro. Atti del Convegno di Studi. Verona, 3-4 giugno 1993*, a cura di Agostino Contò e Leonardo Quaquarelli, Padova, Antenore, pp. 161-76.

- Comboni 2006 = Andrea Comboni, *Miscellanee poetiche manoscritte in Queriniana: brevi annotazioni*, in *Produzione e circolazione del libro a Brescia tra Quattro e Cinquecento*. Atti della seconda Giornata di studi «Libri e lettori a Brescia tra Medioevo ed età moderna», Brescia, Università Cattolica del Sacro Cuore, 4 marzo 2004, Milano, Vita e Pensiero, pp. 3-21.
- Corsi 1969 = Giuseppe Corsi, *Rimatori del Trecento*, Torino, UTET.
- Corsi 1971 = Giuseppe Corsi, *Per un'edizione delle rime di Niccolò Soldanieri*, SPCT, 3, pp. 31-55.
- Crescimbeni 1730 = *L'istoria della volgar poesia, scritta da Gio. Mario Crescimbeni [...] corretta, riformata e notabilmente ampliata; e in questa terza pubblicata unitamente coi comentarij intorno alla medesima [...]*, 3 voll., in Venezia, presso Lorenzo Basegio.
- Crespi 1927 = Francesco Stabili (Cecco d'Ascoli), *L'acerba*, ridotta a miglior lezione e per la prima volta interpretata col sussidio di tutte le opere dell'A. e delle loro fonti da Achille Crespi, Ascoli Piceno, Cesari.
- Decaria 2015 = Alessio Decaria, *Nella «palude dei canzonieri antichi». Osservazioni sulla tradizione della poesia italiana del Trecento*, «Critica del testo», XVIII, 3, pp. 259-75.
- De Robertis 1985 = Domenico De Robertis, *Iohannis Carpensis / Giovanni da Carpi*, in *Tradizione classica e letteratura umanistica. Per Alessandro Perosa*, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 255-96.
- De Robertis 1994 = Domenico De Robertis, *Semita germanica*, in *Come l'uom s'eterna...*, Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Kunstgeschichte Italiens und der Romania. Festschrift für Erich Loos zum 80. Geburtstag, im Auftrag der Berliner Renaissance-Gesellschaft, herausgegeben von Giuliano Staccioli, Irmgard Osols-Wehden, pp. 28-48.
- Divizia 2009 = Paolo Divizia, *Appunti di stemmatica comparata*, SPCT, 78, pp. 29-48.
- Duso 2004 = Elena Maria Duso, *Il sonetto latino e semilatio in Italia nel Medioevo e nel Rinascimento*, Roma-Padova, Antenore.
- Esposito 2012-2013 = Davide Esposito, *Edizione critica e commentata del canzoniere di Domizio Brocardo (circa 1380- circa 1457)*, tesi di dottorato in Studi filologici e letterari, ciclo XXVI, a.a. 2012-2013, Università degli Studi di Cagliari, tutor: Maria Antonietta Cortini (tesi scaricabile all'indirizzo <http://veprints.unica.it/1014/>).
- Esposito 2017a = Davide Esposito, *Domizio Brocardo*, in acav, pp. 165-71.
- Esposito 2017b = Davide Esposito, *Jacopo Sanguinacci*, in acav, pp. 684-86.
- Fabris 1908 = Giovanni Fabris, *Il codice udinese Ottelio di antiche rime volgari*, «Memorie storiche forogiuliesi», IV, pp. 89-112.
- Galletti 1863 = *Laude spirituali di Feo Belcari, di Lorenzo de' Medici, di Francesco d'Albizzo, di Castellano Castellani e di altri comprese nelle quattro più antiche raccolte, con alcune inedite e con alcune illustrazioni*, in Firenze, presso Molini, e Cecchi dietro il Duomo, 1863.
- Grayson 1957 = Cecil Grayson, *Una miscellanea volgare del sec. XV (Cod. Bodleiano Add. Ad. 12)*, «La Bibliofilia», LIX, pp. 121-42.
- IUPI = *Incipitario unificato della poesia italiana*, 4 voll. [I-II a cura di Marco Santagata, 1988; III: *Edizioni di lirica antica*, a cura di Bruno Bentivogli e Paola Vecchi Galli, 1990; IV: *Bibliografia della lirica italiana nei periodici*, a cura di Silvia Bigi e Maria Giovanna Miggiani, 1986], Modena, Panini, 1988-96.
- [p. 166] Jacoboni Cioni 1980 = Elena Jacoboni Cioni, *Un manoscritto di «Rime varie antiche» (Laurenziano Rediano 184)*, in *Studi in onore di Raffaele Spongano*, Bologna, Boni, pp. 111-64.
- Lanza 1973-1975 = *Lirici toscani del Quattrocento*, a cura di Antonio Lanza, 2 voll., Roma, Bulzoni.
- LIO-ITS = LIO-ITS. *Repertorio della lirica italiana delle origini. Incipitario dei testi a stampa. Secoli XIII-XVI su cd-rom*, a cura di Lino Leonardi e Giuseppe Marrani, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005.
- LirIO = LirIO. *Corpus della lirica italiana delle origini su cd-rom*, II. *Dagli inizi al 1400*, a cura di Lino Leonardi e Alessio Decaria, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2013.
- Lorenzi 2013 = Fazio degli Uberti, *Rime*, edizione critica e commento a cura di Cristiano Lorenzi, Pisa, ETS.
- Lucchini 1990 (2008) = Guido Lucchini, *Le origini della scuola storica. Storia letteraria e filologia in Italia (1866-1883)*, Bologna, il Mulino; nuova edizione, Pisa, ets, da cui si cita.
- Manetti 1994 = Roberta Manetti, *Le rime di Francesco di Vannozzo. Edizione critica*, tesi di dottorato, dottorato di ricerca in Filologia romanza ed italiana (retorica e poetica italiana e romanza), tutore: Furio Brugnolo, VI ciclo.
- Montagnani 2006 = Cristina Montagnani, *La festa profana. Paradigmi letterari e innovazione nel Codice Isoldiano*, Roma, Bulzoni.

- Morpurgo 1885 = Salomone Morpurgo, *Canzonette e strambotti in un codice veneto del secolo XV (Marciano, It. Cl. IX, n° 346)*, «Biblioteca di letteratura popolare italiana», II.
- Morpurgo 1900 = *I manoscritti della R. Biblioteca Riccardiana di Firenze. Manoscritti italiani*, I, a cura di Salomone Morpurgo, Roma.
- Oberdorfer 1911 = Aldo Oberdorfer, *Per l'edizione critica delle canzonette di Leonardo Giustiniano*, GSLI, a. XXIX, vol. LVII, pp. 193-217.
- Oxilia 1904 = G.U. Oxilia, *La vita e le rime di Pierozzo Strozzi*, «Archivio Storico Italiano», s. V, XXXIV, pp. 133-46.
- Pantani 2006 = Italo Pantani, *L'amoroso messer Giusto da Valmontone. Un protagonista della lirica italiana del XV secolo*, Roma, Salerno, 2006.
- Paolino 1996 = Francesco Petrarca, *Frammenti e rime estravaganti e Il codice Vaticano latino 3196*, a cura di Laura Paolino, in *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, Introduzione di Marco Santagata, Milano, Mondadori, pp. 627-889.
- Pasquini 1965 = Simone Serdini da Siena detto il Saviozzo, *Rime*, edizione critica a cura di Emilio Pasquini, Bologna, Commissione per i testi di lingua («Collezione di opere inedite o rare pubblicate dalla Commissione per i testi di lingua», 127).
- Pini 1960 = Laura Pini, *Per l'edizione critica delle canzonette di Leonardo Giustiniano. 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.
- Quaglio 1971 = Antonio Enzo Quaglio, *Studi su Leonardo Giustiniano, I. Un nuovo codice di canzonette*, GSLI, a. LXVIII, vol. CXLVIII, pp. 178-215.
- Quaglio 1973 = Antonio Enzo Quaglio, *Studi su Leonardo Giustiniano, I. Un nuovo codice di canzonette*, GSLI, a. XC, vol. CL, pp. 21-67 e 161-201.
- Quaglio 1975-1976 = Antonio Enzo Quaglio, *Studi su Leonardo Giustiniano, II. Nuove testimonianze a penna di 'Canzonette'*, «Atti dell'Ist. Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Cl. di Scienze morali, Lettere ed Arti», CXXXIV, pp. 457-76.
- Quaglio 1977 = Antonio Enzo Quaglio, *Un'altra raccolta di 'Canzonette' giustiniane*, «Filologia e Critica», II, pp. 118-28.
- Quaglio 1978 = Antonio Enzo Quaglio, *Ripristino di un'antologia di scuola giustiniana*, «Filologia e Critica», III, pp. 385-94.
- Quaglio 1979 = Antonio Enzo Quaglio, *Per i sonetti di Leonardo Giustiniano*, in *Primo quaderno veronese di filologia, lingua e letteratura*, Verona, Il Segno, pp. 1-36.
- Quaglio 1981 = Antonio Enzo Quaglio, *Leonardo Giustiniano 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 1982 = Antonio Enzo Quaglio, *Nuovi versi attribuibili a Leonardo Giustiniano*, «Bollettino della Società letteraria di Verona», 174, 5-6, pp. 116-38.
- [p. 167]** Quaglio 1983 = Antonio Enzo Quaglio, *Leonardo Giustiniano in una silloge ferrarese di rime quattrocentesche*, «Rivista di Letteratura Italiana», I, pp. 311-76.
- Quaglio 1987 = Antonio Enzo Quaglio, *Un'imbarazzante ballata giustiniana*, «Quaderni Utinensi», 9/10, pp. 85-119.
- Quaglio 1988 = Antonio Enzo Quaglio, *Da Benedetto Biffoli a L. Giustiniano*, «Filologia e Critica», XIII, pp. 157-83.
- Santagata 1984 (1993) = Marco Santagata, *La lirica feltresco-romagnola del Quattrocento*, «Rivista di letteratura italiana», II, pp. 53-106, poi in Marco Santagata, Stefano Carrai, *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, Milano, Franco Angeli, pp. 43-95, da cui si cita.
- Scarpa 1989 = Emanuela Scarpa, *Andrea de' Medici detto «Il Butto»*, SFI, XLVII (1989), pp. 149-210.
- Solerti 1909 (1997) = *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, per la prima volta raccolte a cura di Angelo Solerti, Firenze, Sansoni; rist. anast. con introduzione di Vittore Branca e postfazione di Paola Vecchi Galli, Firenze, Le Lettere, 1997.
- Strada 2000 = Elena Strada, *“Ingegno, tempo, penne, carte e inchiostri”. Indagini per una storia del libro manoscritto di poesia fra Petrarca e Bembo*, Tesi del Dottorato di ricerca in Filologia ed Ermeneutica Italiana, Ciclo XIII, 31 dicembre 2000, supervisore: Armando Balduino.
- Strada 2009 = Elena Strada, *La raccolta di rime nel secolo XV: esempi dal repertorio manoscritto*, in *Antologie*, a cura di Bianca Maria Da Rif e Silvio Ramat, Padova, Il Poligrafo, pp. 23-40.

- Tenneroni 1909 = *Inizii di antiche poesie italiane religiose e morali con prospetto dei codici che le contengono e introduzione alle "Laude spirituali"*, a cura di Annibale Tenneroni, Firenze, Olschki, 1909.
- Vattasso 1902 = Marco Vattasso, *Una miscellanea di rime ignote dei secoli XIV e XV*, GSLI, a. XX, vol. XXXIX, pp. 32-53; *Appendice*: GSLI, a. XX, vol. XL, pp. 66-119.
- Vitetti 1918 = Giusto de' Conti, *Il Canzoniere*. Prima edizione completa a cura di Leonardo Vitetti, 2 voll., Lanciano, Carabba.
- 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.
- Zambrini-Morpurgo = *Le opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV*, indicate e descritte da Francesco Zambrini, IV ed. con appendice, Bologna, Zanichelli, 1884; *Supplemento con gli indici generali dei capoversi, dei manoscritti, dei nomi e soggetti*, a cura di Salomone Morpurgo, pubblicato dalla Commissione per i testi di lingua, Bologna, Zanichelli, 1929.
- Zanato 2012 = Matteo Maria Boiardo, *Amorum libri tres*, a cura di Tiziano Zanato, 2 tt., Scandiano-Novara, Centro Studi Matteo Maria Boiardo-Interlinea.
- Zanato 2017 = Tiziano Zanato, *Anonimo del «Canzoniere per Zucarina»*, in ACAV, pp. 46-51.