

Estratto

CULTURA NEOLATINA

Rivista di Filologia Romanza fondata da Giulio Bertonì

ANNO LXXV - 2015 - FASC. 3-4

Direzione
ROBERTO CRESPO ANNA FERRARI SAVERIO GUIDA

Comitato scientifico

CARLOS ALVAR Université de Genève Svizzera	PAOLO CHERUBINI Archivio Segreto Città del Vaticano
ELSA GONÇALVES Universidade Clássica de Lisboa Portogallo	GÉRARD GOUIRAN Université de Montpellier Francia
ULRICH MÖLK Universität Göttingen Germania	WOLF-DIETER STEMPEL Bayerische Akademie der Wissenschaften München, Germania
GIUSEPPE TAVANI Università "La Sapienza" Roma, Italia	MADELEINE TYSENS Université de Liège Belgio
FRANÇOISE VIELLIARD École Nationale des Chartes Paris, Francia	FRANÇOIS ZUFFEREY Université de Lausanne Svizzera

MUCCHI EDITORE

ANNO LXXV - 2015 - FASC. 3-4

CULTURA NEOLATINA

DIREZIONE:

Roberto Crespo

Anna Ferrari

Saverio Guida

COMITATO DI REDAZIONE:

Fabio Barberini

Patrizia Botta

Maria Careri (responsabile)

Aviva Garribba

Anna Radaelli

Adriana Solimena

Lirica aragonese e sperimentazione metrica: l'uso della rima apocopata in una *canzone* di Giuliano Perleoni

Giuliano Perleoni, detto Rustico Romano, fu il primo autore di liriche in volgare della corte aragonese di Napoli¹ a far stampare un volume dei propri versi. La raccolta, intitolata *Lo Perleone*, apparve nel marzo del 1492². In più luoghi dell'opera, Perleoni insiste sul carattere innovativo dei suoi componimenti³, a cominciare dalla prima *canzone* della raccolta, una ballata grande rivolta, come l'opera intera, a Federico d'Aragona (1452-1504). Nel congedo della poesia, Perleoni la chiama *nuova canzon, tessuta ad arte / in stil vago e leggier*⁴. Il componimento è caratterizzato da uno schema metrico che, in determinate sedi di ogni stanza, prevede l'uso di rime tronche: xYyX Ab_{tr}Ab_{tr}B_{tr}ccX De_{tr}De_{tr}E_{tr}ffX ecc. Alla fine della poesia, si ripete il ritornello: xYyX.

¹ Per lo studio di questa lirica è fondamentale M. SANTAGATA, *La lirica aragonese*, Padova 1979.

² Giuliano Perleoni, *Compendio di sonetti et altre rime de varie texture intitulado Lo Perleone*, Napoli, Aiolfo de Cantono, 1492.

³ Cfr. SANTAGATA, *La lirica aragonese* cit. n. 1, p. 267. Già nel 1894, E. PÈRCOPO aveva annunciato uno studio in cui intendeva parlare di «qualche ... innovazioncella nelle forme metriche» introdotta da Perleoni; cfr. E. PÈRCOPO, *Nuovi documenti su gli scrittori e gli artisti dei tempi aragonesi*, XVI, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», XIX (1894), pp. 757-776, p. 764. Non mi risulta che il filologo abbia mai trattato l'argomento.

⁴ Si vedano più avanti i vv. 93-94 del testo. SANTAGATA, *La lirica aragonese* cit. n. 1, p. 267, cita il brano e osserva che «due ... canzoni» di Perleoni «hanno uno schema insolito che nasce proprio dalla compenetrazione fra i moduli a ritornello della ballata e le strutture chiuse della canzone». La chiosa tra parentesi che segue, «non a caso, dunque, la ballata citata sopra è detta “nuova canzon”», si riferisce alla prima *canzone* de *Lo Perleone*. La seconda poesia chiamata in causa dal filologo sarà la dodicesima *canzone* dell'incunabolo (cfr. Perleoni, *Compendio di sonetti* cit. n. 2, pp. CXXXV-CXLV), un testo che inizia anch'esso con una strofa più breve di quelle successive (formata da sei versi anziché da sedici). Nel suo caso, però, l'ultima rima della stanza iniziale si ripete non in tutte le strofe successive, ma soltanto nella prima, e la conclusione del componimento non è formata da una ripresa della strofa di apertura, bensì da un congedo di tre versi.

Giuliano Perleoni, Canzone prima al dicto Signore

Felice e benedetto,
 avventuroso e lieto fu quel giorno,
 che in un giardino adorno
 di rose e fiori intrai per mio diletto.

Lo tempo allegro, el dì festo e giocondo 5
 e la dolce stagion
 fuoron principio al mio suave pondo
 de la nuova pregion.
 Stand'io pensoso a l'ombra d'un balcon,
 sentimi acqua nel fronte, 10
 e come cervo al fonte
 ratto divenni al fuggitivo aspetto.

Così rimaso fra tormenti e gioia
 tutto pien di stupor,
 per farmi più costante a tanta noia, 15
 m'apparve el dio de Amor.
 Po' che, inclinato a lui como a signor,
 domandai chi mi prese,
 lieto e cortese
 così rispose a me, suo bon soggetto: 20

«Una ninfa gentil, vestita d'auro».
 Poi mi prese per man;
 così condutti sotto un verde lauro
 sopr'un bel colle pian,
 mostrommi a piè di noi poco lontan 25
 la giovinetta donna,
 tal ch'agli occhi e la gonna
 arsi di doppia fiamma in mezzo al petto.

Ella si andava de bellezza altera 30
 dentro del bel giardin,
 io, contemplando la gentil maniera
 dal mio colle vicin,
 volunteroso intrai ne lo cammin
 per mirarla da presso,
 ma non mi fu concesso 35
 da chi qui mi lasciò stanco e soletto.

Ma pur con quella fede ch'io predea
 de la sembianza humil,
 tremulo e smorto dissi: «O nobil dea,

non mi tenere a vil, 40
 porgime, priego, la tua man gentil,
 fammi di servir degno
 el tuo viso benegno,
 che a l'amoroso nodo m'ha constretto».

Ond'ella che contenta assai divenne 45
 del mio dolce martir,
 le mani aggiunte e gli occhi a li mei tenne,
 e così mosse a dir:
 «Quel divo Amor che ti fe' qui venir,
 sempre laudato sia, 50
 ché la bellezza mia
 serà forse per te più claro oggetto.
 Non però t'appressar qua dov'io sono:
 non si conviene a te.
 Partite dunque e prendi questo dono, 55
 serbalo con gran fe».

Così, come lontana era da me,
 fresche rose mi porse
 tal che non se ne accorse
 el cor già volto al suo cortese effetto. 60

Ma non più tosto che risponder volsi,
 non la revidi più,
 né di lei, che mi prese tal, mi duolsi,
 qual non saper chi fu.
 Così privo de lingua e de virtù 65
 questo giardin lasciai,
 finch'appena tornai,
 a piè del verde lauro nel poggetto.

Hor qui la conobbi io, qui gusto e miro
 la beltà singular, 70
 qui scriverò la gioia e lo martiro
 del mio leggiadro amar;
 de qui la fama sua farò volar
 fin la diana stella,
 tal che, sopr'ogni bella, 75
 fia venerato el suo digno conspetto.

E a te, Signor mio caro, inclito e saggio,
 divo nato e regal,
 como a vero sustegno e primo raggio
 di me, servo leal, 80

scrivo lo caso e la piaga mortal,
che dolcemente porto,
acciò che come scorto
veggi, se 'l veder mio fu sí perfetto.

Dunque se nulla in te mie' prieghi ponno, 85
spèchciati in ella un dì:
dirai, se gli occhi toi contemplar vonno
celeste forma: «È qui»;
ond'io, che bramo e parmi esser così
lo tuo iudicio, attendo: 90
ch'io ben la vedo e intendo
specchio eminente al mio basso intelletto.

E tu, nuova canzon, tessuta ad arte
in stil vago e leggier,
vanne sicuramente in ogni parte, 95
né de biasmo temer,
e s'altro digno amante ama saver,
ove habita la rosa,
digli chiaro ogni cosa,
ad altri non, ché mi serria dispetto. 100

Felice e benedetto,
avventuroso e lieto fu quel giorno
che in un giardino adorno
di rose e fiori intrai per mio diletto⁵.

Emendazioni: 53: t'appressar] lappressar; 74: fin] fia

Interventi sulla grafia: 1, 2, 5, 6, 11, 13, 19, 27, 47, 48, 55, 65, 69, 71, 77, 78, 79, 81, 89, 93, 94, 97, 101, 102, 10 e] et; 1, 101 benedetto] benedecto; 2, 102 avventuroso] adventuroso; 4, 33 intrai] intray; 4, 104 diletto] dilecto; 5 allegro] alegro; 9, 15, 17 (2x), 20, 40, 44, 47, 54, 77, 79 a] ad; 12 ratto] racto; 12 divenni] diven-di; 12 fuggitivo] fugitivo; 12 aspetto] aspecto; 13, 71 gioia] gioya; 14 tutto] tucto; 15 noia] noya; 18 domandai] domanday; 20 soggetto] subgecto; 21 ninfa] nymphay; 22 poi] poy; 23 condutti] conducti; 23 sotto] socto; 25 noi] noy; 25 poco] pocho; 26 giovinetta] giovinecta; 28 petto] pecto; 29, 51 bellezza] bellecza; 33 cammin] camin; 36 stanco] stanchoy; 36 soletto] solecto; 38 sembianza] sembiancza; 44 constretto] constrecto; 45 assai] assay; 47 aggiunte] agiunte; 52 oggetto] obgecto; 53 però] perho; 55 dunque] dumque; 60 effetto] effecto; 68 poggetto] pogecto; 69 conob-

⁵ Cfr. Giuliano Perleoni, *Compendio di sonetti* cit. n. 2, pp. IX-XII.

bi] cognobi; 72 leggiadro] legiadro; 76 conspetto] conspecto; 77 inclito] inclyto; 79 sustegno] substegno; 79 raggio] ragio; 84 veggì] vegi; 84 perfetto] perfectio; 87 toi] toy; 92 basso] bascio; 92 intelletto] intellecto; 93 vago] vago; 94 leggier] legier; 100 dispetto] dispecto

A mia conoscenza, una struttura metrica simile si trova soltanto in un'altra poesia meridionale del Quattrocento, probabilmente più antica della *canzone* di Perleoni, seppure non di molto: alludo a una ballata che, con la denominazione *chanzona chalarrese*, figura nella famosa raccolta poetica allestita, intorno al 1470, dal fiorentino Filippo Scarlatti, l'attuale ms. 3 della Biblioteca Venturi Ginori Lisci di Firenze⁶, e presto copiata nell'odierno codice C 35 sup. dell'Ambrosiana di Milano⁷. Senz'alcun titolo e con il testo mutilo⁸, ma con la parte musicale probabilmente completa⁹, il componimento compare nel ms. IV. a. 24 della Biblioteca del Escorial, un codice compilato in Italia nella seconda metà del Quattrocento (e forse a Napoli nel settimo decennio di quel secolo)¹⁰.

Nell'anonimo componimento, un vivace contrasto tra una donna e suo marito, la presenza delle rime tronche non coinvolge soltanto

⁶ Cfr. M. FERRARA, *Il codice Venturi Ginori di rime antiche*, in «La Bibliofilia», LII (1950), pp. 41-102, e soprattutto E. PASQUINI, *Il codice di Filippo Scarlatti (Firenze, Biblioteca Venturi Ginori Lisci, 3)*, in «Studi di filologia italiana», XXII (1964), pp. 363-580. La *chanzona chalarrese* è trascritta sul f. 330r-v del manoscritto; cfr. *ibidem*, p. 428.

⁷ Cfr. E. PASQUINI, *Scarlatti, Filippo*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, 6 voll., 1970-1978, V, p. 55, nonché N. PIRROTTA, *Su alcuni testi italiani di composizioni polifoniche quattrocentesche*, in *Testimonianze, studi e ricerche in onore di Guido M. Gatti (1892-1973)*, a cura di G. Vecchi, Bologna 1973, pp. 133-157, p. 143. Il catalogo *online* dell'Ambrosiana (<http://ambrosiana.comperio.it/opac/detail/view/ambro:catalog:67594>) data la copia «1470-1473». Nel ms. milanese, la poesia figura sul f. 59r-v.

⁸ Cioè ridotto al ritornello e la seconda strofa; cfr. D. SLAVIN, *On the Origins of Escorial IV.a.24 (EscB)*, in «Studi musicali», XIX (1990), pp. 259-303, p. 272, e PIRROTTA, *Su alcuni testi italiani* cit. n. 7, p. 152.

⁹ Cfr. *ibidem*, pp. 143-144 e 157.

¹⁰ Per la datazione del codice, composto di vari strati, cfr. E. SOUTHERN, *El Escorial, Monastery Library, Ms. IV. a. 24*, in «Musica disciplina», XXIII (1969), pp. 41-77, ma soprattutto SLAVIN, *On the Origins* cit. n. 8, *passim* e p. 282: «Compilation of the entire manuscript in Naples in the 1460s cannot be ruled out – after all, Naples remains the only location for which any associations emerge. Nevertheless, the correspondance that is revealed by close analysis of the manuscript between distinct repertories and distinct physical layers forces us to recognize that *EscB* is a composite: as such, each of its layers must be evaluated on the basis of the evidence it alone provides».

e io che consentii a dir di sì
 a quelle vecchie ladre!
 Lo dico per mia madre
 e per mio padre, che sforzato m'ha». 20 (24)

«Fatti inderièr ...

«Misericordia! quanto se' crudele!
 Tu non hai legge e fé.
 S'io son nato villano e tu gentile,
 m'ia colpa non è,
 ma se tu fussi figliuola deo re, 25 (33)
 tutti siamo d'Adamo,
 però non ci allasciamo,
 anzi acostiamo, ed un bacio mi dà!»

«Fatti inderièr ...

«Fatti in ariera e parlami da casso:
 se tu ti acosti più, 30 (42)
 piglio un coltello e lo core mi passo,
 dirò che fusti tu:
 non ti sarò giammai sommisa più;
 dirò che tu m'ha' cciso,
 e tu ne sara' impiso, 35 (47)
 e lo tuo viso non m'acosterà!»

«Fatti inderièr ...

Nonostante la metrica di *Felice e benedetto* e quella di *Fatti inderièr* siano molto simili, c'è un tratto tecnico che nettamente distingue le due *canzoni*. Mentre le cinque rime tronche del componimento raccolto da Filippo Scarlatti sono tutte quante formate da parole che finiscono in una vocale tonica¹², quelle della poesia di Perleoni legano spesso insieme parole che terminano in una consonante. Questo particolare non è riconducibile né al dialetto di Roma, patria del poeta,

¹² Cfr. SPONGANO, *Nozioni ed esempi* cit. n. 11, p. 130: «Tra ritornello e stanze sono cinque parti, e si osservi in esse l'artificio d'avere le rime tronche in *a, o, i, e, u*, cioè in tutte e cinque le vocali ...».

aquesta razón me prueba
que ambos a dos nos devamos 10
consolar, pues que esperamos
tan breve nuestra partida.

Si mis males te escrevía
por verdat a ti dezir,
tantos tengo de escrevir 15
que papel non bastaría;
mas si es ventura mía
de tan cedo vernos amos,
la salud que deseamos
nos será tan bien venida. 20

En esta semana sancta,
muchas con grand devoción
andan tristes, con razón,
de la pasión que se canta;
yo con alegría tanta, 25
que siento porque nos vamos,
en estos días que estamos,
toda tristor se me olvida¹⁷.

La poesia citata è una delle due *canciones* del *Cancionero de Estúñiga* con tre *coplas* che mostrano un'identica distribuzione di rime tronche e piane nelle *mudanzas*, cioè nelle parti del testo in cui le rime variano da strofa a strofa. Dalla sua compagna, *Cobarde de corazón* di Juan de Ortega¹⁸, la lirica di Montanos si distingue per un tratto che l'accomuna alla *canzone* di Perleoni, la mancata ripresa della prima rima della *cabeza*. Nella raccolta si trovano poi sette *canciones* con due *coplas* che, all'interno di ogni stanza, assegnano luoghi fissi alle rime tronche¹⁹. Tutte quante riprendono la totalità delle

¹⁷ Cfr. M. y E. ALVAR, *Cancionero de Estúñiga* cit. n. 14, pp. 201-202 (qui, come nelle altre citazioni da quest'edizione, modernizzo la grafia). Al v. 20, ho corretto *non in nos; tan bien* (*ibidem*) sarà da interpretare come equivalente di *también* ("anche", "ugualmente").

¹⁸ Cfr. *ibidem*, pp. 202-203. Schema metrico: x_{tr}yyx_{tr}x_{tr} a_{tr}bb_{tr}a_{tr}x_{tr}yyx_{tr}x_{tr} c_{tr}ddc_{tr}x_{tr}yyx_{tr}x_{tr} e_{tr}ffe_{tr}x_{tr}yyx_{tr}x_{tr}.

¹⁹ Diego de Valera, *Adiós, mi libertad* (y_{tr}xy_{tr}x a_{tr}ba_{tr}by_{tr}xy_{tr}x c_{tr}dc_{tr}dy_{tr}xy_{tr}x), *ibidem*, pp. 151-152; Rodrigo de Torres, *Qualquiera que me toviere* (xy_{tr}y_{tr}x ab_{tr}b_{tr}axy_{tr}y_{tr}x cd_{tr}d_{tr}cxy_{tr}y_{tr}x), *ibidem*, p. 163; Villalpando, *Nunca mejorar mi pena*, *ibidem*, p. 197 (yx_{4tr}yx_{4tr} ab_{4tr}ab_{4tr}yx_{4tr}yx_{4tr}

rime della *cabeza*, il che, a livello formale, le allontana da *Felice e benedetto*. Tuttavia, una di esse, composta da Ferrando de la Torre, merita la nostra attenzione, perché è l'unica *canCIÓN* con più di una strofa nell'intero *Cancionero de Estúñiga* che condivide con la *canzone* di Perleoni il particolare di presentare rime tronche alla fine del secondo e quarto verso di ogni stanza:

¿Quién te puso en tal cuydado,
 coraçón, que te atormenta?
 ¡Tal se vea, que non sienta
 de sí parte nin mandado!

Coraçón, nunca feziste, 5
 porque devas con razón
 con cuidados bivir triste,
 nin estar en tal prisión,
 en poder de quien de grado
 de tus males se contenta. 10
 Tal lo vea, que non sienta
 de sí parte nin mandado.

Coraçón, los tristes males
 que por ti rescibo yo,
 son crueles, desiguales, 15
 quales hombre nunca vio;
 porque diré: «Mal fadado
 quien mis cuitas acrecienta,
 tal se vea, que non sienta
 de sí parte nin mandado»²⁰. 20

Non escluderei che la *poesía cancioneril* offrissi a Perleoni testi che potevano confermarlo nella scelta della struttura metrica di *Felice e benedetto*. Ad ogni modo, la notorietà delle *canciones* spagnole alla corte aragonese di Napoli garantiva che il pubblico partenopeo non ritenesse troppo strani i tratti formali inconsueti della *canzone* per il

cd_{4r}cd_{4r}yx_{4r}yx_{4r}); Sarnés, *Alegradvos, amadores* (xyyx ab_rb_raxyx cd_rd_rcxyyx), *ibidem*, p. 204; Fernando de la Torre, *¿Quién te puso en tal cuidado* (xyyx ab_rab_rxyyx cd_rcd_rxyyx), *ibidem*, p. 207; Carvajal, *Sicut passer solitario* (yx_rx_r a_rba_rbyx_rx_r c_rdc_rdyx_rx_r), *ibidem*, p. 242; Juan de Tapia, *Mal aya quien su secreto* (xyyx a_rb_ra_rb_rxyyx c_rd_rc_rd_rxyyx), *ibidem*, p. 177.

²⁰ *Ibidem*, p. 207.

principe Federico. Mi sembra però poco probabile che Perleoni sia stato indotto principalmente da liriche castigliane a utilizzare schemi metrici che prevedevano l'uso obbligatorio di rime tronche in certe sedi. Maggiore ed essenziale mi sembra l'impatto di un modello veneziano che Perleoni poteva conoscere da alcune stampe, se non – ma sarebbe forse pretendere troppo – tramite la tradizione manoscritta: mi riferisco a certe poesie di Leonardo Giustinian (1381/86-1446).

Nella prima delle stampe appena evocate, un volume pubblicato da Bartolomeo da Cremona²¹, leggiamo una lauda attribuibile al poeta veneziano, *O gratioso fior sopra ogni fior*, in cui la struttura delle stanze che seguono il ritornello (chiaramente diverso da quello di *Felice e benedetto*: X_{tr}yyX_{tr} invece di xYyX) è pressoché identica a quella della *canzone* di Perleoni: Ab_{tr}Ab_{tr}B_{tr}ccX_{tr} rispetto a Ab_{tr}Ab_{tr}B_{tr}ccX. L'unica differenza tra i due schemi consiste nella diversa natura della rima X, tronca in Giustinian, piana in Perleoni. Quanto ai contenuti delle due composizioni, non si possono negare differenze profonde – quella del poeta veneziano è una preghiera, quella dell'autore aragonese un testo narrativo –; tuttavia mi sembra notevole che entrambe celebrino una donna associandola a un fiore. Al *giglio* Maria, oggetto dell'encomio di Giustinian, che riproduco di seguito in base all'edizione di Francesco Luisi²², corrisponde in qualche modo la *rosa* glorificata nel testo di Perleoni.

²¹ Cfr. *Incomenciano le devotissime et sanctissime laude le quale compose el noble et magnifico messere Lonardo Iustiniano*, Venezia, Bartolomeo da Cremona, 1474. Non ho avuto accesso all'*editio princeps* (EP) ma mi sono potuto giovare dell'edizione parziale contenuta in *Laudario Giustiniano. Edizione comparata con note critiche del ritrovato Laudario ms. 40 (ex Biblioteca dei Padri Somaschi della Salute di Venezia) attribuito a Leonardo Giustinian*, a cura di F. LUISI, 2 voll., Venezia 1983, I, pp. 358-379, di un'ampia descrizione del volume e di una tavola che presenta il suo contenuto (*ibidem*, I, pp. 81-90) e, per i testi condivisi dalla stampa e dal *Laudario ms. 40*, dell'apparato critico stabilito dal curatore (*ibidem*, I, pp. 403-410). Ho potuto consultare inoltre una replica infedele di EP, digitalizzata dalla Württembergische Landesbibliothek di Stoccarda; cfr. *Incominciano le devotissime et sanctissime laude composte per el nobile e magnifico misser Leonardo Iustiniano*, Venezia, Bertocco, 1490.

²² Cfr. *Laudario Giustiniano* cit. n. 21, I, pp. 359-360 (= EP, num. 17). È l'unica delle poesie religiose menzionate in questo saggio che non figura nel *Laudario ms. 40* (edito in *Laudario Giustiniano* cit. n. 21, I, pp. 255-357), ed è ugualmente la sola a non essere compresa nell'*editio altera* delle laude giustiniane (cfr. *Laude del eccellentissimo misser Lunardo Iustiniano patricio venetian e de altri sapientissimi homini*, Vicenza, Lunardo Ba-

O gratioso fior sopra ogni fior,
 Maria pudico çiglio,
 candido, almo e vermiglio
 de chui è nato el nostro Salvator.

Egli è stanote nato de Maria, 5
 Iesù verbo zentil,
 egli è venuto, l'aspetato Missia
 fra nuy, cum tanto humil
 l'à preso carne, e non è fato vil,
 de Maria verzenella, 10
 de ley s'à fato cella
 sol per salvar el nostro human eror.

L'è nato Dio e homo in tanta gloria
 solo per nuy salvar,
 i anzoli canta' osanna con victoria 15
 ché 'l vien a riconprar
 nostri peccati, ché 'l vien a satisfar
 d'Adamo el grandò erore;
 servo se fa el Signore:
 guarda humiltà del nostro Creator! 20

L'è nato de Maria pudico ziglio,
 vaso de santità,
 dal ciel desceso per divin consiglio,
 Iesù summa bontà.
 Verbo mandato dala eternità 25
 solo per darne vita:
 o maiestà infinita,
 chome t'à fato humil el nostro eror!

L'à preso carne humana questo Dio
 solo per nostro ben, 30
 egli è piatoso, tuto humil e pio,

silea, 1475 = **EA**). Per una minuziosa analisi di quest'edizione e per la tavola del suo contenuto, cfr. LUISI in *Laudario Giustiniano* cit. n. 21, I, pp. 91-97. Come avverte lo studioso, il volume ebbe una ristampa infedele nel 1483 (Venezia, Bernardino de Celleri da Lovere). Non ho potuto consultare né **EA** né la sua ristampa; i testi di **EA** che mancano sia in **EP** che nel *Laudario ms. 40* sono stati pubblicati in *Laudario Giustiniano* cit. n. 21, I, pp. 380-383.

e d'ogni gratie pien;
 l'è nato questa note sopra el fen
 tra el bo e l'asenelo,
 ogni gratie è con quello, 35
 godiamo adonque el nostro Redentor.

Egli è venuto solo per sanare
 'sta nostra infirmità,
 'sta infeta lepra, el vien sol per lavare
 chol sangue zusto in verità, 40
 ghodiamo adonque la Natività,
 reveriamo Maria
 che n'è 'perta la via
 de questa fonte piena d'ogni odor.

La stampa del 1474 si apre con due laude dallo schema strofico molto simile a quello del testo appena citato, intitolate *O Iesù dolce, o infinito amor*²³ e *Veniti tuti al fonte di Iesù*²⁴. Nessuna delle due è però così rigida nell'assegnare determinati posti alle rime tronche. Nel primo testo, due strofe, la terza e la sesta, affiancano un'altra rima tronca, formata dai finali dei vv. 1 e 3²⁵, a quella presente nei vv. 2, 4 e 5 di ogni stanza e a quella della ripresa; nel secondo, la prima strofa non mostra rime tronche ad eccezione di quella ricorrente nell'ultimo verso (-uy): vi leggiamo *carnale : eternale : liberale* invece di *carnal : eternal : liberal*²⁶. Un altro indizio a favore dell'ipotesi di una particolare importan-

²³ Cfr. **EP**, ff. 4r-5v (= num. 1); **EA**, ff. 1r-2r (= num. 1); *Incominciano le devotissime et sanctissime laude 1490* cit. n. 21, f. 1r-v (= num. 1), nonché, per la versione del *Laudario ms. 40*, *Laudario Giustiniano* cit. n. 21, I, p. 255 (= num. 1).

²⁴ Cfr. **EP**, ff. 5v-7r (= num. 2); **EA**, 4v-5r (= num. 3); *Incominciano le devotissime et sanctissime laude 1490* cit. n. 21, f. 2r-v (= num. 2), nonché, per il *Laudario ms. 40*, *Laudario Giustiniano* cit. n. 21, I, pp. 256-257 (= num. 3).

²⁵ Cfr. *se' : mei* (vv. 21 e 23) e *fay : may* (vv. 45 e 47).

²⁶ Per **EP** ed **EA**, cfr. **LUI** in *Laudario Giustiniano* cit. n. 21, I, p. 403 (apparato critico); vedi inoltre *Incominciano le devotissime et sanctissime laude 1490* cit. n. 21, f. 2r-v (= num. 2), vv. 6, 8 e 9. Lo stesso fenomeno si osserva anche nel *Laudario ms. 40*: cfr. *Laudario Giustiniano* cit. n. 21, I, pp. 256-257 (= num. 3), vv. 6, 8 e 9. Nella stampa del 1490, s'incontra poi *gentile* (v. 25) in rima con *humil* (v. 22) e *vil* (v. 24), e *porete* (v. 65) in rima con *oymè* (v. 62) ed è (v. 64). A proposito di queste opposizioni, apparentemente estranee a **EP** ed **EA** (se le indicazioni di Luisi sono esatte), si potrebbe parlare di irregolarità facilmente sanabili da un lettore-imitatore del testo, ma non è chiaro se si-

za di *O gratioso fior sopra ogni fior* per Giuliano Perleoni è l'occorrenza, in *Felice e benedetto*, dell'unica serie di parole rima tronche che si prestava a essere trasferita dal contesto sacro della lauda a quello profano della *canzone*, cioè *zentil / gentil : humil : vil*. Nella poesia di Giustinian la troviamo ai vv. 5, 7 e 8, in *Felice e benedetto* (in ordine diverso) ai vv. 41, 38 e 40.

Se eccettuiamo ballate o sirventesi in cui la rima ricorrente in ogni strofa è tronca, nelle stampe quattrocentesche di testi profani attribuiti a Giustinian non ci s'imbatte in componimenti che mostrino, nelle loro stanze, una distribuzione regolata di rime tronche e piane. Dato lo stato poco soddisfacente delle ricerche su questo lato della poesia giustiniana, è molto arduo giudicare in quale misura tali pezzi figurino nella tradizione manoscritta. L'unica cosa sicura che posso dire al riguardo è che un manoscritto oggi conservato nel Fondo Castiglione della Biblioteca Comunale di Mantova, scoperto e descritto più di cent'anni fa da Vittorio Cian²⁷, ne contiene almeno due: a) una canzonetta di 56 ottonari (inc. *O corona dele done*), in cui ciascuna delle quattordici rime pari è tronca (ab_{tr}ab_{tr} cd_{tr}cd_{tr} ef_{tr}ef_{tr} ecc.), purché si corregga l'ultima parola del v. 2, *ascoltare*, in *ascoltar*²⁸; b) un'altra canzonetta dallo schema metrico assai complesso, *Lasso mi, ch'io moro amando – note e dia*²⁹, trädita anche da altri testimoni, ma almeno in parte senza il particolare che ci interessa³⁰.

ano davvero irregolarità. Il *Laudario ms. 40*, infatti, offre, nel primo dei due passi, forme non apocope (*çentille, humile e ville*), mentre, nel secondo, combina *podete* con *oimè* ed è. Le forme *porete* e *podete* possono aver subito l'attrazione della prima rima della strofa, appunto *-ete*; cfr. *perdete : credete* (vv. 61 e 63; nel *Laudario ms. 40*, la prima parola compare nella forma *perdeti*).

²⁷ Cfr. V. CIAN, *Un codice ignoto di rime volgari appartenuto a B. Castiglione*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XXXIV (1899), pp. 297-353, e XXXV (1900), pp. 53-82.

²⁸ Il testo è edito da G. BILLANOVICH, *Per l'edizione critica delle canzonette di L. Giustinian*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CX (1937), pp. 197-252, pp. 247-248.

²⁹ Se ne veda il testo in CIAN, *Un codice ignoto* cit. n. 27, XXXV, pp. 68-71.

³⁰ Se ciò è sicuro per il manoscritto Palatino 213 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, edito da Wiese (cfr. *Poesie edite ed inedite di Lion. Giustiniani*, a cura di B. WIESE, Bologna 1883, num. XXV), non posso dirlo con certezza degli altri cinque manoscritti che tramandano il testo (se ne veda l'elenco in BILLANOVICH, *Per l'edizione* cit. n. 28, pp. 239-241). Nel codice mantovano (e anche nel ms. Ital. Cl. IX 481 della Biblioteca Naziona-

Tirando le somme, mi sento di affermare che una poesia sacra, la lauda *O gratioso fior sopra ogni fior* di Leonardo Giustinian, costituì il precedente metrico più importante per la *canzone Felice e benedetto* di Giuliano Perleoni. Inoltre, ritengo possibile che testi della *poesia cancioneril* e/o liriche popolareggianti quale la *chanzona calabrese Fatti inderièr, non t'acostare in za* abbiano favorito le particolarità metriche del componimento. Non credo però che Giuliano Perleoni sarebbe stato capace di creare la struttura metrica di *Felice e benedetto* soltanto con il loro apporto, e non esiterei ad affermare che volesse rendere un discreto omaggio al suo modello principale ricavando una triade di parole rima dalla lauda giustiniana.

Nessuno dei testi che, nelle pagine precedenti, abbiamo addotto come possibili modelli formali della *canzone Felice e benedetto* somiglia alla poesia di Perleoni sul piano del contenuto. La narrazione inventata dall'autore napoletano si muove invece sulla scia del *Roman de la Rose*. Malgrado alcuni passi goffi, in particolare quello che descrive la consegna delle rose all'io lirico (vv. 57-60), il risultato è apprezzabile. Le ambizioni poetiche di Perleoni traspaiono non solo da quello che indubbiamente va considerato il pregio principale del suo testo, la musicalità ottenuta grazie all'impiego sistematico delle rime tronche, ma anche dalla lingua del componimento, ricca di elementi stilnovistici. La mancanza di riferimenti ad autori classici è in qualche modo compensata dalla presenza di una reminiscenza biblica: i vv. 9-10 della poesia, *e come cervo al fonte / ratto divenni al fuggitivo aspetto*, riecheggiano una comparazione racchiusa nel secondo verso del salmo 41, *Quemadmodum cervus desiderat ad fontes aqua-*

le Marciana di Venezia; cfr. G. MAZZONI, *Le rime profane d'un manoscritto del secolo XV*, in «Atti e memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova», VII, 1891, pp. 55-96, p. 70), la prima strofa di *Lasso me, ch'io moro amando – note e dia* mostra un'irregolarità metrica dovuta alla ripetizione di un sintagma, *se 'l te par*, che figura sia alla fine del v. 6 che all'inizio del v. 7: ne risulta che nella parte iniziale del componimento, accanto a ottonari (di seguito rappresentati da minuscole senza indice) e dodecasillabi (di seguito rappresentati da maiuscole), figura anche un quadrisillabo: (a)B_{x_{ir}}(a)B_{x_{ir}x_{ir}}(c)D_{ir}(d_{4_{ir}})c_{x_{ir}}. Eliminando la ripetizione, si otterrebbe una distribuzione delle rime pressoché analoga a quella delle stanze successive, con la sola differenza che, nella prima strofa, la rima della ripresa, x_{ir}, è utilizzata anche nei vv. 2, 4 e 5. Lo schema metrico dell'intera canzonetta sarebbe allora il seguente: (a)B_{x_{ir}}(a)B_{x_{ir}x_{ir}}cc_{x_{ir}} (d)Ef_{ir}(d)Ef_{ir}f_{ir}gg_{x_{ir}} (h)I_{j_{ir}}(h)I_{j_{ir}}j_{ir}kkx ecc. Il codice Palatino né conferma né smentisce la mia ricostruzione metrica della prima stanza del componimento: nel manoscritto il testo è mutilo dei primi sette versi.

rum, ita desiderat anima mea ad te, Deus. Il poeta si serve del paragone biblico per mettere in rilievo come il suo *alter ego*, protagonista della finzione narrata nella *canzone*, fosse colto subito (*ratto*) da un immenso desiderio per la donna che fuggiva da lui dopo avergli spruzzato dell'acqua in faccia.

TOBIAS LEUKER
Universität Münster (Germania)
tleuk_01@uni-muenster.de

S O M M A R I O

SAGGI E MEMORIE

Jean-Pierre CHAMBON, <i>Un auteur pour Flamenca?</i>	pag.	229
Paolo RINOLDI, <i>Frammenti letterari occitani dalle Archives Nationales de France</i> ..	»	273
Nello BERTOLETTI, <i>Un frammento giullaresco delle Origini</i>	»	297
Tobias LEUKER, <i>Lirica aragonese e sperimentazione metrica: l'uso della rima apocopata in una canzone di Giuliano Perleoni</i>	»	333
Gerardo PÉREZ BARCALA, <i>El tratado de veterinaria de Giordano Ruffo: para la enmienda de algunos simples de la traducción gallega</i>	»	349

RECENSIONI

P.T. RICKETTS, <i>Three Anglo-Norman Chronicles</i> (Fabio Barberini)	»	387
Riassunti	»	407
Norme per i collaboratori	»	411

CULTURA NEOLATINA

DIREZIONE SCIENTIFICA E REDAZIONE

Tutte le comunicazioni relative all'attività centrale della direzione scientifica e tutti i materiali (scritti da pubblicare, pubblicazioni da recensire, riviste inviate in scambio) dovranno essere indirizzati alla prof. Anna FERRARI, via della Mendola 190, 00135 ROMA, Tel. 06.3050772, anna_ferrari@yahoo.com

AMMINISTRAZIONE EDITORIALE

Per tutto quanto riguarda l'amministrazione (ordini e abbonamenti) rivolgersi a MUCCHI EDITORE, via Emilia est, 1741 – 41122 MODENA, Tel. 059.374094, Fax 059.282628, info@mucchieditore.it, www.mucchieditore.it

Abbonamento annuale: Italia € 129,00 Estero € 192,00

Grafica Mucchi Editore (MO), stampa Sigem (MO). Annate arretrate (nei limiti della disponibilità)

Autorizzazione del Tribunale di Modena - Periodico scientifico N. 334 dell'1/10/1957

Direttore responsabile Marco Mucchi
