

RÉKA BARTOSS

ANALISI FILOLOGICA DEI TESTI POETICI DEL CODICE ZICHY

Relatori:

prof. GYÖRGY DOMOKOS, docente universitario

prof. GIUSEPPE FRASSO, professore ordinario

Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano

Facoltà di Studi medioevali, umanistici e rinascimentali

Scuola di Dottorato in Studi Linguistici

(Dr. Katalin É. Kiss)

Indirizzo Studi Romanistici

(Dr. György Domokos, docente universitario)

UNIVERSITÀ CATTOLICA PÉTER PÁZMÁNY, PILISCSABA –

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE, MILANO

2009

L'analisi delle opere dei poeti minori veneti in generale è resa difficile dal fatto che i loro componimenti, sono, per natura, di circolazione limitata e che tanti testi non si ritrovano più, o comunque sono alterati dalla mano dei copisti tardi per cui l'originale colorito linguistico viene meno. La maggior parte dei testi non è edita, le poesie vanno reperite in manoscritti per lo più miscellanei, e ulteriori problemi possono esser generati anche da questioni attributive. La presente tesi ha come scopo l'analisi filologica delle poesie inedite del codice Zichy. Escludendo alcune importanti domande che sono ancora da rispondere (come l'analisi dettagliata della sacra rappresentazione che si trova del codice), si mettono a fuoco altre questioni che sembrano ugualmente degne d'attenzione.

La prima persona a dare notizia dell'esistenza del codice Zichy è I. HENSZLMAN nel 1851, in un saggio intitolato *Manoscritto sull'architettura del presunto architetto del re Mattia I*, sulle pagine di una rivista archeologica. La denominazione del codice si deve al possessore ungherese, Ödön Zichy che acquista il manoscritto da un commerciante di libri che gli fa credere che il possessore del codice fosse l'architetto di re Mattia Corvino, re d'Ungheria (1440-1490). LUIGI ZAMBRA, professore universitario di italianistica a Budapest, pubblica nel 1914 un saggio in cui fornisce una descrizione dettagliata del codice, «in parola conosciuto col nome Codice Zichy.» ZAMBRA rende noto che il codice inedito risale alla fine del Quattrocento, inizio del Cinquecento, ed è scritto in lingua volgare. Il manoscritto consta di 199 carte, «in parte a una colonna, e in parte a due, numerate posteriormente all'epoca in cui venne scritto».

La struttura del codice, disegni sul recto e poesie sul verso, non è coerente, come afferma anche ZAMBRA nel suo articolo: sulle carte 15, 35, 51 le poesie si trovano sul recto. Mancano i fogli 11, 21, 32, 44, 47, 95-96, 113-118, 143, 165-166, 192, 197-198. Le poesie finiscono sul f 86, e sul verso dei ff. 87, 88, 89 si leggono saggi di maiuscole, e sul f 89 comincia la seconda prefazione del detto trattato geometrico/architettonico. Sul verso dei fogli 167-170 appare una lista di abbreviazioni latine in ordine alfabetico che non contiene le abbreviazioni cominciati per *a* e *b* – probabilmente quelle occupavano i mancanti fogli 165-166. I fogli 171-186v e i fogli 188-191r sono in bianco, mentre i ffogli 187-191 contengono iscrizioni in latino e in greco. Sulle ultime carte si torna alla partizione originale, e sul foglio 193 riappariscono le poesie, occupano tutta la carta 194, f193r, f195r. Sull'ultima carta si vede la livellazione del fiume Brenta e si legge anche una data: MCCCCXXXVIII. Oltre

questa data, appaiono gli anni 1509, 1535, 1536, 1545, di cui Zambra giunge all'ipotesi che il codice doveva esser scritto «in un'epoca di tempo che dal 1489 va al 1545».

ZAMBRA afferma che il codice appartiene a quella rara categoria di manoscritti dall'inizio del Cinquecento che sono dei florilegi, e contengono le poesie ritenute più belle e le più preziose da parte degli intellettuali dell'epoca. Nell'anno 1915, LUIGI ZAMBRA scrive un altro articolo sul rapporto del codice Zichy e della lirica italiana nella seconda metà del Quattrocento.

Afferma che tanti studiosi, ingiustamente, non apprezzano l'operosità lirica in volgare del secolo XV, mentre secondo lui si tratta di un periodo che rende possibile la fioritura letteraria dell'epoca di Machiavelli, Ariosto e Tasso. ZAMBRA aggiunge che la riabilitazione di quel periodo in parte è stata già cominciata dal Carducci. Un eccellente testimone di quest'epoca e del gusto letterario di essa è il codice Zichy, scrive ZAMBRA, un florilegium che contiene versi di diversi autori del periodo. Lo studioso italiano presenta l'attribuzione di una gran parte delle poesie. La presente tesi di dottorato mette in luce le differenze che si trovano tra le attribuzioni fatte da Zambra e gli esiti della ricerca svolta in base ai moderni repertori, i quali sono lo IUPI (*Incipitario unificato della poesia italiana*), l'ATL (*Archivio della Tradizione Lirica da Perarca a Marino*), LIO (*Repertorio della lirica italiana delle origini; Incipitario dei testi a stampa (secoli XIII-XIV) su CD-ROM*) e LIZ (*Letteratura Italiana Zanichelli 4.0*).

Nella seconda parte della tesi si fornisce un quadro, anche se molto succinto e generico, della situazione culturale e letteraria veneziana a cui risalgono, con tutta probabilità, le poesie inedite e non identificate del codice Zichy. Si getta luce su alcuni fenomeni che caratterizzano meglio la letteratura veneziana, tra cui il petrarchismo, la sensibilità a questioni retoriche, il maccheronismo e la produzione letteraria di poesie religiose.

La maggior parte degli autori di quei componimenti del codice Zichy che sono stati già editi non sono del Veneto. Solo brevemente si accenna a loro nell'ultima parte del capitolo, essendo questa un'operosità talmente complessa e ricca di dettagli che l'esposizione in merito oltrepasserebbe i limiti del presente lavoro. In seguito si prendono in esame solo quelle poesie che risultano inedite, di cui si dimostrano i tratti metrici,

Il Quattrocento, mettendolo in confronto coi secoli precedenti che sono caratterizzati da un notevole polimorfismo e dalla nascita delle principali forme poetiche italiane, può sembrare, almeno a prima vista, non particolarmente significativo. La canzone, il sonetto, la terza rima e l'ottava, la ballata e la sestina sono già in piena vita e lo slancio creativo da cui esse sono scaturite sembra essere esaurito. Ciò nonostante questo periodo è caratterizzato non solo da certe tendenze sperimentalistiche ma anche da un'originale ripresa dei metri tradizionali. Il

Cinquecento lascia spazio a due filoni: da una parte all'abbandono delle forme e strutture tradizionali e alla ricerca della forma aperta che si manifesta anche nell'uso dell'endecasillabo sciolto; dall'altra parte all'impiego di riprodurre i metri della poesia classica. Si creano nuovi generi nei primi anni del Cinquecento, soprattutto negli ambienti toscani, come la favola mitologica, la selva, l'epitalamio, il poema didascalico. Come vedremo, il codice Zichy risulta un libro di rime tipicamente quattrocentesco.

Passando in rassegna le forme poetiche presenti nel codice, troviamo tre esempi per la quartina. La quartina di endecasillabi a rima chiusa (o raramente a rima alterna) si afferma nel Quattrocento soprattutto nel genere dell'epitaffio satirico, talvolta immaginario, ma sarà coltivata di più nel secolo seguente.

La sestina, della quale abbiamo solo un esempio (f80va Lieto principio), perde nel Quattrocento i caratteri di arduo e raffinato esercizio che invece la contraddistinguono nel Trecento. I poeti quattrocenteschi seguono il modello del Petrarca e si diffondono delle anomalie, come il ricorso alle parole-rime trisillabiche e quadrisillabiche o l'uso di aggettivi, verbi o avverbi in posizione di rima. (le regole della canzone prescrivono l'impiego di sostantivi bi-sillabi in questa posizione; l'uso del verbo, dell'avverbio e del nome proprio sono molti rari anche tra i cultori più tardi). Alessandro Sforza applica il meccanismo della retrogradatio non cruciata, producendo lo schema ABCDEF, FABCDE invece di ABCDEF, FAEBDC ecc.

La terza rima in questo secolo conosce una grande varietà nelle applicazioni, viene usata nei poemi di stile dantesco petrarchesco o baccacciano con temi allegorici, ma soprattutto è il metro del capitolo ternario, uno dei generi preferiti del secolo, occorrente nel nostro codice ben undici volte. Il capitolo ternario prende origine da Dante che garantisce una certa struttura metrica unitaria ai singoli canti, dandogli una clausola iniziale e finale. I canti si trasformano in questo modo in un componimento isolato, nel capitolo ternario. Lorenzo de' Medici riserva la terza rima per le trattazioni di argomenti filosofici, morali e religiosi; non di meno è partecato altrettanto dagli autori del nostro codice, Panfilo Sasso, Niccolò da Correggio, Bernarndo Pulci e Serafino Aquilano. Tra i capitoli del Correggio alcuni appartengono a genere bucolico: sull'esempio di Alberti e di Giusto dei Conti l'egloga in terzine. Esiste una variante ispirata al modello virgiliano, il tipo „classico” e quella più espressionistica in cui, dall'Arzocchi viene introdotto il verso sdrucchiolo, l'uso della rima al mezzo e delle forme polimetriche; al piano linguistico invece l'uso di crudi latinismi e voci dialettali. L'esempio dell'Arzocchi è seguito da Luca Pulci nella VIII *Pistola* che a sua volta esercita notevole influsso sui successivi testi bucolici come la *Pastorale* del Boiardo e

l'*Arcadia* del Sannazzaro. La terza rima è usata felicemente per la traduzione di testi quali le *Bucoliche* di Virgilio da parte di Bernarndo Pulci, le *Gerorgiche* da parte del fiorentino Bastiano Foresi, e le satire del Giovenale da parte di Giorgio Sommariva.

L'ottava si afferma nel XV secolo come metro lirico ed epigrammatico nelle forme del rispetto e dello strambotto. Queste due forme adottano le forme dell'ottava siciliana (ABABABAB) e più spesso quella dell'ottava toscana (ABABABCC). Rispetto e strambotto possono presentarsi sia isolati o „spicciolati”, sia collegati in serie, pur mantenendo una certa autonomia che permette di considerarli anche come indipendenti. Per evitare le alterazione della sequenza, Niccolò da Correggio collega rigorosamente le ventuno ottave della Silva, ad eccezione delle ultime due. L'ottava di tipo toscano diviene il metro del poema cavalleresco, del poemetto rusticale, mitologico-allegorico ed occasionale. Il codice Zichy ne conta ben trenta componimenti.

La ballata è in questo secolo largamente praticata soprattutto da poeti toscani, il più grande successo è incontrato forse da quello speciale sottotipo che si chiama barzelletta. Nel nostro codice ne abbiamo tre di questo genere. La barzelletta è caratterizzata da una semplice struttura, carattere popolaresco, facile musicalità, ritmo marcato, frequente ricorso a parole tronche e sdruciole in rima, e doppi sensi osceni. È adottata spesso da poeti meridionali come Serafino Aquilano, che opera nelle corti settentrionali, e da Filenio Gallo, senense, ma anche lui attivo nelle corti settentrionali. Lo schema più diffuso è xyyx abab byyx ma la ripresa può essere a rima alterna, xyxy e la volta può avere lo schema bccx. Anche lo schema con ripresa di due soli versi (xx abab bccx) è frequente. Il metro della barzelletta caratterizza il canto carnascialesco che è in voga soprattutto a Firenze tra il secondo Quattrocento e primo Cinquecento, praticato non solo da Lorenzo de' Medici ma anche dal Poliziano. I tratti tipici della barzelletta sono ancor di più accentuati nei canti carnascialeschi come il ritorno non solo della semplice rima ma di uno o due versi. Famoso esempio sono i seguenti versi laurenziani: «Chi vuol essere lieto sia: / Di doman non c'è certezza».

Accanto al sonetto, la canzone è la più illustre forma della tradizione lirica italiana (p. 47) ed è praticata già dalla Scuola siciliana. Nel codice troviamo sette canzoni. È una forma strofica composta da due parti principali, dette rispettivamente ripresa (o ritornello) e stanza. La ripresa consta di un numero di versi compreso, per lo più, tra uno e quattro, con schema rimico variabile; la stanza, come nella canzone, comprende una fronte (divisa solitamente in due parti strutturalmente identiche, dette mutazioni, e analoghe ai piedi della canzone) e una sirma, chiamata volta il cui primo verso – rimato con l'ultimo delle mutazioni – funge da chiave. La regola fondamentale è che l'ultima rima della volta deve essere uguale all'ultima

rima della ripresa. A proposito della canzone va detto che soprattutto a Napoli e in area veneto-padana gli schemi petrarcheschi si impongono sempre più come normativi, mentre in Toscana, dove rimane più forte l'influenza delle poesia delle origini, Dante incluso, si trovano ancora schemi più arcaici. Il veneziano Leonardo Giustinian, autore di laudi, ballate, serventesi e strambotti adotta per le sue canzonette il metro della ballata. Le canzonette sono spesso costituite da brevi strofe di versi di varie misura e di varie rime, talvolta si sviluppano dialogicamente e formano un contrasto estendosi per alcune centinaia di versi. Questi metri agili e musicali, adatti al canto si dicono anche veneziane o giustiniane. La tematica della canzone quattrocentesca non si discosta da quella trecentesca, ma nettamente si allarga, assumendo questioni morali, civili, encomiastiche occasionali e politiche con un tono talvolta della lamentazione o della invettiva.

La stragrande maggioranza dei componimenti presenti nel codice hanno forma di sonetto. Antonio da Tempo, nel suo opuscolo delle rime in volgare dà una spiegazione che ci sembra abbastanza plausibile per la denominazione del sonetto: «potest dici quod sonettus idcirco dicitur, quia in rithimando bene sonat auribus audientium». Quest'affermazione invece, come ne è consapevole pure lui, sarebbe valida per tutte le forme di poesia, così non gli resta altro che ribadire al fatto: «haec nomina ad libitum antiquorum inventa fuerunt, quare de his etymologiis multum non est curandum». Il metro del sonetto è il meno adatto agli esperimenti, comunque ci sono delle forme artificiali come il sonetto acrostico, in cui le iniziali dei versi formano una parola, il nome del poeta o della donna amata; il sonetto a rime identiche o il sonetto con rime al mezzo. Tali mutamenti appartengono di più alla retorica che alla metrica. Il Quattrocento è il secolo d'oro del sonetto caudato, particolarmente nella forma con coda di tre versi, un settenario rimato con l'ultimo verso delle terzine e due endecasillabi a rima baciata. Questo tipo diviene forma obbligatoria di due generi poetici, la poesia burlesca e quella burchiellesca, diffusi soprattutto in Toscana ma, sull'esempio di Antonio Cammelli detto il Pistoia (autore del nostro codice) e Bernardo Bellincioni, anche nelle corti settentrionali. Il Quattrocento è ricco di canzonieri, ed è l'aspetto metrico quello in cui l'esempio dei *Rerum vulgarium fragmenta* agisce con maggiore efficacia. I canzonieri che forse da altri punti di vista non presentano alcuna somiglianza ai *Rerum*, ne risultano fedeli metricamente. I due poli del petrarchismo metrico sono Napoli e l'area veneto-padana.

I tipi di schemi che sono presenti nei sonetti inediti del codice Zichy, sono i seguenti:

- ABBA ABBA CDE CDE: che, secondo Antonio da Tempo, è la seconda variazione della volta in un sonetto semplice

- ABBA ABBA CDE DCE: che è la terza variazione della volta di un sonetto semplice ed abbiamo anche la forma codata: ABBA ABBA CDE DCE (EFF)
- ABBA ABBA CDE EDC: la quarta variazione della volta di un sonetto semplice secondo da A. da Tempo
- ABBA ABBA CDE CDE (EFF): di cui si ha solo il tipo codato
- ABBA ABBA CDE CED
- ABBA ABBA CDE DEC
- ABBA ABBA CDC DCD e anche il tipo codato: ABBA ABBA CDC DCD (DEE)

L'uso delle rime alternate nella fronte, caratteristico del Duecento, viene meno nell'epoca del nostro codice. Come afferma SANTAGATA, «dal momento che presso i nostri lirici, come del resto presso la stragrande maggioranza dei lirici tre o quattrocenteschi, l'assoluta prevalenza delle quartine a rime incrociate è la norma, è alle terzine che dobbiamo rivolgere l'attenzione». Le variazioni delle sirme nel nostro codice sono le seguenti:

- CDC DCD: 32 sonetti
- CDE CDE: 24
- CDE DCE: 8
- CDE CED: 4
- CDE DEC: 2
- CDE ECD: 2
- CDE EDC: 2

SANTAGATA, dando l'analisi dei sonetti di Malatesta, del Galli, del Palmari, dello Sforza, di Antonio da Montalcino e dell'Almerici stabilisce che nei loro sonetti le sirme giocate su tre rime sono in netta prevalenza (le percentuali sono rispettivamente 87%, 70%, 86%, 96%, 95%, 95%). Più equilibrati sono i *Fragmenta* petrarcheschi, dove 191 sonetti con sirma a tre rime sono bilanciati da 126 a due. Nel codice Zichy troviamo percentuali simili al *Canzoniere*: su 74 sonetti esaminati 43% sono a due rime, 57% a tre rime.

Nei canzonieri esaminati da SANTAGATA il primo posto è saldamente occupato dallo schema a tre rime replicate (CDE CDE), mentre lo schema delle rime alternate (CDC DCD) occupa il secondo o il terzo posto. Rispetto a tali canzonieri troviamo un esito contrario nel codice Zichy, dove con 43% lo schema CDC DCD è al primo posto, mentre lo schema CDE CDE, con 32%, occupa il secondo posto. Si noti che tra i primi 100 sonetti di Niccolò da Correggio la variazione CDC DCD è seguita nel 94% dei casi contro il 6% di CDE CDE. Lo

schema CDC DCD è nettamente maggioritario nei sonetti del Cariteo e del Sannazzaro. Al contrario, tra le rime di Lorenzo 15 sonetti hanno lo schema CDC DCD mentre 66 hanno lo schema a rime replicate. Lo schema CDE CDE prevale anche negli *Amorum libri* boiardo con delle percentuali 47% ~ 39%, e tra i 137 sonetti della *Bella mano* di Giusto de' Conti tali proporzioni sono 56% ~ 3%. Le occorrenze degli schemi CDC DCD e CDE CDE mostrano un uso equilibrato nel codice Zichy, ed è da notare che tali schemi sono preferiti anche da Petrarca che li usa alla pari.

La figura CDE CED, come sottolinea SANTAGATA, è più frequente presso quei lirici che meno usano le due rime alternate, ma non è molto frequente come mostrano i numeri: 18% in Palmari, 7% in A. Montalcino, 14% in Almerici. Nel nostro codice la sua occorrenza è di 5%.

Lo schema CDE DCE ha un'occorrenza di 10% nei sonetti del codice Zichy, e occupa il terzo posto nella lista degli schemi. Tra gli autori esaminati da SANTAGATA occupa i seguenti posti nella classifica delle figure: Malatesti: 2; Galli: 4; Palmari: 2; Sforza: 6; A. da Montalcino: 6; R. Almerici: 2.

La figura CDE CED, con un'occorrenza di 5% nel nostro codice, ha una storia particolare. È sconosciuto nella sonettistica del Trecento ed è ignoto a Petrarca. Similmente lo ignorano i lirici toscani, ma i poeti padovani lo coltivano con percentuali d'uso talvolta molto elevate. Il progenitore di questo schema con tutta probabilità è Giusto de' Conti che include tre sonetti ne *La bella mano* e due nelle rime posteriori appunto con questo schema. L'ipotesi sembra trovare verifica anche nel fatto che due dei discepoli più fedeli di Giusto, Costabili e Palmari lo usano con alte percentuali.

Gli schemi CDE DEC; CDE EDC; CDE ECD, sono tutti presenti con 3% nel codice Zichy. I primi due tra di loro sono rappresentati ne *La bella mano*, ma in una percentuale irrilevante. Queste forme sono caratteristiche del Duecento quando il sonetto presenta ancora una morfologia estremamente ricca e variegata.

Analizzando le rime del codice dal punto di vista degli accenti, abbiamo in numero cospicuo esempi per la rima piana, accentata sulla penultima sillaba. Sono ritrovabili, benché molto più raramente, anche delle rime tronche, da una parte create di parole tronche e monosillabiche per natura, come *fu : giù : più : nu*; d'altra parte ci sono delle rime tronche costituite da parole apocopate, mancanti dell'ultima vocale: *man : can : pan*. In altri casi si mescolano parole tronche con le varianti abbreviate di sostantivi polisillabiche (*fede, piede*): *fe' : se : pe' : re*. Non sempre i manoscritti antichi registrano l'apocope, qui invece è evidente la forma abbreviata delle parole. Dal punto di vista dell'identità delle vocali e delle consonanti nella

rima, a partire dall'ultima vocale tonica nel verso, abbiamo sia rime perfette che imperfette. Gli esempi della poesia *Un gratioso...* (f13va) illustrano non solo la rima perfetta, ma anche la rima inclusiva: la parola *ardo* è contenuta all'interno di *sguardo* : *tardo* : *gaiardo*, e la parola *dea* è contenuta all'interno di *Medea*. Troviamo alcuni versi che mettono in risalto il caso speciale della rima siciliana. L'infinitivo finale del sesto verso, *morire*, che termina in *-e* in iscritto, rimeggia con i sostantivi *martiri* : *piaziri* : *potiri*. Abbiamo anche la rima grammaticale, ovvero la *similiter desinens*, per esempio tramite il suffisso aggettivale *-oso*: *doloroso* : *lacrimoso* (f3va Me sento 10-13).

Nella catalogazione delle figure retoriche ritrovabili nel codice Zichy si segue la struttura formata dal libro *Poétai iskola*, in cui si distinguono sostanzialmente le figure di base metaforico, le figure di base metonimico, e le figure complesse e infine le figure di costruzione e di pensiero. Tra i numerosi esempi per le figure retoriche riportiamo un solo esempio per la figura del chiasmo. Particolari sono i versi che seguono, siccome nella loro struttura si avvertono non solo uno ma più chiasmi:

La certa servitù, l'arbitrio incerto  
 l'incerto ben, li certi passi perssi  
 la certa pena, incerta d'alcun merto  
 L'incerto amor, pensier certi e diversi...  
 (f84va El stato 9-12)

Per rendere più chiare i confini di queste figure, segniamo con C1 il primo sintagma con l'aggettivo *certo* e con I1 quello che contiene l'aggettivo *incerto*, e via dicendo:

C<sub>1</sub> I<sub>1</sub>  
 I<sub>2</sub> C<sub>2</sub>  
 C<sub>3</sub> I<sub>3</sub>  
 I<sub>4</sub> C<sub>4</sub>

Abbiamo così i seguenti chiasmi: C<sub>1</sub>-I<sub>1</sub>-I<sub>2</sub>-C<sub>2</sub> e I<sub>2</sub>-C<sub>2</sub>-C<sub>3</sub>-I<sub>3</sub> e ancora C<sub>3</sub>-I<sub>3</sub>-I<sub>4</sub>-C<sub>4</sub>. Considerando una sola unità tutti i quattro versi, si delinea un chiasmo ancor più complesso, del cui primo elemento è C<sub>1</sub> e l'ultimo è C<sub>4</sub>:

C<sub>1</sub>- I<sub>1</sub>-I<sub>2</sub>- C<sub>2</sub>- C<sub>3</sub>-I<sub>3</sub>-I<sub>4</sub>-C<sub>4</sub>

I tratti dialettali veneti e veneziani dei testi inediti si evidenziano prima di tutto sul livello morfologico:

- La parola *voce* mantiene la vocale finale anche al plurale, similmente, rimane l' *-e* nel seguente caso: *molte ape* (f34vb Io ho 2). I plurali dei nomi in *-e*, che risalgono a parole latine in *-ES* al plurale, mantengono spesso, negli scritti antichi veneti la stessa terminazione, sia per il maschile che per il femminile. In antico padovano sono attestati: *i dente, i monte, le carne*, in antico veneziano *le veste, da tute le parte* ecc.

- Tra gli aggettivi possessivi troviamo *latoa* (f195va I humana 2), *soa forma* (f33va Se amor 2), *soi costumi* (f40va Benpar chamor 11), *soe charte* (f33va Ben potria 2), forme caratteristiche per il Veneto

Si coglie un esempio per l'obbligatoria forma soggettiva clitica, espressa con *la* che è tipica forma del toscano e dei dialetti veneti antichi: *Chi mira ben quando laparla oride* (f40va benpar chamor 9).

- Le forme *me* e *te* si trovano in posizione preverbale il che è una caratteristica dei dialetti settentrionali, per esempio *mesento* (f3va Mesento oramai 1), *teveda* (f11va Elsiaprosima eldi 13)

- Circa i pronomi interrogativi è da osservare l'uso di *cui* in funzione sostantivale, che è una caratteristica veneziana: *Dimi cui estata* 'dimmi chi è stata?' (f2va Cheridi chore 3);

- il verbo *essere* ha la forma *so tenuto* (f2vb Cheridi chore 6), forma veneta.

- il testo del codice non conosce la forma *xe*, caratteristica dei testi veneti in generale

- nel codice Zichy inoltre si coglie *pol* (f3vb Aspero ochrudelle 6) che si inserisce nella coniugazione veneta del verbo *potere*: *poso, pol, pol, podemo, podé, pol*

- Le poesie inedite del codice danno Sg.1.: *mepensava* (f68va Io mepensava 1): i testi antichi veneziani mostrano la forma in *-a* per l'imperfetto in prima persona.

- In alcuni casi la desinenza latina *-ABAT* si ha la forma *-ea*: *puotea* (66va Lasso che 5), *havea* (f41vb Solea nel 15), *meaveano* (f33va Belta prima 4), *risplendean* (f84vb Una anima 12). La variante senza *-v-* è prevista per tutte le voci dell'imperfetto nell'Italia settentrionale che conosce le forme tipo *faséa* 'faceva', *avéa* 'aveva', *dovéa* 'doveva'

- Nelle poesie trascritte del codice accanto alle forme in *-ei* nella prima persona: *restaurerei* (f68vb Se mie 5) in *-esti* nella seconda *etu mamaresti* (f194vb Eio voria 4) e in *-ebbe* nella terza persona singolare: *chon vignerebe* (f3vb Chon vignerebe 1), abbiamo non pochi esempi per il tipo *cantaria*, caratteristico non solo per la lingua letteraria ma anche per i dialetti

veneti: *io seria* (f194vb Io perte 3); in terza persona singolare: *non me daria* f34vb Quanti dize 1) *potria* (f33vb Ben potria 1).

- nelle forme in congiuntivo presente, nella prima persona, in un verbo in *-are*, invece della forma in *-e* che normalmente si aspetterebbe nella lingua letteraria, abbiamo esempi in *-a*: *chio torna* (f33vb Perfida lingua 14), *chio mora* (f196vb Radice singular 7), forme regolari del veneto. Un altro esempio nella seconda persona è la forma verbale *ritengi* regolare nei dialetti veneti: *Non potrai far che non ritengi el passo*

- Il codice Zichy conserva delle forme del futuro che terminano in *-arò*, *-aremo*: *gustaro* (f5vb Amor conlasua 13), *cantaremo* (f34vb Hor vegio 19), *sespezara* (f193va Dolze :I 14): forme caratteristiche del dialetto veneto, interpretabili come la composizione di un infinito + *ò*, *emo* < *avemo* (antica forma atona dal verbo *avere*), quindi forme sintetiche.

- Nel codice Zichy si trova: *lai caza* 'l'hai cacciato'; *li sia taia laman* 'gli sia tagliata la mano' forme usuali del veneziano. Un'altra forma dialettale del Settentrione e anche del Veneto è il participio debole in *-ado*, in ROHLFS è attestato l'antico veneziano *stado*, similmente, anche qui si coglie *sonstado* (f11vb Pon fren 12). Per il veneto la forma normale del participio in *a* è *-ado*, *-ao*, *-a*.

- Si noti anche la seguente costruzione tipicamente veneta: il verbo ausiliare è *avere* anche se preceduto dal pronome riflessivo *mi*: *nelle chui braze mi ho posto tutto* (f194ra Esse disposta 26)

- un avverbio tipicamente veneto è *di boto* per cui si veda: *Fa pur cussi chio son diboto la* 'fa pur sí che io sono improvvisamente là' come in *de boto se ga fato note* 'all'improvviso si è fatto buio'.

Alla fine della tesi si dà l'edizione critica di alcuni componimenti che meglio caratterizzano la raccolta variegata: accanto ai sonetti di argomento amoroso e capitoli scherzosi, sono presenti anche un sonetto bilingue e due componimenti religiosi. Nell'Appendice si trovano la tavola dei componimenti poetici del codice Zichy, la tavola riassuntiva delle attribuzioni, gli schemi di rima delle poesie inedite, il testo delle poesie che sono ancora in fase di edizione e infine la trascrizione diplomatica dei testi.

Di seguito riportiamo la lista riassuntiva delle attribuzioni fatte da Zambra e le mettiamo in confronto con gli esiti della ricerca svolta in base ai moderni repertori.

	Incipit	Attribuzioni di Zambra	Attribuzioni dei repertori moderni
f3vb	Ben mi credeva per voi viver felice	ANONIMO (sonetto)	Lodovico Domenichi
f5va	I ochi chefur chaxon dogni mio male	ANONIMO (sonetto)	Giusto dei Conti
f6va	Oil ducha nostro fa gran Cavamenti	ANONIMO (sonetto)	Antonio Cammelli (Pistoia)
f8va	Udito se che unaqua seveduta	ANONIMO (strambotto)	Serafino Aquilano (Ciminelli)
f10vb	Tu vien de italia ben che sifa	ANONIMO (sonetto)	Anonimo, Giuliano de' Medici
f13va	Prima chio lassi mai dessere tuoservo	ANONIMO (strambotto)	G. B. Refrigerio
f13vb	Setanta gratia amor miconcedesse	ANONIMO (canzone)	Serafino dall'Aquila vs Luigi Pulci
f14vb	IO vengo da leone Evide La	ANONIMO (sonetto)	Antonio Cammelli (Pistoia)
f15ra	Oducha Lodovicho il nuovo gallo	ANONIMO (sonetto)	Antonio Cammelli (Pistoia)
f15rb	Opixa anchor sei Viva habiti cura	Anto. Da Pistoia	ANONIMO
f33va	Belta p(ri)ma me acese e a voi soggetto	–	ANONIMO
f33vb	Qual sitibondo cervo alchiaro fonte	Tebaldeo	ANONIMO
f34va	Nepur tone legier ivisi strano	–	ANONIMO
f35ra	Chi non può quel che vuol, quel che può voglia	–	Antonio di Meglio, Burchiello, Leonardo da Vinci
f35ra	Siexe dalalto ciel quelui qua Cui	–	ANONIMO
f35rb	Cexar quando alo inp(er)io gionto fu	ANONIMO (sonetto)	Jacopo Corsi
f38vb	A mi no(n) zoleratu quel botton	–	ANONIMO
f38vb	Mi sento si agravato de li afu	–	ANONIMO
f39va	Non trovo piu fedel e chara amica	ANONIMO (strambotto)	Andrea dei Michieli (Squarzola o Strazzola), Andrea da Vagliarana
f39va	Questa necesita non aver denari	ANONIMO (sonetto)	Andrea dei Michieli (Squarzola o Strazzola)
f39vb	Besogno suol chazar lorso di tana	ANONIMO (strambotto)	Andrea dei Michieli (Squarzola o Strazzola)
f39vb	La gola el el giocho maledetto	ANONIMO	Andrea dei Michieli

		(sonetto)	(Squarzola o Strazzola)
f40vb	Vergin del cel regina et di pietade	ANONIMO (capitolo)	Jacopone da Todi
f41va	Amor che si talguai p(er) noi son pianti	–	Giusto dei Conti
f41va	Dalaltro zerchio daquetar ladoglia	ANONIMO (capitolo)	Giusto dei Conti
f42va	Seio potesse eldilsipet[...] hore	–	–
f48va	Sel giecho traditor mondo falaze	ANONIMO (quartina)	Andrea de Vigarano, Andrea da Faenza, Andrea da Vagliarana
f49vb	Regina eterna si mei pregi mai	ANONIMO (sonetto)	Andrea Viarani, Andrea da Vagliarana
f49vb	Eterno padre idio somo signore	ANONIMO (sonetto)	Andrea Viarani, Andrea da Vagliarana
f50va	Prudencia dicho over discrezione	ANONIMO (capitolo)	Pucci, A
f51ra	Chi è possente a riguardar ne gli ochi	ANONIMO (canzone)	Giusto dei Conti,
f51ra	De torzi gli ochi dal soperchio lume	ANONIMO (canzone)	Giusto dei Conti
f51rb	Quando elanote obscura equandel sole	ANONIMO (canzone)	Giusto dei Conti
f53va	E ben chel cor vilano fosse degno	ANONIMO (capitolo)	Giusto dei Conti
f53va	Se con lale amoroze dil pensiero	ANONIMO (capitolo)	Giusto dei Conti
f55vb	Lasera torna elaria elziel sanera	ANONIMO (capitolo)	Giusto dei Conti
f55vb	Sel serpo che guardava el mio texoro	ANONIMO (canzone)	Giusto dei Conti
f61va	Ben mincesse madona e asai me duole	Tebaldeo	Serafino Aquilano (Ciminelli)
f61va	Del mio cotanto edel tuo amar sipocho	ANONIMO (strambotto)	Serafino Aquilano (Ciminelli)
f61vb	Tu mi conforti col tuo bon conseglio	Tebaldeo	Tebaldeo (dubbia)
f62va	S [...] i ate prigio pria no(n) mi piaque	ANONIMO (sonetto)	Niccolò da Correggio
f62vb	Gla ti manca le forze el bel colore	Tebaldeo	Tebaldeo, dubbia
f63va	Spesso si suol mutar fortuna e il vento	Tebaldeo	Tebaldeo, dubbia
f63vb	Non te ad mirar mio charo ebon destriero	Tebaldeo	ANONIMO
f64va	Caro augelin che ala finestra canti	Nepo	Tebaldeo, ANONIMO
f65va	Hor veggio ben chio tesso opra di ragno	Tebaldeo	Tebaldeo, Thimoteo Ferrarese

f65va	CRedo madonna gia mille fiate	Iacopo da la Badia	ANONIMO
f65va	Amor tu mhai legato eposto in croce	Pamfilo Sasso	ANONIMO
f65vb	Collei che morta fu tra morti e buio	Pamfilo Sasso	ANONIMO
f65vb	Maraviglia no(n) e talhor Sio movo	Tebaldeo	Cino da Pistoia pseudo
f65vb	Cussi per me ben chiuder sipotesse	Iacopo de la Badia o Tebaldeo	Tebaldeo, dubbia
f66va	Lasso che sti disetta edor contesto	Timoteo	ANONIMO
f66va	O misera virtu emal contenta	Tebaldeo	Tebaldeo o Serafino Aquilano (Ciminelli)
f66vb	Per quella bianca man che in terra adoro	Niccolò Tossico	ANONIMO
f67va	Sapi unicho mio bem che ancor son vivo	Tebaldeo	Matteo Maria Boiardo
f67vb	Che non fa morte In sin questo equel fiore	Iacopo da la Badia	Tebaldeo
f67vb	Ben chol presente sia dapoco ein degno	Iacopo da la Badia	ANONIMO
f67vb	Forssi che per provar sio me distolglio	Iacopo da la Badia	ANONIMO
f68va	Quella fulgente luce equei bei lumi	Iacopo da la Badia	ANONIMO
f68va	Per monti boschi silve ripe et piagie	Iacopo da la Badia	Ludovico Sandeo
f68va	Io mepensava hormai chel tempo eglianni	Lodovico Sandeo	ANONIMO
f68vb	Se mie chaldi sospiri egravi affani	Lodovico Sandeo	ANONIMO
f68vb	Exoxo sera menalo apastori	Iacopo da la Badia	ANONIMO
f68vb	Ben chel sol schaldi letaurine Corna	Lodovico Sandeo	ANONIMO
f69va	So ben cheogni eccellente ezentil donno	Iacopo da la Badia	ANONIMO
f69va	Samor crudel sol per belta daltrui	Ludovico Sandeo (sonetto)	ANONIMO
f69vb	O anzele infelice ove sei zonto	Iacopo da la Badia	ANONIMO
f69vb	Sentomi concentiare tuto il sangue	Lodovico Sandeo	ANONIMO
f70va	Quando mi trovo gionto al dolcie luocho	Lodovico Sandeo	ANONIMO
f70va	Iove schaciato fia della celleste	Lodovico Sandeo	ANONIMO
f70va	Nonfu sipreso allito de phenitia	Lodovico Sandeo	ANONIMO
f70vb	Tu vedi Angelo mio chel scul nostro	Tebaldeo	Tebaldeo, o Jacopo Corsi, Jacopo Corsi Thimoteo Ferrarese
f71va	Con quella fe che deve un cor perfectio	Tebaldeo	Serafino Aquilano (Ciminelli), Thimoteo Ferrarese
f72va	OIme cor mio chel se apropinqua lhora	Timoteo	ANONIMO

f72va	Felice sasso aventurata tonba	Gualtier da Ferrara	Gualtier di San Vitale
f72vb	Pianger non lice amorti huom che sia vivo	ANONIMO (sonetto)	Gualtier di San Vitale
f72vb	Potro ben porre almio servir silentio	ANONIMO	Gualtier di San Vitale
f73va	Io tanto piangero che ogni dur petra	Pamfilo Sasso	ANONIMO
f73va	Sel dissi mai che con lacrude falce	Pamfilo Sasso	ANONIMO
f73vb	Deh perche non te straci omiser core	Pamfilo Sasso	ANONIMO
f75va	Lasso che ben me acorgio dimie danni	Pilero	Bernardo Pulci
f75va	O somo iove selatua clementia	Pamfilo Sasso	ANONIMO
f75vb	Tornata eprima vera ela stagione	Pamfilo Sasso	Tebaldeo (dubbia)
f75vb	Gionghe lasera evien lanocte oschura	Pamfilo Sasso	ANONIMO
f76va	Gionta e la prima vera e il ciel lauora	Pamfilo Sasso	ANONIMO
f76va	Se alcun se meraviglia che natura	Pamfilo Sasso	ANONIMO
f76vb	Dalureate crispo echio me tersa	Non trovato	ANONIMO
f76vb	Seseno se valor se zentillezza	ANONIMO (sonetto)	ANONIMO Cino da Pistoia, Cino Sinibaldi
f77va	Senostra vita passa come va vento	Cariteo	ANONIMO
f77vb	Con quella pura fe con quello amore	Niccolò Tossico	Tebaldeo (dubbia)
f77vb	Una volta cantai soave mente	ANONIMO/Cariteo	Cariteo
f78va	Gracia concessa arari sotto un velo	Pico della Mirandola	ANONIMO
f80va	Non seran sempre icapei dor fino	ANONIMO/Tebaldeo	Tebaldeo
f81va	Fugia, chio mi credea chel star lontano	ANONIMO (sonetto)	Tebaldeo
f81vb	Tempo felice florido e vernale	ANONIMO (sonetto)	Niccolò da Correggio
f83va	Fellice albergo muri legni et sassi	ANONIMO (sonetto)	Niccolò da Correggio
f83va	Amor adio tilasso hormai son stanco	ANONIMO (sonetto)	Tebaldeo
f83vb	Quanto mi piace osimplice augelleto	ANONIMO (sonetto)	Tebaldeo
f83vb	Soche spesso fiate neprendi stegno	ANONIMO (sonetto)	Thimoteo Ferrarese
f83vb	Non bastava inimico haver amore	ANONIMO (sonetto)	Tebaldeo
f84va	Ognhor chio corro arisguardarmi al specchio	ANONIMO (sonetto)	Tebaldeo,
f84va	Dunque perdir daltrui fugi crudele	ANONIMO/Tebaldeo	Tebaldeo
f84vb	Tu tenisti un mio vil animaleto	Tebaldeo	Tebaldeo (dubbia)
f85vb	Mentre chio usi nel piu bel vigore	ANONIMO (sonetto)	Niccolò da Correggio

f85vb	Solean portar lespoglie ivincitori	ANONIMO (sonetto)	Niccolò da Correggio
f85vb	Questo tempo che ognor sprezzando lassa	ANONIMO (sonetto)	Niccolò da Correggio
f86va	Quando suave sonno alumbra prende	ANONIMO (sonetto)	Niccolò da Correggio
f86va	Hor sera tempo ditornar inporto	ANONIMO (sonetto)	Tebaldeo
f86va	Suol ogni chastelan Saggio eprudente	ANONIMO/Tebaldeo	Tebaldeo
f86vb	Ave di cieli imperatrice electa	ANONIMO (capitolo)	Serafino Aquilano (Ciminelli)
f193va	Dolze I signora solo chonforto	–	ANONIMO
f195vb	Qual salamandra in su lazexo focho	ANONIMO (sonetto)	Giusto dei Conti
f195vb	Mentre sta Carne sopra stossa dura	ANONIMO (strambotto)	ANONIMO
f195vb	Alta speranza dela flitta mentte	ANONIMO (sonetto)	Giusto dei Conti
f196vb	Da poi che Io tochai Labella mano	–	ANONIMO

#### SCHEMI DI RIMA DELLE POESIE INEDITE

	Poesie inedite	Schema di rima
2va	Piangua laiere latera piangua isassi	ABA BCB...
2va	Cheridi chore mio chati lamientti	AB AB AB...
2va	Et che no(n) lovoi dier tuo sia lodan(n)o	AB AB AB AB
2vb	Che Val raven(n)a echeval quel dapava	ABBA ACCA DED EDE (EFF)
2vb	Penzasti achilo fatto / tepensai	AB AB AB AB
2vb	Tirana tumi <sup>0</sup> sforzi eno(n) mingani	AB AB AB AB
2vb	Sia maledetto Quanto p(er)ti fizi	AB AB AB AB
3va	-nervate se--- manchar misento	ABBA ABBA CDF DCF
3va	Mesento oramai perlasperar sivento	ABBA ACCA DFG DFG (GAA)
3va	Aspero ochrudelle et diespietato chore	AB AB AB CC
3vb	Chon vignerebe aver mie labre tinte	ABBA ABBA CDF CDF (FGG)
3vb	Cheliochi mei ariguardar vistexe	AB AB
3vb	Ocielli otera · ospirti dolenti	AB AB AB CC
4va	Gite mie rime alvixo dicolei	ABBA ABBA CDF CDF
4va	Cioche nasse in tera doriente	ABBA ABBA CDC DCD

4va	B-- sento trasportarmi dal disio	ABBA ABBA CDE ED[.]
4vb	Mache onor visera poi chesero mortto	ABBA CDDC EFG EFG (G[.])
4vb	Quel anzelico aspetto Quella fronte	ABBA ABBA CDC DCD
4vb	Zentilissimo spirtto deogni onor degno	ABBA ABBA CDC DCD
5va	Madona io son delvostro amor siacesso	ABBA ABBA CDE CDE
5va	Un fior de margarita in fra piu roxe	ABBA ABBA CDC DCD
5va	Amor conlasua man Forte e potente	ABBA ABBA CDC DCD
5va	Elcorpo parte lanima avui lasso	ABBA ABBA CDE CDE
5va	Non meritta elmio fido ebon s(er)vire	ABBA ABBA CDC DCd
6va	Mondo falaze epensier n(ostr)ri Vani	ABBA ABBA CDE CDE
6va	Mali p(er) mia litoi beleze foro	AB AB AB AB
6vb	Pianzette padoani tutti quantti	ABBA ABBA CDC DCD
6vb	Miseri in felici chi cura pone	ABBA ABBA CDE EC
6vb	Laspera pena mia laqual iopato	AB AB AB AB
8va	Dichi dolLer mi degio Ino(n) Lontendo	ABBA ABBA CDC DCD (DEE)
8va	Amor Con Lale aperte alarco Un strale	AB AB AB CC
8va	Lichani che no(n) morde quelLi baglia	AB AB AB AB
8vb	Io sagio navichar adogni venti	AB AB AB AB
11va	Non saro mai sacio difarti guera	ABBA ABBA CDC DCD
11va	Vago epolito animaletto ebiancho	ABBA ABBA CDE DCE
11va	Elsiaprosima eldi del mio dolore	ABBA ABBA CDE CDE
11vb	Pon fren dolce mia luce alamia doia	ABBA ACCA DED EDE
11vb	Alma mia sacra inun bel velo avolta	ABBA ABBA CDC DCD
13va	Un gratioso egentilescho sguardo	ABBA ABBA CDE CDE
13vb	Perdio te prego stella matutina	AB AB AB CC
13vb	Poi cheme inclina ilciel ate s(er)vire	AB AB AB CC
14va	In CLina aurem Tuam al mio CLamore	ABBA ABBA CDC DCD (DFF)
33va	Se amor fece mutare in pioza doro	ABBA ABBA CDC DCD
33va	Ben potria hormai Tacer lantiqua gente	ABBA ABBA CDE DCE
33va	Belta p(ri)ma me acese e a voi soggetto	ABBA ABBA CDC DCD
33vb	Perfida lingua albergo diveneno	ABBA ABBA CDC DCD
35rb	Cexar quando alo inpio gionto fu	ABBA ABBA CDE ECD

35rb	Quanti dize dona mi duol asa	ABBA ABBA CDC DCD DEE
36va	Decontate un pocho lamia voglia	ABBA ABBA CDC DCD (DFF)
36va	Aifatto traditor no(n) televare	AB AB AB AB
36vb	Selan guardes esi fisen de bot	AB AB AB CC
37va	Ordatener madona io no(n) voglio	ABBA ABBA CDC DCD
38vb	Mi sento si agravato d-l- afa--	ABBA ABBA CDC EFE (EGG)
39va	Ora regrattio la imensa humantade	ABBA ABBA CDC DCD
39vb	Adio putana adio in grata cagna	AB AB AB AB
40va	Benpar chamor havea prexo diletto	ABBA ABBA CDE CDE
40va	Fortuna ziecha · falsa · sorda emuta	ABBA ABBA CDE CDE
40va	Salvaza mortte aspera et falchata	ABBA ABBA CDE CDE
41va	Benson lemie parole senza senso	ABC ABC
50vb	O stupendo Mirachul di natura	ABBA ABBA CDC DCD
63vb	Se oltra il <sup>0</sup> dover sfrenati gliochi mei	ABBA ABBA CDC DCD
65va	Amor tu mhai <sup>0</sup> legato eposto in croce	ABBA ABBA CDE DCE
65vb	Collei che morta fu : tra morti : e buie	ABBA ABBA CDC DCD
66va	Lasso : che sti disetta edor contesto	ABBA ABBA CDC DCD
67vb	Ben chol presente sia dapoco ein degno	ABBA ABBA CDE CED
67vb	Forssi che p(er) provar sio me distolglio	ABBA ABBA CDE CDE
68va	Quella fulgente luce equei bei lumi	ABBA ABBA CDE CDE
68va	Io mepensava hormai chel tempo eglianni	ABBA ABBA CDE CDE
68vb	Se mie chaldi sospiri egravi affani	ABBA ABBA CDE CDE
68vb	Exoxo sera menalo apastori	ABBA ABBA CDC DCD
68vb	Ben chel sol schaldi letaurine Corna	ABBA ABBA CDE CDE
69va	Soben ch(e)ogni eccellente ezentil dono	ABBA ABBA CDC DCD
69va	Samor crudel sol p(er) belta daltrui	ABBA ABBA CDE DCE
69vb	Oangelo infellice ove sei zionto	ABBA ABBA CDE CDE
69vb	Sopra u(n) rocho rumor dun frescho rivo	ABBA ABBA CDE CDE
69vb	Sentomi concentiare tuto ilsangue	ABBA ABBA CDE CDE
70va	Quando mi trovo gionto al dolcie luocho	ABBA ABBA CDE CDE
70va	Iove schaciato sia della celleste	ABBA ABBA CDC DCD
70va	Nonfu sipreso allito de phenitia	ABBA ABBA CDE CDE

71va	Phebo amo dhapne mentre forma humana	ABBA ABBA CDC DCD
72va	OIme cor mio chel se ap(ro)pinqua lhora	ABBA ABBA CDC DCD
73va	Io tanto piangero che ogni dur petra	ABBA ABBA CDE ECD
73va	Sel dissi mai che con lacruda falce	ABBA ABBA CDE CED
73vb	Deh p(er)che no(n) testraci omiser core	ABBA ABBA CDE CED
75va	Osomo iove selatua clementia	ABBA ABBA CDC DCD
75vb	Gionge lasera evien lanocte oschura	ABBA ABBA CDE DEC
76va	Gionta e laprima Vera e il ciel lauora	ABBA ABBA CDC DCD
76va	Sealcun de maraviglia che n[...]jura	ABBA ABBA CDE CDE
76vb	Dalaureate criske echio me tersa	ABBA ABBA CDE CDE
78va	Gracia concessa arari sotto in velo	ABBA ABBA CDE CDE
83va	Fellice albergo muri legni et sassi	ABBA ABBA CDE EDC
84va	El stato mio madona chil vedesse	ABBA ABBA CDC DCD
84vb	Una anima zentil che qua giu scese	ABBA ABBA CDE CDE
85va	Le longe asperientie alpestre edure	ABBA ABBA CDE CDE
85va	Poi chel lungo sperar con pura fede	ABBA ABBA CDE CDE
85va	Una nova fenice in piuma doro	ABBA ABBA CDE DCE
193va	Dolze : I signora solo chonforto	AB AB...
193vb	Dedime qualche volta no(n) temena	
194ra	Esse disposta fosti hognor lasarmi	AB AB...
194ra	Tolto mha morte in angelicho volto	ABBA ABBA CDE EDC
194va	Merita el mio s(er)vir ess(er) premiato	ABBA ABBA CDC DCD
194va	Siche giorno e notte ardo	AB AB...
194vb	Sison degno di mercede	AB AB...
194vb	Io perte za tanti pregi sparse	AB AB AB CC
194vb	Eio voria sapere etusapesti	AB AB AB CC
194vb	Suspinto et mosso p(er) soperchio amore	ABBA ABBA CDE CDE (EFF)
195va	·I humana spandi sopra mia	AB AB AB AB
195va	Deh sio potesse exp(ri)mer chon la vuce	ABBA ABBA CDC DCD
195va	Osplendido ziglio orelucente sole	ABBA ABBA CDE DCE (EFF)
195vb	Mentre sta Carne sopra stosse dura	AB AB AB AB
196va	Se io sapesse chio dovesse stare	AB AB AB AB
196va	Funo concordi ide i afabricharve	ABBA ABBA CDE DCE

196vb	Qual ella chauxa che marbandonasti	AB AB AB AB
196vb	Quanto debito mai trovo almondo	AB AB AB AB
196vb	Da poi che Jo tochai labelLa mano	AB AB AB AB
196vb	Radice singular del mio chore	ABBA ABBA CDE CED
38vb ?	Mi sento si agravato d-l- afa--	ABBA ACCA DED EDE (FF' GG)
3vb ?	Chon vignerebe aver mie labre tinte	ABBA ABBA CDE CDE xFFy