

Memoria poetica: questioni filologiche e problemi di metodo

a cura di

Giuseppe Alvino, Marco Berisso, Irene Falini



Medioevo e Rinascimento: testi e studi

2

Collana diretta da:

Marco Berisso
(*Università di Genova*)

Margherita Lecco
(*Università di Genova*)

Comitato scientifico:

Marco Berisso
(*Università di Genova*)

Margherita Lecco
(*Università di Genova*)

Simona Morando
(*Università di Genova*)

Luca Beltrami
(*Università di Genova*)

Claudia Rossi
(*Università di Genova*)

Memoria poetica: questioni filologiche e problemi di metodo

a cura di

Giuseppe Alvino, Marco Berisso, Irene Falini



è il marchio editoriale dell'Università di Genova



I saggi pubblicati in questo volume sono stati referati dal Comitato Scientifico organizzatore del Convegno "Memoria poetica. Questioni filologiche e problemi di metodo" formato da Marco Berisso (Università di Genova), Roberto Leporatti (Université de Genève), Antonio Montefusco (Università "Cà Foscari" di Venezia), Giovanna Sparacello (Université de Rennes 2), Eduard Vilella Morató (Universitat Autònoma de Barcelona), Claudio Vela (Università di Pavia) e Michelangelo Zaccarello (Università di Pisa).

© 2019 GUP

Gli autori rimangono a disposizione per gli eventuali diritti sulle immagini pubblicate. I diritti d'autore verranno tutelati a norma di legge.

Riproduzione vietata, tutti i diritti riservati dalla legge sul diritto d'autore

Realizzazione Editoriale

GENOVA UNIVERSITY PRESS

Piazza della Nunziata, 6 - 16124 Genova

Tel. 010 20951558

Fax 010 20951552

e-mail: ce-press@liste.unige.it

e-mail: labgup@arch.unige.it

<http://gup.unige.it/>

ISBN: 978-88-94943-65-8 (versione a stampa)



(e-Book)

ISBN: 978-88-94943-66-5 (versione eBook)

Finito di stampare ottobre 2019



Stampato presso il
Centro Stampa
Università degli Studi di Genova - Via Balbi 5, 16126 Genova
e-mail: centrostampa@unige.it

SOMMARIO

<i>Premessa</i>	IX
SARA NATALE <i>Le fonti come elemento dirimente nelle questioni stratigrafiche relative a testi anonimi: il caso dell'elegia giudeo-italiana</i>	11
ANDREA BERETTA <i>Yrsuta vocabula tra Guittone e Dante</i>	23
NICOLA PANIZZA <i>Quando valore e senno d'om si mostra? Un sonetto responsivo adespoto memore di Guittone</i>	39
PAOLO RIGO <i>Ingegno, disdegno e ruberie: memorabilità di un noto passo dantesco</i>	53
GIULIA RAVERA <i>Riuso e reinterpretazione dei modelli trobadorico e dantesco nella canzone Verdi panni (Rvf 29)</i>	65
SILVIA ARGURIO - VALENTINA ROVERE <i>Le Rime di Giovanni Boccaccio tra memoria e riscrittura</i>	75
SARA FERRILLI <i>I modelli letterari del De honore mulierum di Benedetto da Cesena prima e oltre la Commedia</i>	93
VINCENZO CASSI <i>Memoria e scrittura in un inedito cantare del Quattrocento</i>	105
LUCA MAZZONI <i>Lucrezia Tornabuoni fra Lorenzo, Poliziano e Pulci</i>	121
DANIELA OGNO <i>Riprese testuali e stilistiche nella Firenze di fine Quattrocento: esempi e implicazioni</i>	133

ILARIA PIERINI <i>Memoria poetica di antichi e moderni nell'Amorum libellus di Alessandro Braccesi</i>	145
GABRIELE BALDASSARI <i>Filologia e intertestualità: il caso di Anzola che me fai di Leonardo Giustinian</i>	159
MATTEO BOSISIO <i>Memoria petrarchesca e lessicalizzazione nei Canzonieri di Gaspare Ambrogio Visconti</i>	173
ROBERTA DI GIORGI <i>Intarsio erudito e memoria poetica nel Delphili somnium di Marco Antonio Ceresa</i>	183
GIULIO MARTIRE <i>«E per memoria de l'antico ardore»: echi provenzali e siciliani in due sonetti del Bembo</i>	195
GIACOMO VAGNI <i>Tenzoni liriche intorno a Pietro Bembo all'inizio del Cinquecento</i>	207
VALENTINA GRITTI <i>Tra memoria interna e filologia: il caso dei Cinque canti di Ariosto</i>	221
GIADA GUASSARDO <i>Le Rime di Ariosto: la memoria poetica come ricostruzione di un contesto letterario e culturale</i>	233
LUCA FERRARO <i>La memoria poetica dei due Orlandi nei poemi di Aretino: tra aemulatio, allusività e parodia</i>	245
CLAUDIO VELA <i>Postfazione</i>	257
Indice degli autori citati	265
Indice dei manoscritti citati	277

GABRIELE BALDASSARI

FILOLOGIA E INTERTESTUALITÀ: IL CASO DI ANZOLA CHE ME FAI DI
LEONARDO GIUSTINIAN

Il contributo si sofferma su una delle “canzonette” di Leonardo Giustinian, mettendo a frutto ricerche compiute in vista dell’edizione critica di questo corpus, notoriamente ricco di problemi sul piano filologico. In particolare si pone l’attenzione su un luogo della canzonetta che nella lezione di uno dei manoscritti più autorevoli (il Marc. It. IX 486) implica un riscontro molto evidente con un testo di Guido Guinizelli (insieme ad alcuni altri contatti con la poesia delle Origini): tale contatto sembra aiutare a definire i rapporti tra i testimoni che sono autorizzati anche da altre considerazioni, anche se la stessa dimensione intertestuale può far pensare che pure la lezione concorrente meriti qualche credito.

*

The paper is dedicated to one of Leonardo Giustinian’s “canzonette”, thanks to new research aiming to provide the critical edition of this corpus, which raises many philological problems. A focus is put on a passage that, according to one of the most trustworthy manuscripts (Marc. It. IX 486), implies a textual match with a poem by Guido Guinizelli (along with some other contacts with Medieval Italian poetry): this fact agrees with other remarks in helping us to clear up the relations among manuscripts, although intertextuality itself perhaps allows us to think that the alternative textual variant deserves some credit too.

Il caso di cui mi occuperò in questa sede non è tra quelli più noti nel caso più generale rappresentato dalle cosiddette ‘canzonette’ di Leonardo Giustinian, che attendono ancora un’edizione critica, dopo quella ‘semidiplomatica’ fornita da Wiese nel lontano 1883 (basata sul codice di Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, oggi Palatino 213, saltuariamente, e improvvidamente, integrato dal ms. di Firenze, Bibl. Riccardiana, 1091 e da un paio di stampe antiche)¹ e i generosi tentativi compiuti da diversi studiosi nell’ultimo secolo, vale a dire,

¹ *Poesie edite ed inedite di Lionardo Giustiniani*, a cura di B. WIESE, Bologna, Romagnoli, 1883 (rist. anast. Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1968).

nell'ordine, Aldo Oberdorfer, Giuseppe Billanovich, Laura Pini – tutti autori, significativamente, di articoli *Per l'edizione critica*² – e Antonio Enzo Quaglio, lo studioso che si è dedicato con maggiore continuità e con gli esiti più importanti a questo spinoso problema³.

Benché non abbia particolarmente appassionato i filologi, *Anzola che me fai* presenta una fenomenologia simile a quella di altre, più celebri, canzonette di Giustinian. Si riscontrano infatti anche qui differenze nella consistenza e nell'ordinamento delle stanze, così come nella lezione, che chiamano in causa la biforcazione stemmatica fondamentale nella tradizione delle canzonette, quella tra la silloge attestata dal ms. Palatino edito da Wiese (P1) e dal ms. di Parigi, Bibl. Nationale de France, It. 1032 (P1) e la silloge invece trådita dal ms. di Venezia, Bibl. Nazionale Marciana, It. IX 487 (6767) (M3) e dal ms. di Piacenza, Bibl. Passerini Landi, Pallastrelli 267 (La), costituita l'una da 71 testi, l'altra da 23 (considerando i testi comuni a entrambi i mss. di queste due coppie e colmando le lacune materiali di un testimone con l'ausilio dell'altro della coppia)⁴. Oltre che

² A. OBERDORFER, *Per l'edizione critica delle canzonette di Leonardo Giustiniano*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 57 (1911), pp. 193-217; G. BILLANOVICH, *Per l'edizione critica delle canzonette di Leonardo Giustinian*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 110 (1937), pp. 197-252; ID., *Alla scoperta di Leonardo Giustinian*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. II, 8 (1939), pp. 99-130 e 333-57; L. PINI, *Per l'edizione critica delle canzonette di Leonardo Giustinian. Indice e classificazione dei manoscritti e delle stampe antiche*, «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti. Classe di scienze morali, storiche e filologiche», s. VIII, 9 (1960), pp. 419-543.

³ Vd. in particolare A.E. QUAGLIO, *Studi su Leonardo Giustinian*, I. *Un nuovo codice di canzonette*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 148 (1971), pp. 178-215 e 150 (1973), pp. 21-67 e 161-201; ID., *Studi su Leonardo Giustinian*, II. *Nuove testimonianze a penna di 'Canzonette'*, «Atti dell'Ist. Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», Cl. di Scienze morali, Lettere ed Arti, 134 (1975-76), pp. 457-76; ID., *Un'altra raccolta di 'Canzonette' giustiniane*, «Filologia e Critica», 2 (1977), pp. 118-28; ID., *Ripristino di un'antologia di scuola giustiniana*, «Filologia e Critica», 3 (1978), pp. 385-94; ID., *Leonardo Giustinian tra poeti padovani (e non) in nuovi frammenti veneti del Quattrocento*. I. *Tre canzonette*, «Bollettino della Società Letteraria di Verona», 173, 3-4 (1981), pp. 86-115; ID., *Leonardo Giustinian in una silloge ferrarese di rime quattrocentesche*, «Rivista di Letteratura Italiana», 1 (1983), pp. 311-76; ID., *Un'imbarazzante ballata giustiniana*, «Quaderni Utinensi», 9/10 (1987), pp. 85-119; ID., *Da Benedetto Biffoli a L. Giustinian*, «Filologia e Critica», 13 (1988), pp. 157-83. Una bibliografia completa degli studi di Quaglio, compresi quelli dedicati a testi di Giustinian diversi dalle canzonette, si legge in T. ZANATO, *Ricordo di Antonio Enzo Quaglio*, «Filologia e critica», 39 (2014), pp. 3-21.

⁴ Un'utile sintesi della tradizione delle canzonette e delle principali posizioni filologiche è leggibile in M. BERISSO, *La poesia del Quattrocento*, in *Storia della letteratura italiana*, X. *La tradizione dei testi*, coordinato da C. CIOCIOLA, Roma, Salerno editrice, 2001, pp. 493-544, pp. 528-31. Per quanto riguarda il numero dei testi tråditi dalle diverse sillogi, rinvio a G. BALDASSARI, *Principi metrici nell'ordinamento delle "canzonette" di Leonardo Giustinian. Le due sillogi principali*, «Stilistica e metrica italiana», 18 (2018), pp. 3-50.

da questi quattro codici, *Anzola che me fai* è tramandata oggi, a quanto ne sappiamo (giacché occorre sempre tenere conto dei rischi di parzialità nelle nostre conoscenze insiti in una tradizione quasi sempre adespota, spesso frammentaria, di frequente incline a cospicui rimaneggiamenti), dal ms. di Venezia, Archivio di Stato, Miscellanea Codici I 158 (AV)⁵, dal ms. di Venezia, Bibl. Nazionale Marciana, It. IX 346 (6323) (M₂), dal ms. di Parigi, Bibl. Nationale de France, It. 1069 (P₃)⁶.

Il testo non è propriamente una canzonetta, ma come parecchi altri di Giustinian ha una struttura simile a una ballata, pur essendo privo di ripresa: in questo caso non vi è solo una rima ricorrente alla fine della stanza, ma una parola refrain, *belle*. Ogni strofetta, a schema ababaX, è chiusa infatti da un verso che celebra la superiorità della donna cantata dal poeta rispetto alle altre *donne belle*. In P₁ e Pl₁ (e nell'ed. Wiese) peraltro il componimento è

⁵ Per questo ms., vd. G. BALDASSARI, *Alla riscoperta di Leonardo Giustinian. Il manoscritto dell'Archivio di Stato di Venezia, Miscellanea Codici I, Storia Veneta, 158*, «Filologia italiana», 15 (2018), pp. 125-67.

⁶ Questa la collocazione del testo nei diversi testimoni: AV, 5v-7r; La, 49r; M₂, 8r-9r; M₃, 35r-36v; P₁, 103v-106r; P₃, 57r-58r; Pl₁, 135r-136v. L'incipit della canzonetta è citato nel ms. di Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Vat. Chig. L.VII.266, 259r, dove la lauda *Vergine tu mi fai* | *orando a-te venire* è preceduta dall'intestazione «Cantasi.In.su. | Aangiola tu mi fai | piangendo a-te venire | .fata p(er) s(er)chelo.prete.» (si riporta l'incipit, indicato da *Laudario giustiniano*, II. *Musiche a modo proprio, ricostruzione e Cantasi come nella tradizione musicale dei secoli XV-XVI-XVII per le fonti delle laude attribuite a Leonardo Giustinian ...*, a cura di F. LUISI, Venezia, Fondazione Levi, 1983, pp. 203 e 230, dalla riproduzione disponibile sul sito della Biblioteca Apostolica Vaticana); altri "cantasi come" si trovano nel ms. Vat. Ross. 424, 159rv (ancora *Vergine tu mi fai*, preceduta da «Cantasi la soprascripta laude come: *Ançola tu mi fai*» [*Laudario giustiniano*, II, p. 194]) e 177r (dove compare *Iesù che 'l mio cor fai*: «Cantasi la soprascripta laude come: *Ançola tu mi fai*» [*Laudario giustiniano*, II, p. 195]); la lauda è attestata pure dal ms. di Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Magl. VII.30 (*Gesù che 'l mio cor fai* | *per te d'amor languire*, a proposito del quale in *Laudario giustiniano*, II, p. 132 si riporta l'annotazione «Come: *Angela che mi fai* [*cantando a te* = agg. nell'indice] etc.»). Avverto che in realtà queste laudi sembrano esemplate non sulla struttura strofica della canzonetta di Giustinian, ma su quella di una canzonetta con incipit e diverse parti in comune, ma più breve e con sviluppo diverso, che è citata da A. D'ANCONA, *La poesia popolare italiana*, seconda edizione accresciuta, Livorno, Giusti, 1906, pp. 93-94: «Angiola, tu mi fai | Cantando a te venire: | Le bellezze che hai | Non te le posso dire: | Fior di bontà, | E d'onestà, | Tu se' più bella donna | Che sia in questa città. || O labbra di corallo, | Zucchero da mangiare, | E d'oro e di cristallo, | Ch'io le vorrei baciare: | Fior di bontà, | E d'onestà, | Ama chi t'ama | E chi non t'ama, lassa. || O volto di corallo, | Con quelle guance belle, | E d'oro e di cristallo, | Che vi vien due mammelle: | Fior di bontà, | E d'onestà, | Tu se' più bella donna | Che io vedessi ma'. || Tu vuoi pur ch'io t'aspetti, | I' non posso aspettare: | Ma innanzi ch'io mi parti | Io ti vorrei parlare: | Fior di bontà, | E d'onestà, | Ama chi t'ama | E chi non t'ama, lassa. || Donna, tu l'hai pensata. | Ed io si l'ho a pensare: | Tu mi vuoi far morire, | O farmi disperare: | Fior di bontà. | E d'onestà, | Tu se' più bella donna | Che sia in questa città. || Ma innanzi ch'io mi parta | Io te lo vo' pur dire: | Tuo schiavo io son per carta, | Infino al mio morire: | Fior di bontà, | E d'onestà, | Tu se' più bella donna | Che io vedessi ma'».

seguito da un testo, *Non posso più soffrire*, che ha struttura identica e nel quale la parola finale è invece *donne*.

Per dare un'idea della canzonetta è utile citare in via preliminare la strofa iniziale e quella finale, da cui emerge una costruzione circolare; ad esse aggiungo la seconda stanza, per la presenza importante, come vedremo, della figura dell'*aiguana*, che, secondo quanto spiega la voce del *TLIO*, è un «Essere mitologico di sesso femminile che vive nell'acqua; ninfa delle acque, sirena» (la canzonetta, non a caso, pare celebrare a più riprese le qualità canore della donna amata):

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

Tuto tremante e roso
vegno quenze a cantare,
che ben so ch'io non poso
to' canti aparezare:
tu sei l'aiguana de le done belle.

[...]

Ma prima che io me parta,
pur te convegno dire:
tuto son tuo per carta
infin al mio morire.
Adio, corona de le done belle.

Tengo a citare le due strofe iniziali del testo, da un'edizione – avverto – ancora provvisoria, anche perché consentono di aprire una piccola finestra sui rischi di certe operazioni editoriali. Di recente Anna Carocci ha pubblicato le canzonette di Giustinian secondo la lezione di M₃, ma ricorrendo, laddove questo testimone sia lacunoso, a La, utilizzato come suo surrogato in quanto appartenente allo stesso ramo. Così ha fatto in questo caso: ha supplito all'assenza della prima stanza in M₃ tramite La, dando poi la seconda stanza secondo M₃ (anche se priva del primo verso, dato che qui il

ricorso a La non è possibile); il risultato è un ibrido che bisogna guardarsi dal prendere come una ricostruzione credibile, giacché La, ms. dedito a operazioni di scorciamento e rappezamento dei testi, anticipa alla chiusura della prima stanza l'*enguana* che gli altri testimoni danno alla fine della seconda, mentre M₃ incappa in un fraintendimento proprio in quest'ultima sede, proponendo una lezione irricevibile (per tacere dell'evidente ipermetria al v. precedente)⁷:

Anzola che me fai
 Cantando qui venir,
 Le gran beleze ch'hai
 Ormai te piazza aldir.
 Tu sei l'enguana de le done belle.

[...]
 Vegno quenze a cantare,
 E ben so ch'io non posso
 Tuti li canti aparezare.
 Tu sei lizadra de le done belle.

Sempre in via preliminare, è poi utile osservare la seguente tabella, che mostra la composizione del testo nei diversi codici (evidenziando con una tonalità più scura i testimoni delle due sillogi più importanti), secondo la numerazione delle stanze di P₁ e Pl₁ e contrassegnando con il grassetto e con le lettere A, B e C tre stanze che o non sono documentate in P₁ e Pl₁ (A e B) o hanno una posizione diversa in questi due manoscritti rispetto a quella che hanno nel resto della tradizione (C).

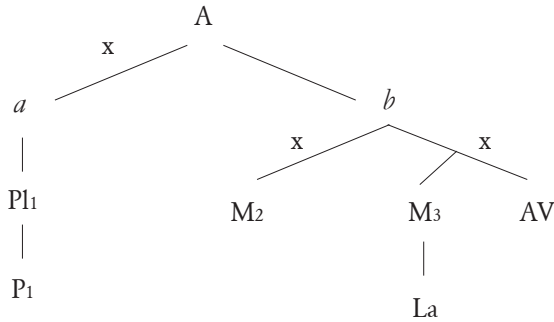
	P ₁	Pl ₁	P ₃	AV	M ₃	La	M ₂
I (<i>Anzola che me fai</i>)							
II (<i>Tuto tremante e roso</i>)							
III (<i>Ma pur tante adorneze</i>)							
IV (<i>Quanti te vede dize</i>)							
V (<i>Bella, quanti te vede</i>)							

⁷ A. CAROCCI, "Non si odono altri canti". *Leonardo Giustinian nella Venezia del Quattrocento. Con l'edizione delle canzoni secondo il ms. Marciano It. IX 486*, Roma, Viella, 2014, p. 176.

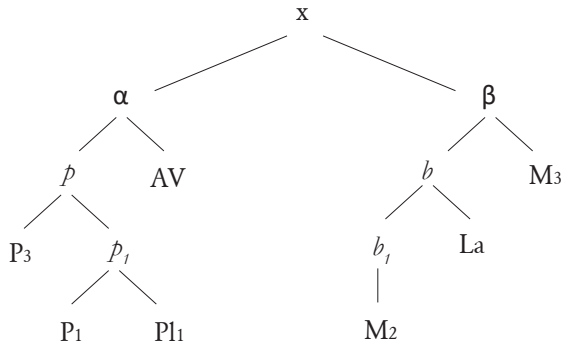
	P ₁	Pl ₁	P ₃	AV	M ₃	La	M ₂
VI (<i>O testa, o capel d'oro</i>)							
VII (<i>O fronte, o naso bello</i>)							
VIII (<i>I ochi, quando tu miri</i>)							
IX (<i>O lapri de corallo</i>)							
X (<i>La neve e grana viva</i>)							
XI (<i>Ohimè, candida golla</i>)							
A (<i>La to' zentil persona</i>)							
XII (<i>La toa faza ližadra</i>)							
XIII (<i>E pur s'tu non mel credi</i>)							
XIV (<i>Dovresti tuto el zorno</i>)							
XV (<i>Mo foss'io mi quel specchio</i>)							
XVI (C) (<i>Contento servitore</i>)							
XVII (<i>Aventurato letto</i>)							
XVIII (<i>Deb, benedeto sia</i>)							
XIX (<i>Sia benedeta l'ora</i>)							
XX (<i>El tuo cantar adorno</i>)							
XXI (<i>La dolçe melodia</i>)							
B (<i>Ma to' belleze tante</i>)							
XXII (<i>Galdi fin che tu pòi</i>)							
C (XVI) (<i>Contento servitore</i>)							
XXIII (<i>Meio zerto seria</i>)							
XXIV (<i>Ben seria aventurato</i>)							
XXV (<i>Tu sei tanto zentile</i>)							
XXVI (<i>Io voria pur cantarte</i>)							
XXVII (<i>E però inzenochiato</i>)							
XXVIII (<i>Ma prima che io me parta</i>)							

Finora è stata prodotta solo una proposta di ricostruzione stemmatica per questo testo, quella avanzata da Laura Pini⁸:

⁸ PINI, *Per l'edizione critica*, p. 475.



La mia proposta, almeno quella che formulerei allo stato attuale, è invece la seguente:



Naturalmente questo stemma (che sconta quantomeno un problema difficilmente superabile, come l'incompletezza di quasi tutti i testimoni, due soli dei quali, P1 e AV, possono essere considerati integrali) si regge sull'ipotesi che vi sia almeno un errore d'archetipo. Al riguardo non mi pare di disporre di casi che possano essere definiti sicuri. Il migliore è quello della stanza XVII, trådita da cinque testimoni su sette, dove si può dire che i diversi mss. concordino sulla seguente lezione:

O venturato letto,	[<i>aventurato</i> M3 M2]
dove a possar tu vai!	
O beato albergo,	
dove tu alberghi e stai!	[<i>albergar tu vai</i> M2]
O pelegrina sopra le altre belle!	[<i>sopra de le done</i> b. M3]

Se non si vuole ammettere un'assonanza (eventualità che non appare così frequente tra le canzonette di Giustinian, almeno nelle due sillogi principali)⁹, una possibile soluzione è la seguente, tra l'altro prosodicamente più accettabile per il terzo verso:

O letto venturato,
dove a possar tu vai!
O albergo beato,
dove tu alberghi e stai!
O pelegrina sopra le altre belle!

Un'altra possibilità è che *albergo* vada sostituito con *albergeto* o con la sineddoche *quel teto*, così da evitare anche la ripetizione *albergo-alberghi*.

I rapporti tra i mss. nello stemma sono determinati poi sulla base sia di errori in singoli *loci* (di cui rinuncio a dare conto qui tanto per ragioni di spazio quanto per la loro limitata rilevanza rispetto al discorso condotto in questa sede) sia delle divergenze di disposizione delle stanze. Naturalmente occorre prestare attenzione a non attribuire all'assenza di alcune stanze un valore di per sé dirimente. M₂ è privo ad esempio della stanza X, M₃ della stanza XII, e in entrambi i casi i due mss. condividono l'assenza con La, ma il comportamento capriccioso di quest'ultimo ms. non dà adito a conclusioni cogenti, mentre l'assenza della stanza XVIII («Deh, benedeto sia ...») in AV è facilmente imputabile a un salto *du même au même*, visto che la stanza successiva è sempre all'insegna della benedizione («Sia benedeta l'ora ...»). In un testo dall'andamento formulare, le cui brevi strofe sono chiuse dalla variazione di un modulo ripetuto decine di volte, si capisce che la perdita di una stanza può avvenire facilmente e in maniera indipendente: non è casuale che in un primo momento il copista di AV avesse trascritto alla fine di XXIII la conclusione della strofa successiva o che ripeta effettivamente senza rendersene conto il verso conclusivo a X e XI («O vaga stella de le done belle» / «O vaga stella fra le done belle»).

Tuttavia le stanze A, B e C consentono di produrre conclusioni abbastanza fondate: l'assenza di A in un tessuto testuale compatto in P₁ Pl₁ AV (e non in M₃ La M₂), quella di B in P₁ Pl₁ P₃ (e non in M₃ La), la collocazione di C dopo XV in P₁ Pl₁, di contro a P₃ AV M₃, che la pongono dopo XXII, appaiono tutti fatti difficilmente casuali. Essi possono essere spiegati grazie

⁹ Invito in proposito a osservare quanto rilevato nelle note da me apposte alle tavole dei mss. in BALDASSARI, *Principi metrici*, pp. 10-20 e 30-36.

allo stemma proposto sopra, pur con i limiti accennati. La mia ipotesi ricostruttiva prevede infatti che da un'iniziale situazione in cui erano presenti tutte le strofe, comprese A e B, per un totale di trenta stanze (e di 150 vv.), con C posta verso la conclusione della canzonetta, sia derivato da un lato β , e da qui M₃ (che avrebbe perso per suo conto la stanza XII) e *b*, capostipite di M₂ La (già privo forse della stanza X); dall'altro α , che avrebbe omesso la stanza da me designata A: da qui a loro volta sarebbero discesi da una parte AV (che avrebbe perduto la stanza XVIII) e dall'altra *p*, caratterizzato dalla caduta della strofa B; *p*₁ infine sarebbe stato segnato dallo spostamento di C, tratto che distingue P₁ Pl₁ da P₃¹⁰.

Nello stemma riesce particolarmente significativa la posizione di AV (ben diversa da quella che ha nella proposta di Pini), perché il riconoscimento di errori in comune tra i due codici milanesi P₁ Pl₁ e questo manoscritto svuota di legittimità le varianti proprio di P₁ Pl₁, da relegare a innovazioni del loro capostipite. Per la parentela tra AV Pl₁ e P₁ risulta poi esemplare (nonostante il ridotto testimoniale) la stanza X, che presenta le seguenti lezioni:

P ₁	Pl ₁	AV	M ₃
Le tue carne uiue su quel polito uiso i(n) uista tu me sey piu bella chel p(ar)adiso tu par unsole fraledo(n)ne [belle	Le tue carne uiue su quel polito uiso in uiste sime e piu bel del p(ar)adiso tu pari unsole frale done [belle	Letoecarne viue Su quel polito viso ynuista sum iue Qual epiu bel paradixo Ouaga stella deledone [belle	La neue egrana uiua Su quel polito uiso In uesta uerde oliua Qual piu bel paradiso Tu pari un solfar de le [done belle

Secondo lo stemma proposto da Pini, noi dovremmo escludere logicamente la variante di M₃ come erronea, mentre sembra chiaro che si tratta di una *lectio difficilior*, che subito ci riporta alla memoria versi celeberrimi, di Guido Guinizelli (*Vedut'ò* 1-8)¹¹:

Vedut'ò la lucente stella diana,
ch'apare anzi che 'l giorno rend' albore,

¹⁰ Per motivi di coerenza rispetto ai criteri che sto seguendo nell'edizione delle canzonette, preferisco porre P₁ Pl₁ sotto un subarchetipo designato come *p*.

¹¹ Cito da GUIDO GUINIZZELLI, *Rime*, a cura di L. ROSSI, Torino, Einaudi, 2002.

ch'à preso forma di figura umana;
sovr'ogn'altra me par che dea splendore:

viso de neve colorato in grana,
occhi lucenti, gai e pien' d'amore;
non credo che nel mondo sia cristiana
sì piena di biltate e di valore.

Il sonetto duecentesco vale non solo per il luogo particolare, ma probabilmente per il testo di Giustinian in generale: Guinizelli esalta la donna amata sopra ogni altra creatura, come si legge al v. 4, paragonandola innanzitutto a una *stella*, e il paragone, sia pure meno precisamente indirizzato, si trova anche in *Anzola che me fai*, non solo nella lezione di AV che si legge qui, ma alla fine della stanza successiva, dove troviamo proprio *o vaga stella de le donne belle*, sicché la lezione di AV, come detto, va relegata a erronea anticipazione. Sempre Guinizelli potrebbe essere convocato per l'immagine che chiude la strofa di Giustinian in oggetto, per la quale non sembrano esserci dubbi sulla necessità di correggere M3: si veda ancora *Tegno-l di folle 'impres', a lo ver dire*, 23 «ed infra l'altre par lucente sole» (e *lucente* è parola che compare al v. 32 di *Anzola che me fai*), anche se ovviamente si tratta di immagine topica, che compare, ad esempio, in *Rvf* 9 10 «costei, ch'è tra le donne un sole».

La penetrazione della poesia stilnovista nella letteratura veneta e più in generale settentrionale è un fatto che non ha quasi bisogno di essere ricordato¹². In Giustinian l'impronta lasciata dalla tradizione due-trecentesca è spesso evidente: Antonia Tissoni Benvenuti, sottolineando la «sottile letterarietà dei [...] testi volgari» del patrizio veneziano, parlava opportunamente di «echi facilmente avvertibili», e notando che tra le frequenti ricerche di libri volgari fatte a Firenze da Leonardo mancano «accenni a testi di laude o a canzonieri stilnovistici», ipotizzava che ciò fosse dovuto al fatto che «di questi il mercato veneziano poteva rifornirlo ampiamente»¹³. Restituendo

¹² Vd. ad es. P.V. MENGALDO, *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki, 1963, p. 307, che parla di «un atteggiamento culturale vivo nell'ambiente ferrarese e in genere settentrionale» e ritiene che si tratti «piuttosto del persistere di una tradizione ininterrotta che di una riscoperta critica dello Stilnovo»; diversa l'interpretazione del fenomeno data da M. MALINVERNI, *Rime "liete" o "dolenti": influenze stilnovistiche nella lirica settentrionale da Boiardo ai poeti di fine secolo*, in *Gli "Amorum libri" e la lirica del Quattrocento. Con altri studi boiardeschi*, Novara, Interlinea, 2003, pp. 103-18. Giova ricordare che il sonetto di Guinizelli è anche l'unico sicuramente imitato da Nicolò de' Rossi, come osserva F. BRUGNOLO, *Il canzoniere di Nicolò de' Rossi*, II. *Lingua, tecnica, cultura poetica*, Padova, Antenore, 1977, pp. 64-65.

¹³ A. TISSONI BENVENUTI, *Quattrocento settentrionale*, Roma-Bari, Laterza, 1980, pp. 7-8.

a Giustinian il posto che merita nella letteratura italiana del Quattrocento, occorrerà scandagliare attentamente la dimensione della sua memoria poetica. Qui mi sembra interessante addurre a puro titolo d'esempio qualche possibile riscontro tra *Anzola che me fai* e un altro testo spesso accostato proprio a Guinizelli, la canzone *Donna, lo fino amore*, attribuita a Guido Ghisilieri nel *De vulgari eloquentia*:

Anzola che me fai 25, 61-62, 136-39¹⁴

tu sei *cumpita sopra le altre belle*

[...]

La to' zentil persona

d'ogni beltà è *compita*

[...]

Io voria pur *contarte* [*cantarte?*]¹⁵,

e dir non sazo ormai,

l'una de mille parte

de le *beleze* ch'hai

Guido Ghisilieri (?), *Donna, lo fino amore*, 18-23

che 'nfra le donne voi siete sovrana

di ogni grazie e di virtù *compita*

[...]

Se lingua ciascun membro

del corpo si facesse,

vostre *belezzze* non porian *contare*

Tornando sulla stanza X, occorre dire che la lezione di M₃ non è totalmente esente da dubbi, soprattutto perché, se noi prendiamo *neve e grana* come un binomio, dunque con *e* come congiunzione, ci troviamo di fronte all'unico caso di stanza con frase nominale, a meno di pensare che *La* sia frutto di un'innovazione e che all'inizio della stanza vada posto magari un *O* vocativo-esclamativo. Un'altra possibilità è che si debba prendere *e* come copula: *la neve è grana viva | su quel polito viso*, come a dire che quel viso è di un tale candore che al suo confronto la *neve* sembrerebbe *grana*.

Altre perplessità sul piano sintattico sono destinate forse dal terzo verso di M₃, «in vesta verde oliva»: si può pensare a un guasto a monte della tradizione a noi nota e a una soluzione per cui abbiamo *vista* invece di *vesta* e *giuliva* o simili in rima. Anche qui però la tradizione sembrerebbe offrire un sostegno che è difficile scartare. Penso ovviamente a *Purg.* XXX 31-33:

¹⁴ La numerazione dei versi segue quella della mia edizione provvisoria del testo.

¹⁵ Il luogo è attestato solo da tre mss.: *contarte* è di P³, di contro a *contentarte* di P¹ e *cantentar* di AV. Personalmente propenderei per l'emendamento in *cantarte*, anche se può apparire *facilior*; il riscontro con *Donna, lo fino amore* sembrerebbe deporre però per *contarte*.

sovra candido vel cinta d'uliva
 donna m'apparve, sotto verde manto
 vestita di color di fiamma viva

dove ritroviamo la coppia in rima della canzonetta di Giustinian. La veste verde di colore d'oliva inoltre è presente quantomeno, per ciò che ho visto finora, nel serventese *Or vedo ben ch'Amor m'è traditore*, il testo giustiniano di maggiore diffusione, dove leggiamo (citando secondo M3) ai vv. 97-100:

Le bianche *veste de color d'oliva*,
 l'oro, le perle e i ati realli,
 i ati toi triumphali
 havria fato infiammar un cor salvazo

In forza di simili riscontri la lezione di P₁ Pl₁ AV genera rilevanti perplessità, sia per le difficoltà denunciate dai testimoni allo stesso v. 3 (dove è chiaro che specialmente P₁ cerca una soluzione e che il capostipite da cui discende anche Pl₁ è stato indotto a tentare poi un adattamento al v. 4) sia per *carne*, che parrebbe nata per fraintendimento della *difficilior grana*¹⁶. Il sostantivo può essere considerato legittimo nell'accezione di 'incarnato' (vd. *TLIO*, s.v., 2.2), ma il plurale suscita dubbi, e non si danno molte occorrenze accostabili del sintagma: in BIBIT si trova *Dec. VIII 7 102* «Voi v'andate innamorando e disiderate l'amor de' giovani, per ciò che alquanto con *le carni più vive* e con le barbe più nere gli vedete», e, in pieno Cinquecento, nella *Raffaella* di Piccolomini: «Accommodato [si intende il colore di un abito] a l'essere e a la qualità di chi veste. Poniamo caso che una abbi le *carni* pallide e *vive*: si guardi da' colori aperti, salvo che dal bianco, come sono verdi, gialli, cangianti, aperti e simili [...]. Il rosso è colore generalmente pestilentissimo, e a nissuna carnagione s'acconviene»¹⁷ (quindi il verde di cui parla M3 non si addirebbe alle *carne vive* della donna cantata).

Tuttavia la stessa dimensione intertestuale che ci spinge a valorizzare la lezione di M3 offre l'opportunità di un accostamento che quantomeno com-

¹⁶ È possibile ipotizzare che al fraintendimento abbia concorso anche un erroneo cambiamento di *nene* in *tue*, il quale potrebbe essersi prodotto per uno scambio paleografico tra *n* e *t*, non così raro nei sistemi grafici di diversi testimoni delle canzonette di Giustinian.

¹⁷ ALESSANDRO PICCOLOMINI, *La Raffaella ovvero Dialogo della bella creanza de le donne*, a cura di G. ALFANO, Roma, Salerno editrice, 2001, p. 52.

plica un po' il quadro. Si tratta del riscontro con un sonetto di Francesco di Vannozzo, *Leone isnello*, vicino a Giustinian nel tempo e nello spazio. Il testo è tradito, sia pure privo della coda, anche da uno dei testimoni di *Anzola, che me fai*, vale a dire AV (ms. che si aggiunge così ai due presi in considerazione finora da Roberta Manetti)¹⁸: nonostante l'esigua tradizione oggi nota, questo sonetto pare esercitare una certa influenza sui poeti dell'area e dell'epoca¹⁹:

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,
 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*.

La vicinanza al sonetto di Vannozzo, indubbia anche per altri elementi, come il *paradiso* della coda del sonetto, per quanto topico, o l'immagine dell'*eguana*, che si è vista nella seconda stanza della canzonetta di Giustinian, ci permette d'altro canto di apprezzare il recupero della *neve* di Guinizelli accostata alla *grana* nella lezione di M3. Al tempo stesso però le *carni eburne* generano qualche dubbio sulla dicotomia tra *carne* e *grana* nella tradizione,

¹⁸ Vd. BALDASSARI, *Alla riscoperta di Leonardo Giustinian*, pp. 158-59; cito il testo secondo R. MANETTI, *Le rime di Francesco di Vannozzo. Edizione critica*, tesi di dottorato, VI ciclo, Università degli Studi di Padova, a. a. 1994 (tutor F. Brugnolo).

¹⁹ Ne è testimonianza anche un rifacimento individuato da Tiziano Zanato nel cosiddetto canzoniere anonimo per Zucarina (Londra, British Library, King's Collection 322), con incipit che suona *Giovene dona con le crine sparte* (vd. la scheda relativa di T. ZANATO, in *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di A. COMBONI e T. ZANATO, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 46-51, p. 47).

sollecitando alcuni interrogativi: la confusione tra *carne* e *grana* può essere stata favorita, a livello di copia, dall'influenza stessa esercitata da questo sonetto? oppure, più probabilmente, tale dicotomia potrebbe derivare dall'esistenza di varianti d'autore, generate proprio dal rapporto intertestuale con il sonetto di Vannozzo²⁰?

Siamo attratti insomma in un'orbita o forse in un vortice di relazioni intertestuali, che mentre sembrano indicare una via per sciogliere i dubbi di carattere ecdotico, ne suscitano altri non del tutto trascurabili, ricordandoci che il campo della memoria poetica, così fertile ma anche così difficilmente delimitabile, pone spesso problemi che richiedono e mettono a dura prova quell'acume e quella capacità di discernimento che sono indispensabili in qualunque lavoro filologico.

²⁰ Annoto a margine che la stessa idea che *grana* sia una *difficilior* da assumere per scartare invece *carne* può essere sia pur lievemente incrinata considerando che questo sonetto è trådito da AV, testimone tutt'altro che accurato, nel quale tra l'altro *grana* compare anche in un sonetto stravagante di Petrarca, *Quella ghirlanda che la bella fronte*, al v. 2 (verso che peraltro potrebbe aver inciso sul sonetto del Vannozzo, dato che si parla «di color tra perle e grana», e «color di perla» compare nel v. 3 del rimatore padovano).

Giuseppe Alvino è assegnista presso l'Università di Genova. Collabora con il progetto dell'Edizione Nazionale dei commenti danteschi.

Marco Berisso insegna Filologia italiana e si occupa prevalentemente di poesia due-trecentesca e di testi otto-novecenteschi.

Irene Falini è assegnista dell'Istituto OVI del CNR. Si è addottorata presso l'Università di Genova, dove è cultore di Filologia italiana, e si occupa di poesia volgare dei secc. XIV e XV.

Il convegno ha analizzato la funzione nella poesia medievale e rinascimentale della cosiddetta "memoria poetica", ovvero la ripresa, conscia o meno, da parte di un poeta, di stilemi, versificazione, lessemi, rime e altri elementi già precedentemente impiegati in opere proprie o altrui. La memoria poetica è stata soprattutto analizzata nelle sue intersezioni con i problemi della ricostruzione filologica.

The congress was about the presence in Medieval and Renaissance poetry of the so-called category of "poetical memory", namely the reprise either conscious or unconscious in a poetic work of stylistic or rhythmic or lexical elements from another poet or from other works of the same poet. This category was especially investigated in its relationships with the issues of philological reconstruction.



In copertina:
Parigi, Bibliothèque Nationale de France, fr. 1174, c. 27v (Allegoria della memoria)