RIVISTA
DI LETTERATURA
ITALIANA

1993 · XI, 1-2

ESTRATTO

CARLO PULSONI

PIETRO BEMBO E LA TRADIZIONE DELLA CANZONE *DREZ ET RAZO ES QU'IEU CIANT E·M DEMORI*

GIARDINI EDITORI
E STAMPATORI
IN PISA

CARLO PULSONI

PIETRO BEMBO E LA TRADIZIONE DELLA CANZONE *DREZ ET RAZO ES QU'IEU CIANT E·M DEMORI**

1. La paternità della canzone *Drez et razo* (*BdT* 233,4), citata da Petrarca nella serie di *auctoritates* alla fine di ciascuna strofe di *R.v.f.* LXX, suscitò numerose discussioni e polemiche fra gli eruditi provenzalisti del XVI secolo. Se da un lato il Bembo asseriva non solo di credere «che quel verso fosse principio di Canzone d'Arnaldo Daniello», ma di esserne addirittura sicuro, dall'altro il Castelvetro, mosso da spirito di contraddizione nei confronti del Bembo, replicava scrivendo «ch'egli sapeva certo, ch'esso Bembo non sapeva, che quel verso fosse più d'una Canzone d'Arnaldo Daniello, che d'una d'un altro Poeta». Secondo il Castelvetro «quel verso non ha molto dello stile d'Arnaldo Daniello; anzi è composto di due mezzi versi, cioè di *Drez et raison es*, e di *Qui eu ciant em demor*»[1]. La posizione dello studioso modenese rimase comunque isolata; quasi tutti gli altri commentatori del *Canzoniere* (Gesualdo, Daniello, Alunno, etc.) ritennero infatti che *BdT* 233,4 fosse opera del trovatore perigordino, sulla scia di quanto aveva affermato in precedenza il Vellutello, nella sua edizione di Petrarca del 1525:

> il poeta volse in questo ultimo verso de la stantia imitar il primo d'una canzon d'Arnaldo Daniello provenzale, il qual dice in questa forma *Drez e raison es que ie cante d'amor*, cioè: *Dritto e ragione è ch'io canti d'amore*. Ma perché non quadrava bene al suo proposito, cercò solamente quanto poté d'imitarlo, e non disse il verso integro[2].

* Il presente contributo prosegue gli scavi su BdT 233,4 già intrapresi in S. ASPERTI - C. PULSONI, *Jean de Nostredame e la canzone Razo e dreyt ay si·m chant e·m demori*, «Rivista di letteratura italiana», VII (1989), pp. 165-72.

1. I due passi riportati nel testo sono tratti da L. CASTELVETRO, *Come Pietro Bembo voleva dare ad intendere di sapere, et d'aver quello, che non sapeva, e che non aveva*, in L. A. MURATORI, *Opere varie critiche di Lodovico Castelvetro gentiluomo modenese non più stampate*, Berna, Stamperia Pietro Foppens 1727, p. 103. S. DEBENEDETTI, *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento*, Torino, Loescher 1911, p. 99, nota che lo scopo delle parole del Castelvetro è di contraddire a tutti i costi l'operato del Bembo, piuttosto che di confutarne filologicamente la convinzione sulla paternità arnaldiana per *BdT* 233,4.

2. *Le volgari opere del Petrarca con la espositione di* A. VELLUTELLO *da Lucca*, Venezia, Giovannantonio e fratelli da Sabbio 1525, 102r. Per gli altri commentatori cinquecenteschi, si veda E. VINCENTI, *Bibliografia antica dei trovatori*, Milano-Napoli, Ricciardi 1963, p. 77. Nota G. BELLONI, *Un eretico nella Venezia del Bembo: Alessandro Vellutello*, «Giornale storico della letteratura italiana», 157 (1980), pp. 43-74, che i commentatori del *Canzoniere* petrarchesco del '500 non sapranno far niente di meglio su cose provenzali rispetto al Vellutello: «essi ruberanno direttamente o indirettamente da lui» (p. 57).

Questi, a sua volta, non possedendo, per quanto è dato sapere, né fonti né competenze provenzali di prima mano, derivava la notizia presumibilmente dal Bembo[3], suo esperto 'consulente editoriale', o da Giulio Camillo, l'esemplatore di N^2, manoscritto dal quale egli aveva tratto le «notizie biografiche su Raimbaut d'Aurenga, e con tutta probabilità anche quelle su Folquet de Marseilla, utilizzate per illustrare l'elenco di trovatori del *Triumphus Cupidinis*»[4].

Questa interminabile sequela di passaggi sulla paternità di 233,4 tuttavia non sembra interrompersi con Camillo: pare infatti che neanche lui avesse fonti proprie per attribuire *BdT* 233,4 ad Arnaut Daniel, ma riflettesse solo l'opinione del suo dotto amico provenzalista Pietro Bembo. Lo si può evincere dai cinque testimoni del suo abbozzo di commento al Petrarca[5] che ho potuto consultare:

A) Padova, B. del Museo Civico, C.P. 1156;
B) Città del Vaticano, B. Ap. Vat., Aldine III,2;
C) Città del Vaticano, B. Ap. Vat., Aldine III,45;
D) Roma, B. Corsiniana, ms. 606 (44.G.7);
E) London, British Library, C.46.b.8.

Il silenzio sull'attribuzione in di A (c. 31^v) – forse il modello di uno strato arcaico di lavoro cha sembrerebbe risalire «alla mano dell'autore (o comunque derivarne direttamente)»[6] – insieme all'estrema genericità di BCDE[7], filiazioni con tutta probabilità di «un'altra *forma* (o più *forme*) del commento, di pugno di Camillo stesso oggi smarrita»[8], che pur attribuiscono il testo ad Arnaut Daniel (cfr. p. es., D, c. 31^r: «Nel suo tempo eron celebrate cinque canzoni, una d'Arnaldo Daniello a 155. che comincia *Dreit et raison es...*»; la cifra *155*. corrisponde a c. 155^r, ossia alla carta in cui compare Arnaut Daniel nel IV capitolo del *Triumphus Cupidinis*), fanno ritenere infatti che il Camillo non cono-

3. Sui rapporti fra il Bembo e il Vellutello si veda BELLONI, *Un eretico...*, p. 57 e ss.

4. C. BOLOGNA, *Giulio Camillo, il canzoniere pr venzale N^2 e un inedito commento al Petrarca*, in *Miscellanea di studi in onore di Au. Roncaglia*, i, Modena, Mucchi 1989, pp. 187-213, p. 192.

5. BOLOGNA, *Giulio Camillo...*, p. 206. G. FRASSO, *Per Lodovico Castelvetro*, «Aevum», LXV (1991), pp. 453-78, p. 471, n. 69, aggiunge all'elenco citato dal Bologna altri due esemplari, che non ho potuto esaminare: il primo è costituito da un'aldina del 1521, conservata ad Oxford, Bodleian Library Auct. 2.R.7.29; il secondo è un'aldina del 1514 in possesso nel 1966 dell'antiquario H. P. Kraus (che però oggi risulta inaccessibile).

6. BOLOGNA, *Giulio Camillo...*, p. 206. Su questa edizione aldina, si veda anche G. BELLONI, *Appunti su una recente fototipica della terza aldina petrarchesca*, «Rivista di letteratura italiana», IV (1986), pp. 175-90; T. BADALIN, *Appunti sulle chiose attribuite al Bembo (Padova, Bibl. del M. Civico, C.P. 1156)*, «Studi Petrarcheschi», IV (1987), pp. 325-37; V. GROHOVAZ, *Prime note sul commento al Petrarca attribuito a Giulio Camillo Delminio*, «Studi Petrarcheschi», IV (1987), pp. 339-47.

7. Non ho potuto consultare E, che è tuttavia il modello da cui viene copiato l'esemplare D.

8. BOLOGNA, *Giulio Camillo...*, p. 206.

scesse il componimento provenzale (il testo è infatti assente dal suo N[2]), da lui citato e tradotto solo nell'*incipit*[9], e che lo assegnasse ad Arnaut solo per l'*auctoritas* di Bembo, unico conoscitore (ed anche geloso possessore), nel periodo in questione, di *BdT* 233,4.

2. Ma come nacque questa opinione, visto che la paternità arnaldiana non trova sostegno nella tradizione manoscritta[10]? *BdT* 233,4 è notoriamente tradita solo dai canzonieri *C*, dove è attribuita a Guilhem de S. Gregori, e *K* (cfr. tavola I), nel quale è aggiunta adespota, da mano trecentesca, su una carta bianca in fondo al codice, accanto alla canzone anonima *La beutat nominativa* (*BdT* 461,143).

La mano che aggiunge *BdT* 233,4, secondo un'opinione espressa oralmente da Armando Petrucci, è databile alla metà del XIV secolo[11]. Da parte mia ritengo che essa potrebbe essere successiva al 1348, anno della morte di Franceschino degli Albizzi[12], poeta e amico di Petrarca: invita a pensarlo la presenza nella tornada di un indefinito *franceschin* (in luogo di *en sanguiniers* di *C*), forma onomastica sconosciuta in provenzale[13]: *Cui che sa rest en franceschin sabriva / lai on conoson pech*. Questa ipotesi era già stata prospettata, ma solo per essere contestata, da C. Appel in un articolo

9. Il Camillo tradusse il verso con *Dritta e ragionevol cosa è che io canti d'Amore*, ricalcando ampiamente la traduzione del Filelfo: *egli è cosa dritta e ragionevole che lui canti d'amore*. Sulla controversia che oppose diversi studiosi del Cinquecento intorno alle due opposte letture *d'amor* e *demori* ed alla relativa traduzione del verso, cfr. DEBENEDETTI, *Gli studi provenzali*..., pp. 97-100, 114 ed anche VINCENTI, *Bibliografia antica*..., pp. 77-8.

10. Sull'eventuale attribuzione ad Arnaut Daniel di *BdT* 233,4 nel Canzoniere del Conte di Sault, cfr. ASPERTI - PULSONI, *Jean de Nostredame*... Va rilevato comunque che se anche questo manoscritto avesse assegnato *Drez e razo* ad Arnaut Daniel, esso non avrebbe potuto influenzare con la sua attribuzione gli eruditi provenzalisti nostrani in quanto non fu mai in Italia.

11. Di questo stesso avviso è anche C. BOLOGNA, *Tradizione testuale e fortuna dei classici italiani*, in A. ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura italiana. VI. Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi 1986, pp. 445-928, p. 457. Si discosta da questa opinione M. PERUGI, *A proposito di alcuni scritti recenti su Petrarca e Arnaut Daniel*, «Studi Medievali», s. III, XXXII (1991), pp. 369-84: «Sicure perché oggettive sono [...] le prove desumibili dall'analisi linguistica del testo di K [...]. Su base non solo dialettologica, ma anche grafemica e paleografica quel testo si rivela trascritto nella Provenza propriamente detta [...]. Ho formulato a suo luogo un'ipotesi alternativa alle modalità con cui quel testo provenzale, vergato in una bastarda mercantesca riconducibile all'ambiente avignonese, arrivò in Italia non senza aver subito (possibilmente intorno all'ultimo decennio del sec. XIV) un significativo *maquillage*» (p. 377). Il ragionamento di Perugi diviene qui contradditorio: se *Dreg e razos* fu trascritto su K in Provenza, le lezioni *Marques d'Est* e *Franceschin* dovevano già far parte del testo e non sarebbero dunque riconducibili ad un *maquillage* successivo: salvo ipotizzare che il copista, presumibilmente provenzale a giudicare dall'analisi dialettologica grafemica e paleografica svolta sulla canzone da Perugi, mutasse di sua spontanea iniziativa in forme onomastiche italiane quelle provenzali presenti nella fonte. Se Perugi ritiene invece che le sostituzioni *Coms d'Uzest-Marques d'Est, Sanguiniers-Franceschin* sono avvenute in Italia, dove sarebbe stato trascritto il testo su K, come tradizionalmente si ritiene, alla fine del XIV secolo, secondo la sua ipotesi, allora non può affermare in che tipo di scrittura fosse vergato l'antecedente smarrito dal quale derivano le aggiunte di K.

12. Petrarca pianse amaramente la morte del suo giovane amico in *Fam*. VII, 12 e di sfuggita in VII, 18. Nei *Trionfi d'Amore* (IV, 37 e ss.) Franceschino precede la schiera dei poeti provenzali.

13. Non la trovo attestata in F. M. CHAMBERS, *Proper names in the lyrics of the troubadours*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press s. d.

pionieristico sulle relazioni fra Petrarca ed Arnaut Daniel: «dass ein Franceschin (degli Albizzi) ein Freund Petrarkas war und im *Trionfo d'Amore IV 37* unmittelbar vor Arnaldo Daniello genannt ist, wird doch wohl nur ein Zufall sein und mit der Abschrift der Kanzone in *K* nichts zu tun haben»[14]. Se in *Franceschin* va riconosciuto un nome, e non una semplice corruzione dell'antecedente[15] (ma anche in questo caso la congettura rimane valida: sarebbe *K*, o la sua fonte, ad inserire *Franceschin*), si potrebbe avanzare per la sua identificazione anche un'altra ipotesi: potrebbe essere un riferimento allo stesso Petrarca[16]. La difficoltà interpretativa che creerebbe l'inserimento di *Franceschin*, se inteso come Petrarca o Albizzi, estraneo al contesto del componimento si potrebbe giustificare grazie alla mancata comprensione della poesia da parte della *späterer Hand* che aggiunge il testo in *K*. Non solo: nel «processo di decomposizione» della *vulgata*[17], definibile come italianeggiante, che contraddistingue *K*, sembrerebbe assumere un peso rilevante anche la sostituzione dell'originario conte *d'Uzest* di *C* col marchese *d'Est*. E' ipotizzabile infatti che dietro questo cambiamento, se davvero in tal senso va letta la modifica testuale, si possa celare, vista la cronologia dell'aggiunta (ca. 1350), la figura di Aldobrandino III, marchese d'Este (1352-1361), signore di Ferrara e di Modena, ammiratore sommo del Petrarca (cfr. *Fam*. XIV, 4, 25: *<Aldobrandinus> cui quam sim carus nosti optime*[18]). Se queste ipotesi si rivelassero fondate, la trascrizione del testo in *K* sarebbe un primo riflesso della fortuna subito acquisita da *R.v.f.* LXX, tanto da indurre il possessore del canzoniere provenzale (forse un membro della stessa

14. C. APPEL *Petrarka und Arnaut Daniel*, «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», CXLVII (1924), pp. 212-35, p. 218.

15. Si potrebbe infatti supporre una lezione *en Franc'es qui<n>*, la quale offrirebbe un rapporto intertestuale, non solo per il paradigma rimatico in *-iva*, con il sirventese *Coms de Tolsan* (*BdT* 307,1) di Montan Sastre: Coms de Tolsan, ja non er qu'ie·us o pliva, / vejaire m'es que·l guerra recaliva / del rei franses, e s'ara no s'abriva / vostra valors, non es vera ni viva, / ni vos en ten / de prez valen, / si n'an Frances estiva / en vostre chasamen (cfr. C. CHABANEAU, *Poésies inédites des troubadours du Périgord*, «Revue des langues romanes», XXVII (1885), pp. 106-82, pp. 157-8). Tuttavia l'analoga modifica italianeggiante *coms d'uzest> marques d'est* mi porta a credere che la forma *franceschin* sia una conscia sostituzione del copista di K o del suo antecedente già «italianizzato» (è ovvio che in quest'ultimo caso cadrebbero tutte le ipotesi d'identificare il nome in questione con Petrarca o con i suoi amici per una più che probabile discrasia cronologica) e non una mera corruzione del testo della fonte. Scartando l'ambito petrarchesco per *franceschin* si potrebbe ipotizzare un riferimento a Franceschino Malaspina, marchese di Mulazzo, figlio di Moroello, che fu secondogenito di Corrado l'antico. Questi fu in contatto con vari rimatori del suo tempo, come

famiglia d'Este?) a riportare nel suo codice, con opportune modifiche (sempre ammesso che esse non fossero già presenti nel modello), il componimento trobadorico citato da Petrarca.

Rimane comunque altrettanto valida, in alternativa, l'ipotesi di un'eventuale lettura da parte di Petrarca di *BdT* 233,4 direttamente su *K*[19] o sulla sua fonte. In questo caso però bisognerebbe supporre che il poeta aretino avesse già ricavato l'attribuzione arnaldiana da un altro codice (un ramo oggi perduto della tradizione manoscritta provenzale) visto che in *K*, e presumibilmente nel suo antecedente, il testo è adespoto[20]. Quale che sia l'ipotesi più economica, è opportuno rilevare la stretta relazione che intercorre fra *R.v.f.* LXX[21] e *BdT* 233,4 tradita da *K*.

Come è noto, il Bembo possedeva quest'ultimo codice, dal quale non avrebbe potuto però trarre alcuna certezza sulla paternità di *BdT* 233,4.

3. Ad aprire uno spiraglio sull'attribuzione arnaldiana soccorre un altro codice bembiano, il Vat. lat. 3197[22] (da qui innanzi V^b). Si tratta

19. M. SANTAGATA, *Petrarca e Arnaut Daniel*, in *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna, Il Mulino 1990, p. 209, sostenitore, pur con cautela, della lettura di *BdT* 233,4 su *K* da parte di Petrarca, scrive: «Se è vero che la datazione della mano che ha trascritto *Dreg e razos* [...] può essere fissata circa alla metà del Trecento, e se la datazione bassa di *Lasso me* [...] è attendibile, Petrarca avrebbe potuto avere la possibilità di leggere la canzone proprio su quel codice. La citazione della canz. 70 sarebbe nata, allora, a ridosso di una freschissima lettura».

20. Nota P. G. BELTRAMI, *Appunti su «Razo e dreyt ay si·m chant e·m demori»*, in P. G. BELTRAMI - M. SANTAGATA, *«Razo e dreyt ay si·m chant e·m demori». Un episodio della cultura provenzale del Petrarca*, «Rivista di letteratura italiana», V (1987), pp. 9-39, p. 29, che «la doppia discrepanza del tipo rappresentato in *K* riscontrabile nel *Laur. Strozzi 178* (l'*incipit Raison et dreç* e l'attribuzione ad Arnaut Daniel) rende almeno possibile che il testo circolasse in Italia in una tradizione diversa da quella disponibile all'integratore di *K*, il quale difficilmente si sarebbe lasciato sfuggire l'attribuzione ad Arnaut se la avesse avuta di fronte».

21. La datazione della canzone LXX *Lasso me* ha dato luogo ad una serie di controversie: Appel, seguito da una cospicua serie di studiosi, la voleva composta alla fine degli anni '30, cioè nel periodo avignonese. Al contrario Santagata, basandosi sul fatto che Petrarca «non avrebbe ivi citato [...] la sua canzone *Nel dolce tempo* (23) se questa non avesse ancora raggiunto il grado definitivo di elaborazione», cosa che non sarebbe avvenuta, secondo lo studioso, se non alla metà degli anni '50 (la trascrizione *in ordine* avviene nel Novembre 1356), la posdata agli anni '50, fino a spingersi agli anni 1356-58, ossia agli anni di preparazione della forma Correggio o Pre-Chigi. Polemizzando con Santagata, Perugi è tornato alla datazione tradizionale, adducendo come prova il fatto che Petrarca avrebbe potuto citare senza problemi *Nel dolce tempo* già prima degli anni '50, visto che essa fu ritenuta «buona nel 1335-'40 per essere diffusa e imitata da Monachi e Boccaccio». Secondo R. BETTARINI, *Esperienze d'un commentatore petrarchesco*, in «Il commento ai testi», Atti del Seminario di Ascona, 2-9 ottobre 1989, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser 1992, pp. 235-61, la canzone LXX venne terminata prima della stesura finale della canzone XXIII: la sua composizione cadrebbe pertanto fra il 1337, *terminus post quem* che indica un momento successivo alla morte di Cino («posto nell'olimpo dei poeti passati, vivo solo nella memoria dell'unico poeta vivo che scrive»), e il 1350, anno in cui il Petrarca riprese a lavorare a *Nel dolce tempo*.

22. Il codice consta di due volumi, di cui il primo, relativo ai testi di Petrarca (*Canzoniere* e *Trionfi*), si compone di 178 carte. Circa le varie ipotesi fiorite negli anni su questo manoscritto si veda G. FRASSO, *Appunti sul «Petrarca» aldino del 1501*, in *Vestigia. Studi in onore di Gius. Billanovich*, I, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1984, pp. 315-35; ed anche G. BELLONI, *Questioncelle tipografiche e filologiche sull'Aldina del 1501*, in *Miscellanea di studi in onore di V. Branca*, I, *Dal medioevo al Petrarca*, Firenze, Olschki 1983, pp. 459-478. Per una panoramica globale sulle correzioni marginali presenti in V^b si veda P. TROVATO, *Con ogni diligenza corretto*.

del manoscritto preparatorio della stampa del *Petrarca* aldino che il Bembo confezionò entro l'estate del 1501. Quivi egli, ancora ignaro della lingua trobadorica[23], esemplando a c. 30^{v} la canzone *Lasso me* (LXX), trascrisse numerose volte[24] la citazione provenzale in essa presente, con il chiaro scopo di darle un senso (cfr. tavola II). Inizialmente mise a testo *Droit e raison es que ciantan demori*, verso del quale corresse l'inizio in *Drez et raison*, e la fine, separando il rimante in *de mori*. Depennato poi questo verso, egli annotò sul margine sinistro *Raison et drez es quieu ciant em demori*, poi *Drez et raison es quieu ciant onde mori*. Infine nella parte superiore della pagina scrisse *Drez et raison es quieu ciant emdemori*, sulla base dell'autografo petrarchesco Vat. Lat. 3195 (*Dreç 7 rayson es quieu ciant em demori*), arrivato nel frattempo tra le sue mani[25]. La mancanza da queste trascrizioni dell'*incipit* di *BdT* 233,4 secondo la forma di *K*, *Dreg e razos es cheu chant em demori*, fa ipotizzare che il Bembo non fosse ancora in possesso di questo codice, che in seguito, come è noto, postillerà ampiamente. Tuttavia la cosa che ritengo più degna d'attenzione è la lezione intermedia presente in V^{b}, *Raison et drez es quieu ciant em demori*: essa infatti coincide, salvo qualche variante grafica, con quella attestata dal codice petrarchesco Laurenziano Strozzi 178[26] (da qui in avanti L^{s}), *Raison et dreç es quieu ciant endemory* (c. 28^{v}), manoscritto nel quale la citazione del verso provenzale è accompagnata dalla glossa attributiva ad *Arnaldo* (con la *o* espunta) *Danielli* (cfr. tavola III). Che sia questo uno dei codici utilizzati dal Bembo nella preparazione della sua edizione aldina è dimostrato

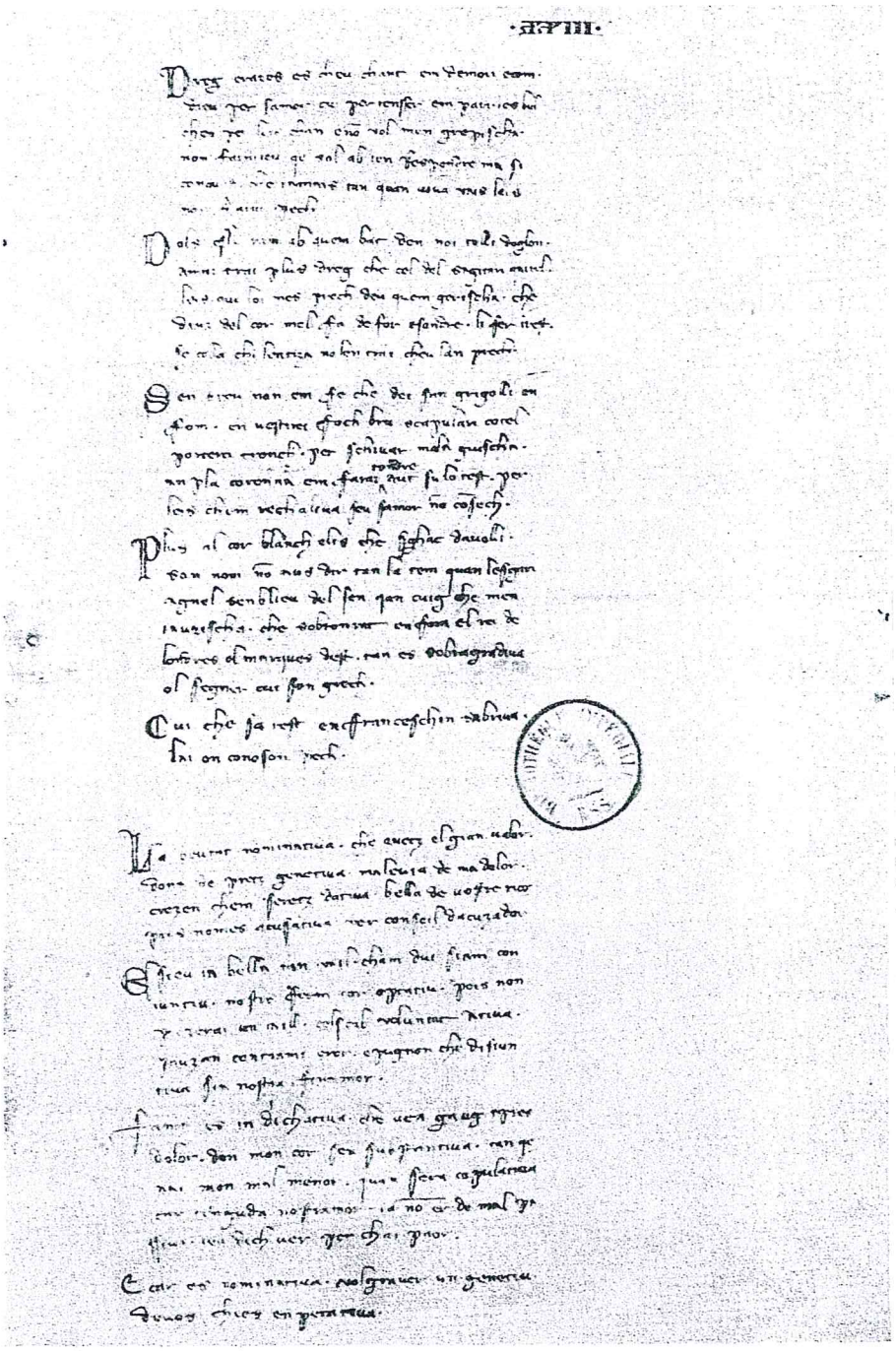
La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570), Bologna, Il Mulino 1991, pp. 143-63; ed anche ID., *Revisioni testuali e revisioni linguistiche nelle vulgate di Dante e Petrarca (1475-1500)*, «Schifanoia», 7 (1989), pp. 117-31, pp. 127-8.

23. Che gli interessi provenzali di Bembo risalgano ad un periodo successivo è conclusione ormai accettata da tutta la bibliografia critica a cominciare da S. DEBENEDETTI, *Tre secoli di studi provenzali*, in V. CRESCINI (a cura di), *Provenza e Italia*, Firenze, Bemporad 1930, pp. 143-81, pp. 148-50.

24. La molteplicità di trascrizione di questo verso è stata notata da G. MESTICA, nella sua edizione commentata de *Le Rime di Francesco Petrarca*, Firenze, Barbèra 1896, p. 102; e recentemente da TROVATO, *Con ogni diligenza...*, pp. 144-5.

25. Per la precisione gli arrivò all'altezza del sonetto *Quel che d'odore* (CCCXXXXVII). Questo è dimostrato dal fatto che proprio da questo componimento le varianti poste a margine di V^{b}, derivanti dall'autografo, sono state scritte contemporaneamente al testo e non sono frutto d'una collazione successiva, come accade invece per i testi precedenti. Cfr. *L'originale del Canzoniere di Francesco Petrarca*, Milano, Hoepli 1905, pp. XXX-XXXI; ed anche S. PILLININI, *Traguardi linguistici nel Petrarca bembino del 1501*, «Studi di Filologia Italiana», XXXIX (1981), pp. 57-76.

26. Il *Laurenziano Strozzi 178* è un codice pergamenaceo, mutilo, di cc. 137, scritto, nella prima parte (cc. 1-84), agli inizi del XV secolo da almeno due mani principali, definite da G. BELLONI, *Commenti di Luigi Marsili a Petrarca*, «Studi Petrarcheschi», IV (1987), pp. 87-141, p. 98, alfa e gamma. La seconda parte (cc. 85-137) risale invece al terzo quarto del XV secolo ed è opera della mano beta.



·xxviii·

Dreg ancors es chen chant en demon com-
dieu per samor. es per conseir en paiuices di-
chos per lur chan eno vol men greuischa-
non fainieu qe nol ab ion responder ma si
tnau. e se trumnet tan quan usca vnas lei-
ras d'aiuc grech.

Dolz esti nim ab quem bar don noi valt dyalon.
amis trai plus dreg che col del enqiran mind.
lus eui lo mes prech dou quem greuischa. che
diu: dol cor mel fa de for esandre. li fer ueyt.
se ella chi lunrza no lui rais chen lan prech.

Sen tiem nan em fe che dec fun grigoli en
fom. en uestiec chuch dru ecrpuian corel
poreen cronch. per scriuer mda quischin.
an pla coronna em fanz. aur fu lo rept. po-
los chiem uech alcua. ieu samor no cosech.

Plus al cor blanch elis che fenhe daualli.
tan noui no nus dec tan le rem quan lesgrin
agnel sen oblieu del sen pan cuig che mes
rauzeschia. che sobrensur cuesfan el ne de
bofores el manjues dept. ran es sobragradua
ol segnor. eur son greech.

Cui che sa uest excfran coschin sabiua.
lai on conosom prech.

BIBLIOTHECA NATIONALIS ROMAE

Ua chant nominatiua. che auers el gran udor.
dore de pres generiua. malcuia de ma dolor.
cozen chem seruers dariua. bella de uostre nor
per a nomes acusariua. ver conseil dacuzador.

Ellieu in bella tan mal. chem dui fiam con
iuntiu. nostre chem en ogratiu. pois non
y ueiai un mal. esser ualunter driua.
pauzen certiams ueir. eqegnon che distun
tiua sia nostra. fin amor.

Fanz es in dechariua. che uers gnug rgier
dolor. don men cor ser sugrantiua. tan p.
nai men mal menor. quan sers cogulariua
eur cinguda nostra mor. ia no es de mal gr
ffiur. ieu lech uers per chai pnor.

Cor es nominatiua. eosgnuer un generiu
dunos chiers en gratiua.

TAV. II

Drez et raison es quiten ciant endemori.

Che se non è, chi con pietà m'ascolte;
Perche pianger al ciel si spessi preghi!
Ma sogli amor, ch'anchor non mi si niegh
Finir anzi il mio fine
Queste mie meschine;
Non gravi al mio signor, perch'io vi preghi
Di dir libero un dì tra l'herbe e i fiori;
~~Dreis = raison es que ciantan demeni de meni.~~

Drez e raison
~~Raison e drez~~ es quiten
ciant endemori.

Drez e raison es quiten
ciant endemori.

Ragion è ben, ch'alcuna volta i canti:
Però, che sospirando sì gran tempo;
Che mai non incominciò assai per tempo
Per adoprar col riso i dolor tanti.
Et s'io potesse far, ch'a gli occhi santi
Porgesse alcun diletto
Qualche dolce mio detto;
O me beato sopra gli altri amanti:
Ma più, quand'io dire senza mentire,
Donna mi priega; perch'io voglio dire.

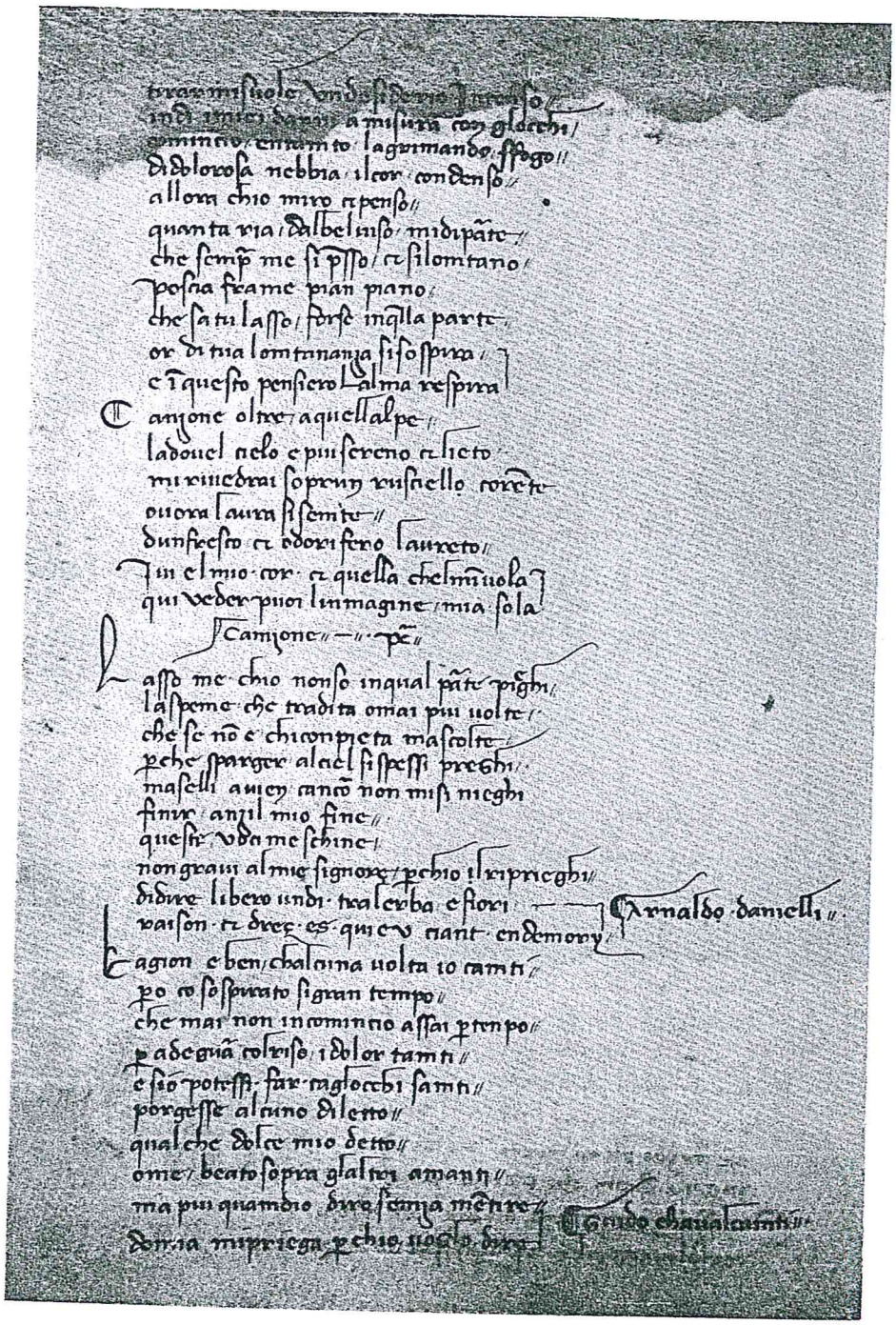
priega

Vaghi pensier, che così passo passo
Sovente m'hanno a ragionar tant'alto;
Vedete, che Madonna ha'l cor di smalto
Sì forte, ch'io per me dentro nel passo:
Ella non degna di mirar sì basso,
Che di nostre parole
Curi; ch'il ciel non vole,
Al qual pur contrastando i son già lasso:
Onde come nel cor m'indurò e m'aspro;
Così nel mio parlar voglio esser aspro.

contrastando i son

Che parlo! o dove sono? o chi m'inganna

ochi



transmisiole vmd. si dentro fuorso //
indi uinci dauan a misura con gl'occhi /
cominciò, e tanto lagrimando sfogo //
di doloroso nebbia il cor condenso //
allora chio miro e penso //
quanta via dal bel viso mi dipare //
che sempre me si presso e si lontano /
posia fra me pian piano /
che sa tu lasso, forse in qlla parte /
or di tua lontananza si sospira /
e in questo pensiero l'alma respira

Canzone oltre a quell'alpe //
la douel cielo e piu sereno e lieto /
mi rimedrai sopra un ruscello correte
ouora l'aura si semite //
dunfiesso e odorifero laureto //
Iui el mio cor e quella che lmi uola
qui veder puoi l'immagine mia sola

Canzone // — // pe //

lasso me chio non so in qual parte pigni /
la speme che tradita omai piu uolte /
che se no e chi conpieta ma scolte /
peche sparger al ciel si spessi preghi /
ma se lli a uicy tanto non mi si niegbi
finir anzi il mio fine //
questi vdame schine /
non graui al mie signore / pchio i ri pregbi //
di dire libero iindi tra l'erba e fiori
vaison e dree es quicv riant endemony

Arnaldo danielli //

Cagion e ben / chaloina uolta io tanti //
po co sospirato si gran tempo //
che mai non incominciò assai p tempo //
p adegua colriso i dolor tanti //
e sio potessi far mi gl'occhi santi //
porgesse alcuno diletto //
qual che dolce mio detto //
ome / beato sopra glaltri amanti //
ma piu quando dire sanza mentre //
dirria mi priega pchio uoglio dire

Guido chaualcanti //

proprio dall'inversione della dittologia in comune fra i soli V^b e L^s: si ha infatti in questi due manoscritti *Raison et drez* e non *Drez et razo* come nell'autografo dei *R.v.f.* e nei mss. che da esso discendono. L'inversione dittologica *Raison et drez* è unica di L^s, a mia conoscenza, nella tradizione manoscritta del *Canzoniere*.

Il Bembo operò alcune modifiche nel riportare in V^b la citazione di *BdT* 233,4 tratta da L^s (o da un suo eventuale affine perduto) sostituì la *ç* in *z* in *drez*[27]; la *n* in *m* nell'enclitica; la *y* in *i* nel rimante. La prima e l'ultima sostituzione corrispondono a quelle che lui stesso apportò nel trascrivere, sempre su V^b, la citazione provenzale desunta dall'autografo petrarchesco: *Dreç 7 rayson es quieu ciant em demori* = *Drez et raison es quieu ciant em demori*. L'enclitica *en* di L^s sembra corrispondere, invece, alle forme del *Canzoniere* anteriori alla stesura definitiva[28]: esse riportano infatti *en*. Si vedano per esempio i seguenti codici, testimoni di successive fasi della composizione dei *R.v.f.*:

Forma Chigiana: Chigiano L. V. 176[29]: *dreç et rayson es quieu ciant en demori* (c. 55^r);
Forma Malatestiana: Laurenziano XLI. 17[30]: *dreç et rayson es quieu ciant en demori* (c. 14^v);
Forma Quiriniana: per una lacuna materiale *R.v.f. LXX* non è presente nel Quiriniano D II 21; tuttavia il Quiriniano B VII 21 e l'Ambrosiano I 88 sup., suoi diretti discendenti, secondo Foresti[31] e Wilkins, recano rispettivamente *Dreç 7 rayson es quien <sic> ciant emdemori* (c. 26^r) e *Droit et rayson es quieu ciant en demori* (c. 10^r), con, probabilmente, un segno eraso dopo la *n* (forse una terza «zampetta» per una originaria *m*) in quest'ultimo manoscritto[32].

27. In V^b il Bembo rifiuterà costantemente la *ç*, malgrado l'uso che ne aveva fatto il Petrarca nel suo *Canzoniere*. Nel Cinquecento questa lettera era divenuta ormai «una forma marginale. La scelta unanime della forma più antica, "z", nei libri stampati riflette e allo stesso tempo suggella il suo declino» (cfr. *Trattati nell'Ortografia del volgare 1524-1526*, a c. di B. RICHARDSON, Londra, University of Exeter 1984, Devon 1984, pp. 147-9; PILLININI, *Traguardi linguistici*..., pp. 68-9).

28. Cfr. E. H. WILKINS, *The making of the «Canzoniere» and other petrarchan studies*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1951, soprattutto le pp. 145-94; e adesso anche M. SANTAGATA, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino 1992, pp. 253-348.

29. Sulle forme di *Canzoniere* precedenti la *Chigiana* ha scritto D. DE ROBERTIS, *Il codice Chigiano L. V. 176. Autografo di Giovanni Boccaccio*, Roma-Firenze, Archivi Ed. 1976, pp. 49-50: «Alla data in cui il Chigiano fu trascritto non erano disponibili sillogi o "forme" più ricche di questa, nella quale devono ritenersi comprese eventuali altre sillogi tentate in precedenza e ricostruibili appunto in base ad essa in quanto loro ulteriore integrazione».

30. Come è noto il *Laurenziano XLI.17*, manoscritto della fine del Trecento (e non del Quattrocento, come scrive SANTAGATA, *I frammenti*..., p. 286), rispecchia la forma *Malatestiana*, così chiamata dal nome di Pandolfo Malatesta, cui il Petrarca aveva spedito in dono le sue *nugellas vulgares*.

31. A. FORESTI, *Per il testo della seconda edizione del Canzoniere del Petrarca*, «La Bibliofilia», 33 (1931), pp. 433-58, pp. 445-58.

32. Devo la lettura dei codici *Quiriniani* ad Andrea Comboni che qui ringrazio. Per la chiusura

Solo il Vat. lat. 3195, tra i manoscritti che testimoniano l'evoluzione del *Canzoniere*, ha *em* (c. 15^{r}), con *m* scritta per di più su rasura[33]: è molto probabile che sotto comparisse ancora una *n*, come nella forma *Chigiana* e *Malatestiana* dei *Rerum vulgarium fragmenta*, corretta in *m* da Petrarca solo in una successiva rilettura del testo[34].

4. Per tornare a L^s, è interessante notare che esso sembra attingere la citazione di *BdT* 233,4 non da materiali petrarcheschi, come ragionevolmente ci si attenderebbe, essendo L^s un codice petrarchesco, anche se *sui generis* (si noti p. es. l'ordinamento dei componimenti, almeno nella prima parte di L^s, per generi metrici[35]: canzoni, sestine, sonetti, ecc.), ma da un ramo della tradizione manoscritta in lingua d'*oc*, oggi perduta. Lo si può congetturare sulla base sia dell'annotazione marginale che attribuisce la canzone provenzale ad Arnaut Daniel (paternità ignorata dal resto della tradizione) sia della stessa lezione del verso, estranea, come si è visto, alle varie forme del *Canzoniere* e molto simile invece a quella del ms. provenzale *C*, *Razo e dreyt ay sim chant em demori* (c. 352^{v}). A queste considerazioni si può aggiungere un ulteriore elemento d'indagine: come è noto, grazie agli studi di Belloni, L^s porta a margine di alcuni componimenti del *Canzoniere* alcune postille sui tempi di composizione e sui destinatari dei testi, insieme a «eccezionali» lezioni varianti non attestate nell'autografo Vat. lat. 3196, o negli altri

della Biblioteca Ambrosiana di Milano, ho esaminato invece il ms. *Ambrosiano* solo su foto, le quali mi sono state inviate con tempestività dal Dottor Luis Jordan, curatore della riproduzione fotografica del «fondo Ambrosiano» presso la Notre Dame University dell'Indiana (U.S.A.), al quale va la mia più viva riconoscenza.

33. Se il *Quiriniano B VII 21* si rivelasse copia diretta del più illustre *Quiriniano D II 21* (cfr. però R. GAFFURI, *Nuove indagini sul codice petrarchesco D. II. 21 della biblioteca Queriniana di Brescia*, «Studi petrarcheschi», VIII, 1976, pp. 75-91), bisognerebbe anticipare l'uso dell'enclitica *em* alla penultima forma del *Canzoniere*, ossia a quella definita per l'appunto *Quiriniana* (resta tuttavia il dubbio causato dalla probabile presenza di *en* nell'*Ambr. I 88 sup.*). In questo caso la correzione su rasura di Vat. lat. 3195 deriverebbe da un errore di esemplazione (il testo è trascritto dal Malpaghini) e non da un ripensamento stilistico-linguistico da parte del Petrarca.

34. E. MODIGLIANI, *Il Canzoniere di Francesco Petrarca riprodotto letteralmente dal Cod. Vat. Lat. 3195*, Roma, Società Filologica Romana 1904, p. XVIII, nota che quasi tutte «le abrasioni di lettere, di sillabe, di parole, perfino di versi e di componimenti intieri, sono dovute alla mano del Petrarca, il quale non solo rivide i componimenti di pugno del copista <questo sarebbe il caso di *Lasso me*, che fu trascritta dal Malpaghini>, ma in più luoghi ritornò anche su quelli trascritti da lui, o per correggere qualche *lapsus calami*, o per modificare la forma, sempre nell'intento di raggiungere maggiore eleganza ed armonia. Anzi, il fatto che parecchie lettere e parole di mano del Petrarca su rasura sono di un inchiostro molto più scuro di quello adoperato nella trascrizione, e che con lo stesso inchiostro furono altresì corrette le poesie della parte non autografa, spinge a ritenere [...] che il Petrarca, terminata la trascrizione, incominciasse da capo la lettura delle sue poesie per procedere ad una ulteriore correzione, che eseguì servendosi appunto di un inchiostro di colore più cupo».

35. BELLONI, *Due commenti...*, p. 102, nota che «il montaggio del *Canzoniere* basta a chiarire subito [...] che l'*organicum* non corrisponde ad una delle forme Wilkins».

testimoni della tradizione indiretta degli abbozzi petrarcheschi. Si prendano, per esempio, i seguenti casi:

Cesare poi (CII): mandollo a me(ssere) be(r)nabo p(er) r(isposta) dalcuna cosa domandato lavea (c. 75v);

Dell'empia (CXIV): *laltro col pie si come mai fu saldo* (v. 14) di senuccio chera allora gottoso[36] (c. 78r);

Chi vuol veder (CCXLVIII): altiximamente parla della sua donna coronato fu trovato questo sonetto di sua mano nello studio (c. 53^{v});

Fra le lezioni varianti marginali si noti[37]:

Quei chen (XLIV), v. 7: *7 sopra il buono saul cangio le cigla* v(e)l alzo (c. 60^{r});

Verdi panni (XXIX), v. 38: *lamata spada in se stessa contorse* v(e)l la nuda (c. 40^{r})

Mai non vo (CV), v. 90: *chin un punto maghiaccia 7 mi riscalda* v(e)l chi mi scalda (c. 43^{v});

Loro 7 le perle (XLVI), v. 14: *onde il principio di mia mo(r)te nacq(u)e* v(e)l dove (c. 67^{r});

Se è vero che «queste postille *e lezioni varianti* (l'aggiunta in corsivo è mia) bastano a garantire della vicinanza del postillatore ai fatti petrarcheschi»[38], si potrebbe pensare che l'*incipit* provenzale di *R.v.f.* LXX presente in L^s possa riflettere due situazioni differenti, non necessariamente in contrasto tra loro:
I) la fonte trobadorica utilizzata da Petrarca, fonte che potrebbe essere stata da lui modificata, sin dalla prima stesura, almeno quella da noi conosciuta, della canzone LXX (la forma *Chigiana*), per ottenere un migliore effetto fonico nella prosodia italiana: si noti infatti che grazie all'inversione in *Dreç et rayson* si ottiene un endecasillabo a ritmo dattilico, con accenti sulla 1ª, 4ª, 7ª e 10ª sillaba del verso[39]. Non si può dire invece che produca un effetto ritmico, altrettanto gradevole, l'*incipit* nella versione di L^s: *Rayson et dreç es qu'ieu chant en demori*.

36. Questa postilla permetterebbe di risolvere la *vexata quaestio* sul personaggio cui si augura pronta guarigione (cfr. A. FORESTI, *Da Valchiusa in sull'aprirsi della primavera 1342*, in *Aneddoti della vita di Francesco Petrarca*, Padova, Antenore 1977, Studi sul Petrarca, 1, pp. 98-102).

37. Si consideri che le forme anteriori dei *R.v.f.* conosciute riportano le stesse lezioni che saranno poi di Vat. lat. 3195. Le ipotesi più probabili sull'origine di queste varianti di L^s, visto che non sempre si può evocare una confusione paleografica tra le due lezioni concomitanti (*cangiò-alzò, l'amata-la nuda, mi riscalda-chi mi scalda, onde-dove*) sono pertanto due:
I) sono lezioni precedenti la raccolta *Chigiana*;
II) si tratta di varianti introdottesi nella tradizione manoscritta del *Canzoniere*, e quindi da rifiutare.

38. BELLONI, *Commenti di Luigi...*, p. 102.

39. Mi suggerisce tuttavia Pietro Beltrami che si tratta d'un tipo di prosodia non particolarmente amata da Petrarca.

II) una lezione variante nella citazione di BdT 233,4 dovuta al Petrarca stesso e risalente ad un periodo anteriore rispetto alla forma Chigiana.

Ritengo poco probabile una terza ipotesi, cioè che l'inversione incipitaria rispetto al modello petrarchesco sia dovuta ad un mero errore del copista di L^s: la formula *Drez et razo* è infatti una coppia stereotipa difficilmente permutabile[40], che discenderà piuttosto dal modello (o modelli) da cui vengono copiati i testi.

Se queste ipotesi si rivelassero fondate, verrebbe implicitamente confermata la posteriorità della trascrizione di *BdT* 233,4 su *K* rispetto alla composizione della canzone LXX, visto che in questo manoscritto l'*incipit* provenzale coincide, salvo qualche ritocco grafico (*Dreg e razos es cheu chant em demori*), col dettato petrarchesco, come attestato dalla forma *Chigiana* in poi.

Insomma, la tradizione di *BdT* 233,4 si potrebbe dividere in due rami a seconda della disposizione, coincidente o invertita, della dittologia incipitaria rispetto alla citazione petrarchesca: *K* (adespoto) *Sa* (con oscillazione attributiva, a giudicare dagli appunti di Nostredame, fra Rigaut de Barbezilh ed Arnaut Daniel[41]) da un lato[42], e *C* (Guillem de

40. Si tratta infatti di una dittologia di termini giuridici già presente nel latino medievale, soprattutto nelle formule feudali (*Directum et ratio*).

41. Nella ricostituzione del perduto Canzoniere del Conte di Sault C. CHABANEAU - J. ANCLADE, *Essai de reconstitution du Chansonnier du Comte de Sault*, «*Romania*», XL (1911), pp. 243-322, ipotizzano che *Drech e razo* sia la prima canzone del *corpus* di Rigaut de Barbezilh, che segue immediatamente quello di Arnaldo. In siffatti casi la confusione attributiva, sia nell'estensione che nella riduzione della sezione di un trovatore, è abbastanza comune (su questo tipo di errore, da me definito come *seriativo*, mi permetto di rimandare al mio *Repertorio di componimenti provenzali a plurima attribuzione*, di prossima pubblicazione). Recensendo, sebbene con qualche svista (*Sault* non è una silloge cinquecentesca), l'articolo di ASPERTI - PULSONI, *Jean de Nostredame*..., i quali ipotizzano che Petrarca abbia conosciuto *Drez et razo* (e non solo!) attraverso la tradizione rappresentata tra l'altro da Sault e dal suo «fratello minore», per numero di testi, Bernart Amoros, PERUGI, *A proposito*..., scrive che a tale congettura «mancano indizi provvisti di ragionevole peso» (p. 377, n. 37). Egli non oppone, però, alcun argomento atto a smentire inequivocabilmente la presenza di *BdT* 233,4 in Sault. Come notano infatti ASPERTI - PULSONI, *Jean de Nostredame*..., «se si spiegano la menzione della canzone e la sua assegnazione ad ArnDan nel testo edito delle *Vies*, non altrettanto si può dire dell'appunto preso nel manoscritto dei Glossari, sia per l'attribuzione a RigBar, sia per la fusione operata con il secondo verso di *Tuit demandon*» (p. 168). A rafforzare i sospetti di una qualche conoscenza da parte di Petrarca della ricca e vitale tradizione rappresentata da Sault e Bernart Amoros, va ricordato che *a* è uno dei pochi codici, insieme a *T* e Ψ, che riporta *Amors e jois* (*BdT* 29,1), ossia il testo arnaldiano del quale Petrarca denuncia esplicitamente in una postilla (cfr. PERUGI, *Trovatori*..., pp. 292-314) l'imitazione operata nel sonetto CCLXV, *Aspro core et selvaggio*.

42. Non ha valore testimoniale invece, essendo una semplice trascrizione da qualche commento o forse il ricordo di una discussione, l'*incipit* di *Bdt* 233,4 presente all'inizio del ms. provenzale *H*, c. 1r: *Dreitz e raison quieu chant em demori* che viene così reso in italiano *Dritto e ragione ch'io canti e mi soggiorni* (si noti la dimenticanza del verbo essere, successivo alla dittologia incipitaria, in provenzale e ovviamente nella traduzione italiana). La postilla sarà forse servita a chi la scrisse, Barbieri, e non Castelvetro (cfr. M. CARERI, *Il canzoniere provenzale H (Vat. Lat. 3207)*, Modena, Mucchi 1990, pp. 51-2), come promemoria nella ricerca del componimento all'interno di questo o di altri codici.

S. Gregori) α (Arnaut Daniel) dall'altro, con α fonte perduta dal quale discende la citazione provenzale di L^s. La mancanza di sicurezza relativa all'attribuzione di *Sa* («Drech e razon es qu'yeu chante d'amour, / e davant tous en dirai la vertats= Richard de Berbezieu en une chanson qu'on dit qu'est d'Arnaud Danyel» così recita il glossario di Nostredame alla voce *drech*[43]) non permette di giungere a conclusioni sulla paternità di *BdT* 233,4. Comunque, anche se questo codice avesse assegnato il testo ad Arnaut Daniel, come sembrerebbe risultare, sebbene in modo dubitativo («*en une chanson qu'on dit qu'est d'Arnaud Danyel*»[44]), dagli appunti di Nostredame (ma la cosa, ripeto, non è scevra da dubbi, conoscendo i numerosi falsi del fantasioso biografo provenzale), si potrebbe forse pensare che sia proprio Arnaut l'autore di *BdT* 233,4, visto che il componimento risulterebbe a lui attribuito da ben due manoscritti (*Sa* e L^s) su quattro. Tuttavia questa duplice testimonianza a favore di Arnaut non può avere alcun peso dal punto di vista ecdotico rispetto alla paternità del testo, considerato che si basa esclusivamente sull'attribuzione, seppure insicura per *Sa*, di due codici che conservano solo l'*incipit* di *BdT* 233,4, e non su ragioni stemmatiche: L^s e *Sa* potrebbero infatti derivare l'attribuzione ad Arnaldo dallo stesso antecedente, oppure l'uno potrebbe essere, tramite alcuni intermedi che invertono la dittologia incipitaria, il modello dell'altro.

5. Torniamo al Bembo: si sa che egli si servì di almeno tre codici nella stesura di V^b, stando almeno ai richiami che lui stesso inserì sui bordi del suo Vat. lat. 3197: l'*obiciano*, il *thusco* e infine l'autografo petrarchesco Vat. lat. 3195. E' tuttavia molto probabile, come nota il Pillinini[45], che egli avesse anche altri codici tra le mani, fra cui, a questo punto, sarà da aggiungere, L^s (o il suo eventuale affine).

43. Testi di riferimento sono CHABANEAU - ANGLADE, *Essai de reconstitution*...; e J. DE NOSTREDAME, *Les Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux*, ed. a cura di C. CHABANEAU - J. ANGLADE, Paris, Champion 1913, dove sono pubblicati anche i Glossari allestiti da Nostredame e conservati nei manoscritti autografi di Carpentras. CHABANEAU-ANGLADE, *Essai de reconstitution*..., p. 251, notano che, contrariamente alla nota tendenza all'invenzione che contraddistingue l'opera di Nostredame nelle *Vies*, «en ce qui concerne les essais de glossaire (qu'il destinait sans doute à son usage personnel) il semble que sa bonne foi soit hors de doute».

44. E' molto probabile, però, che il Nostredame si stia qui riferendo all'opinione vulgata degli eruditi provanzalisti italiani sulla paternità arnaldiana di *BdT* 233,4. Lo si può congetturare sulla base della lettera che egli inviò al Cybo, in cui tra l'altro scrive: «Je vous prie me fere ce bien, me fere antandre s'il y ha quelcung de Vos poetes et escrivains qu'ayent parlé de nostre langue provensalle, et des poetes, aultres que Dantes, Petrarque, Bocace, Equicola, le Vilutel, Landin, Jesualde, Bembe, L'Esperon, car puys qu'alz nous ont fait ceste homme. J'en vouldroys fere mention en mon Epistre liminiere, et m'envoyez par escript les passages sommerement, car je n'en ay point veu ne leu d'aultres que ceulx la.» Cfr. V. CRESCINI, *Un autografo di Jehan de Nostredame*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», X (1907) 3-4, alle pp. 4-5 dell'Estratto.

45. PILLININI, *Traguardi linguistici*..., p. 59.

Quest'ultimo manoscritto non può essere identificato con i codici denominati *obiciano* e *thusco*, non recando infatti, salvo in un caso, per di più dubbio, le lezioni proprie di questi due codici (ma per il *thusco*, cfr. infra), poste dal Bembo ai margini di V^b. Mi riferisco in particolare a:

V^b c. 29^v *che trahe del mio si dolorosi venti* nel margine superiore sinistro si ha però *che trae d(e)l mio sospir ch(e) paion venti*, cui segue *Si dolorosi venti. 1344. decembr. circa ortu solis (ita in antiquo obiciano codice)*.
L^s 22^v *che tra del mio si dolorosi vemti* senza alcuna precisazione sulla genesi del verso;

V^b c. 36^r *Canzone i sento gia stancar la penna canzona canzone* obic.
L^s 34^v *camzone io semto gia stancar la penna;*

Appare invece di difficile interpretazione il richiamo al codice *thusco*, presente nel margine superiore destro di c. 78^r: *hinc cum Thusco*. E' probabile che anche in questo caso il Bembo intendesse riferirsi alla variante posta a margine del cõmponimento *Pasco la mente* (CXCIII):

V^b *doppia dolcezza in un* volto *delibo* fonte
L^s 79^r *doppia dolcezza in un volto delibo;*

oppure a quella del sonetto successivo, *L'aura gentil* (CXCIV):

V^b *per cui conven che'n pena e'n* fiamma *poggi* fama
L^s 79^r *p(er) chui conviene chappena in fama poggi*[46]

o forse ad entrambe.

6. Oltre alla coincidenza nel verso provenzale citato dal Petrarca, un altro elemento sembra collegare *L^s* al Bembo. Si tratta della rubrica «canzone frottolosa» posta all'inizio del componimento *Mai non vo' più cantar* (c. 42^v). Come nota il Belloni[47], la precisazione «frottolosa» non appare affatto scontata, visto che si perderà nella storia dell'esegesi petrarchesca per essere recuperata solo nel Cinquecento, proprio dal Bembo.

Questi affronterà l'argomento in almeno due occasioni. La prima nella lettera del 22 Maggio 1525 inviata all'arcivescovo di Chieti Felice Trofimo:

Dico adunque che, quanto alla Canzone del Petrarca: *Mai non vo' più cantar, com'io soleva*, io giudico che ella non abbia suggetto alcuno continuato per tutta essa, perciò che niuna materia può in tanto adagiarvisi, che a lei si possan dare convenevolmente

46. In *L^s* è assai frequente l'ipermetria dovuta alla mancata apocope.
47. BELLONI, *Commenti di Luigi...*, p. 102.

tutti quei proverbi che vi sono. Ma tengo che ella sia fatta così per fare una canzon tutta di proverbi, senza dar loro alcun suggetto proprio, altro che questo, dico l'adunanza di loro medesima raccolta d'ogni maniera di motteggio e di sentenza che a guisa di Proverbio dire si possa. La qual cosa era in uso a que' tempi, e chiamavansi, queste cotali canzoni, Frottole. Nelle quali ben poteva il componente spargere e intrametter qualche motto ad alcun proposito del suo stato, ma non tutti, che ciò non era il segno a cui si dirizzasse il pensier suo: ma era di compor la Frottola di qualunque mescolanza di cose che bene a dirsi gli venisser motteggiando[48].

La seconda, nelle sue *Prose della volgar lingua* (II, xiii):

Fuggilla del tutto il Petrarca; dico, in quanto egli non pose giamai due vicine rime nel mezzo d'alcun suo verso. Posene alle volte una; e questa una, quanto egli la pose più di rado nelle sue canzoni, tanto egli a quelle canzoni giunse più di grazia; e meno ne diede a quell'altre, nelle quali ella si vede essere più sovente; sì come si vede in quell'altra:

Mai non vo' più cantar, com'io solea

La qual canzone chi chiamasse per questa cagione alquanto dura, forse non errerebbe soverchio. Ma egli tale la fe', acciò traendonelo la qualità della canzone, la quale egli proposto s'avea di tessere tutta di proverbi, sì come s'usò di fare a quel tempo; i quali proverbi, postivi in moltitudine e così a mischio, non possono non generare alcuna durezza e asprezza[49].

7. Allo stato attuale della ricerca è impossibile stabilire attraverso quali canali il Bembo sia venuto a conoscenza di L^s (o del suo eventuale affine). Certo è che tra il 1500 e il 1501 egli viaggiò molto, soprattutto tra Venezia e Ferrara, dove si era trasferita, a partire dal Febbraio 1501, Maria Savorgnan, suo grande amore di quel periodo[50]. Non si può escludere che possa aver visto L^s proprio in questa città, forse tramite il suo maggior amico ferrarese, Ercole Strozzi[51], uomo di corte ma innanzitutto poeta latino, presso il quale l'anno successivo porterà a termine la sua seconda grande fatica come editore di testi in volgare, allestendo, sempre per i torchi di Aldo, l'«edizione critica» della Commedia[52].

48. P. BEMBO, *Lettere*, a cura di E. TRAVI, II, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua 1990, p. 249.

49. Cito da P. BEMBO, *Prose e rime*, a cura di C. DIONISOTTI, Torino, UTET 1966², pp. 158-9. Il Dionisotti nota che il «periodo in cui giustamente il Bembo riporta la canzone petrarchesca all'antico genere della canzone frottolata è aggiunta dell'edizione del 1538».

50. Cfr. C. DIONISOTTI, *Pietro Bembo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 8, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana 1967, pp. 133-51.

51. Che lo Strozzi sia stato un canale per la conoscenza di codici petrarcheschi da parte del Bembo è ipotesi di N. QUARTA, *Studi sul testo delle rime del Petrarca*, Napoli, Muca 1902, p. 26, n. 1.

52. Si ricordi infatti la postilla presente a c. 268ʳ del Vat. lat. 3197: «Finitus in Recano rure Herculis Strozze mei». Di seguito, sempre nella stessa carta, si aveva la datazione «Die XXI. Jul. MDII», poi depennata per essere sostituita dalla più pomposa «Sept. KL. Aug. MDII».

Non deve trarre in inganno la coincidenza onomastica fra lo Strozzi, amico di Bembo, e la presenza di L^s nel fondo Strozzi della Biblioteca Laurenziana. Come è noto, questo fondo di mano-

Come è noto, sul finire degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta il Bembo stava preparando per la stampa una raccolta di «tutte le rime de' poeti provenzali insieme con le loro vite»[53]: raccolta destinata però a rimanere inedita. E' probabile che egli volesse inserirvi, se non proprio tutti, almeno alcuni tra quei componimenti di K e degli altri codici da lui posseduti, sui quali ancora oggi spiccano, trascritte di suo pugno in fase di *collatio*, numerose varianti marginali[54]. Segno probabile, come rilevò già Debenedetti[55], d'un progetto meditato e preciso di «edizione critica». Ma soprattutto si può congetturare che fra gli scopi principali del Bembo ci fosse l'approntamento di un'edizione di *BdT* 233,4, testo che egli poteva leggere, adespoto, sull'ultimo foglio di *K*, e del quale conosceva l'attribuzione ad Arnaut attraverso L^s. Questa paternità, tuttavia, desunta da un pur autorevole codice petrarchesco, non poteva soddisfarlo: egli rimase incerto, come dimostra il rifiuto di fornire informazioni sui motivi che lo portavano ad attribuire il testo ad Arnaldo.

Inoltre Bembo continuò senza sosta nella ricerca di altri manoscritti che gli permettessero di migliorare il testo presente nel suo *primus*, ed eventualmente di confermare la paternità arnaldiana: quando ebbe da Bernardo Tasso la notizia che il Fregoso[56] era probabilmente in possesso di una copia di *BdT* 233,4, non esitò a scrivergli:

...Intesi a Ferrara questi dì voi aver la Canzone d'Arnaldo Daniello, della quale fa menzione il Petrarca, che incomincia *Droit et raison*[57] ec. Se così è il vero, vi priego ad esser contento di mandarmene uno esempio, ed a raccomandarmi in buona grazia della Sig. Duchessa. State sano. A' 22 di Dicembre. 1529. Di Bologna[58].

scritti fu formato infatti soltanto nel XVII sec. dal senatore Carlo Strozzi, grazie a speciali privilegi ottenuti dai granduchi di Toscana (cfr. C. GUASTI, *Le carte strozziane del R. Archivio di stato in Firenze. Inventario*, Firenze, Tipografia Galileiana 1884, p. V e ss.).

53. Cfr. la lettera al Tebaldeo del 12 Novembre del 1530 (il testo è parzialmente pubblicato da DEBENEDETTI, *Gli studi provenzali...*, p. 262). Circa l'antologia provenzale preparata dal Bembo, cfr. ivi, pp. 120-31.

54. DEBENEDETTI, *Gli studi provenzali...*, pp. 273-7, relativamente a *K* e *D*.

55. DEBENEDETTI, *Gli studi provenzali...*, p. 126.

56. Si consideri che questi fu il personaggio scelto dal Bembo, nel dialogo fittizio delle sue *Prose della volgar lingua*, a «ragionare della provenzale favella» (I, vii e ss.).

57. Quest'inizio di citazione del verso provenzale, forse scritta in fretta o a memoria, è interessante in quanto contraddice la lezione che il Bembo stesso aveva messo a testo nella sua edizione del *Canzoniere*, *Drez et raison es qui eu ciant em demori*, sulla base dell'autografo petrarchesco aggiustato graficamente.

58. P. BEMBO, *Opere*, III, Venezia, Francesco Hertzhauser 1729, p. 39. Basandosi su questa lettera il Castelvetro poté affermare che il Bembo non era a conoscenza di *BdT* 233,4: «Et acciò dire diceva il Castelvetro d'essere indotto per forza, conoscendo che esso Bembo non havrebbe negato né la spositione di quel verso, se l'havesse saputa né l'essempio di quella canzone, se l'havesse havuta esso, non meno vago d'apparere di sapere, et spetialmente delle cose del Petrarca, che d'essere tenuto cortese. Hora, poiché fu morto, si trovò la cosa star così, et per le lettere

Qualche giorno dopo, appurata l'infondatezza della notizia e fortemente deluso, egli scrisse di nuovo al Fregoso scusandosi per averlo distratto inutilmente dai suoi studi:

Io sapea bene, che voi eravate in altri studj, che da dover tener conto della Canzon d'Arnaldo. Ma avendomi detto questi dì in Ferrara M. Bernardo Tasso, che voi l'avevate, non mi seppi tener di richiederlavi. State sano Sign. mio molto caro e molto Reveren. A' 7 di Gennajo 1530. Di Bologna[59].

Forse proprio per la mancanza di sicurezza relativa a *BdT* 233,4, il testo provenzale più conosciuto nel Cinquecento, anche se solo per l'*incipit*, si può pensare che il Bembo abbia rinunciato a mandare sotto i torchi la sua antologia trobadorica. In questo lavoro egli aveva riversato, per diversi anni, il suo acume filologico, collazionando un buon numero di manoscritti provenzali, alcuni dei quali non direttamente da lui posseduti (si veda, per esempio, la sua edizione della *vida* e, sebbene incompiuta, della sestina di Arnaut Daniel, a noi giunte grazie all'inserimento che ne fece il Doni nei suoi *Marmi*[60]).

In conclusione, occorre dare per acquisito che la paternità arnaldiana di *BdT* 233,4, proposta da Bembo sulla base di L^s (o del suo eventuale affine perduto), e successivamente condivisa da larga parte della tradizione cinquecentesca (e non solo), non si basa sull'autorità di codici oggi perduti, ma su una postilla di un *Canzoniere* petrarchesco. Niente di più.

sue, che furono stampate dopo la morte sua, perciò che scrivendo a Federico Fregoso confessa di non haver, né mai haver veduto quella canzone; et per gli libri provenzali trovati appo lui, che pervennero tutti in mano del Castelvetro, ne' quali non era questa canzone».

59. BEMBO, *Opere*, pp. 39-40.

60. Cfr. C. PULSONI, *Luigi Da Porto, Pietro Bembo: dal canzoniere provenzale E all'antologia trobadorica bembiana*, «Cultura Neolatina», LII (1992), pp. 323-51.

APPENDICE

La migliore descrizione di L^s, come ho più volte sottolineato nel testo, è quella fornita da Gino Belloni[1], il quale, pubblicando i commenti d Luigi Marsili alle canzoni *Italia mia* e *O aspettata in ciel* ivi presenti, offre anche una preziosa tavola del codice. Questa tavola, però, presenta alcune imprecisioni, fra cui l'omissione del sonetto *Voto di speme et dogni dubbio charco* (c. 61^r), edito, a mia conoscenza, solo dal Debenedetti[2]. Qui di seguito riproduco il testo in forma diplomatica, limitandomi a correggere le ipermetrie in esso presenti.

c. 61^r

Voto di speme et dogni dubbio charco
el chiostro dove mia alma si serra
nemici forti a *dar* suo muro i(n) terra
4 p(er) prenderla et condurla a mortal va(r)co
lasso amore arma a una parte larco
di q(ue)lle luci che(m)mi mosser guerra
el colpo *delle quali* giammai no(n) erra *vel della qual*
8 che con piaga non facti lor travarco
et vergogna et timore an p(er) ispade
le lingue e questo e quell dellaltro chanto
11 mi chiudon dogni *ardir* tutte lextrade
col rimedio che par challeggi alquamto
glaltri doglosi che doglemdo aggrade
14 tolto e a me chon li altri far compianto.

Ms.: v. 3 *dare*; v. 8 *loro* (con la *o* tuttavia espunta); v. 11 *ardire*.

Le attribuzioni proposte dal copista principale di L^s (per intenderci la mano alfa, secondo Belloni), quello cioè che esempla in larga parte il codice fino a c. 84, non sono esenti da errori; talvolta egli infatti disattribuisce al Petrarca dei componimenti probabilmente suoi: è questo il caso di *Stato foss'io*[3] (*Disperse* CXLVI), di *Non fossi atraversati*[4] (*Disperse* XCIX) e di *Ho monti alpestri* (*Disperse* CX). Non si verifica però mai l'inverso; non capita cioè che egli ascriva al poeta aretino poesie di altri[5]. Va inoltre tenuto presente che egli trascrive di

1. BELLONI, *Due commenti...*

2. S. DEBENEDETTI, *Per le «Disperse» di Francesco Petrarca*, «Giornale storico della letteratura italiana», LVI (1910), pp. 98-106, p. 104. Da notare l'omissione dalla tavola anche di *Lasso me chi fu ben mal proveduto* (*Disperse* LXXXV), sonetto che presenta, già nell'*incipit*, alcune differenze rispetto al testo inserito nell'appendice dell'edizione aldina del 1514 (cfr. D. DE ROBERTIS, *l'Appendix aldina e le più antiche stampe di rime dello stil novo*, in *Editi e rari. Studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*, Milano, Feltrinelli 1978, pp. 27-49).

3. La postilla marginale di questo sonetto recita «no(n) è di mess(er) francesco fello lo» (c. 68^r).

4. Per questo componimento e per il successivo vale la stessa rubrica: «Questo sonetto et q(ue)llo di sotto fece un frate e no(n) me(sser) f(rancesco)» (c. 68^v).

5. I testi *Se ne miei ben* (43^v), *Firençe el fiore* e *O me commun* (69^r), *Triunfa Fire(n)çe* e *De no(n)*

regola soltanto testi di Petrarca, cosa che lo esime dal riportare con costanza l'attribuzione all'inizio di ogni singolo componimento. Tuttavia nei pochi casi in cui copia testi di altri autori, egli si premura di evidenziare che non sono del cantore di Laura (cfr. p. es. *Yulius Cesar*[6], la cui rubrica recita «no(n) è di me(sser) francesco fello f so», c. 68[r]), giungendo perfino, nella sua scrupolosità, a negare la paternità petrarchesca di alcune *disperse* (cfr. gli esempi di cui sopra).

Da questi indizi, lungi dall'essere prove inoppugnabili, nasce l'ipotesi che *Voto di speme* possa attribuirsi, anche se con molta cautela, al Petrarca: potrebbe essere cioè uno dei quei componimenti riconducibili all'ambito delle «rime disperse»[7]. Risulta per questo significativo notare che *Voto di speme* presenta, nelle prime due quartine, le stesse rime in *-arco* ed in *-erra* e, in più casi, gli stessi rimanti (addirittura quattro su sette[8]: *serra, terra, varco, guerra*) del sonetto *S'io credesse per morte essere scarco* (XXXVI). Se pertanto si rivelasse fondata l'ipotesi che in *L*[s] confluiscono alcune varianti anteriori alla forma *Chigiana*, si potrebbe supporre che *Voto di speme* sia un componimento petrarchesco scartato dalla raccolta proprio per le troppo profonde analogie metrico-formali che intrattiene con *R.v.f.* XXXVI[9].

S'io credesse per morte essere scarco
del pensiero amoroso che m'atterra,
colle mie mani avrei già posto in terra
4 queste membra noiose, et quello incarco;
ma perch'io temo che sarebbe un varco
di pianto in pianto, et d'una in altra guerra,
di qua dal passo anchor che mi si serra
8 mezzo rimango, lasso, et mezzo il varco.
Tempo ben fôra omai d'avere spinto
l'ultimo stral la dispietata corda
11 ne l'altrui sangue già bagnato et tinto;
et io ne prego Amore, et quella sorda
che mi lassò de' suoi color' depinto,
14 et di chiamarmi a sé non le ricorda.

vi(n)crescha (70[v]), che in L[s] sono adespoti e spesso difficilmente attribuibili, non furono trascritti dalla mano principale alfa, ma da due mani successive ad essa (alla prima vanno ascritte le aggiunte per 43[v] e 69[r], alla seconda quelle di 70[v]): questi componimenti furono inseriti probabilmente per riempire lo spazio lasciato in bianco da alfa.

6. Si tratta infatti, anche se con un *incipit* latineggiante e per di più invertito, di un sonetto di Tinucci, *Cesare Giulio* (cfr. N. TINUCCI, *Rime*, a cura di C. MAZZOTTA, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua 1974, p. 32).

7. Cfr. A. SOLERTI, *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, Firenze, Sansoni 1909.

8. *Varco* è ripetuto due volte in XXXVI.

9. Va precisato tuttavia che la destinazione di *Voto di speme* avrebbe potuto essere *ab origine* extra-*Canzoniere*.

Mi sembra che non ci si possa spingere oltre nelle congetture (*Voto di speme* come *Ur-text* di *R.v.f.* XXXVI); è opportuno soltanto rilevare che la situazione di rime e di rimanti in comune che si verifica tra *Voto di Speme* (presunta *Dispersa*) e *S'io credesse* è presente anche tra altre *Disperse*, probabilmente petrarchesche, e alcuni testi compresi nei *R.v.f.*. Mi riferisco ai seguenti casi: *Io son sì vago della bella Aurora* (*Disperse* LXXVII) — *Quand'io veggio dal ciel scender l'aurora* (CCXCI):

Io son sì vago della bella Aurora,
unica figlia di quel che l'alloro
nobilitò in prima per coloro
4 che 'n ver' lui corse o vuol correre ancora (*sic*),
ch'io mi sento mancare ad ora ad ora
sì tutti i spirti, ch'io mi discoloro,
e dico: — Lasso, ben veggio ch'io moro
8 per questa bella che non s'innamora. —
Ma se Prometeo tosto non mi spira
del suo valor contro tal donna altera,
11 per cui rete d'Amor mai non si tira,
conven ch'io entro del tutto in la schiera
di Dido e di Fillis, le quai con ira
14 spenser di questa vita la lumera.

Quand'io veggio dal ciel scender l'aurora
co la fronte di rose et co' crin' d'oro,
Amor m'assale, ond'io mi discoloro,
4 et dico sospirando: Ivi è Laura ora.
O felice Titon, tu sai ben l'ora
da ricovrare il tuo caro tesoro:
ma io che debbo far del dolce alloro?
8 che se 'l vo' riveder, conven ch'io mora.
I vostri dipartir' non son sì duri,
ch'almen di notte suol tornar colei
11 che non â schifo le tue bianche chiome:
le mie notti fa triste, e i giorni oscuri,
quella che n'à portato i penser' miei,
14 né di sé m'à lasciato altro che 'l nome.

Langue l'idolo mio langue la stella (*Disperse* LXXXII) — *Tornami a mente anzi v'è dentro quella* (CCCXXXVI):

Langue l'idolo mio, langue la stella,
che porto e tramontana è a la mia vita,
langue colei nel cui viso scolpita
4 l'eterna potestà si mostra bella.
Langue colei che 'l cuor urge e martella,
con la sua faccia candida e pulita,
langue colei ch'ogni mente smarrita

8 rende con l'armonia di sua favella.
Or foss'io il caldo fra le vene sparso,
or foss'io in medicar pari ad Apollo,
11 ch'io libererei il mal che 'l core avvampa!
E se questo non è, perché m'è scarso
Giove di porre a' suoi servigi il collo,
14 per cui spero morir s'ella non campa?

Tornami a mente, anzi v'è dentro, quella
ch'indi per Lethe esser non pò sbandita,
qual io la vidi in su l'età fiorita,
4 tutta accesa de' raggi di sua stella.
Sì nel mio primo occorso honesta et bella
veggiola, in sé raccolta, et sì romita,
ch'i' grido: —Ell'è ben dessa; anchor è in vita—,
8 e 'n don le cheggio sua dolce favella.
Talor risponde, et talor non fa motto.
I' come huom ch'erra, et poi più dritto estima,
11 dico a la mente mia: — Tu se' 'ngannata.
Sai che 'n mille trecento quarantotto,
il dì sesto d'aprile, in l'ora prima,
14 del corpo uscìo quell'anima beata. –

La volontà più volte è corsa al cuore (*Disperse* LXXXVIII) — *Occhi piangete: accompagnate il core* (LXXXIV);

La volontà più volte è corsa al cuore
per discoprire a costei le mie pene:
la voce a mezzo il petto si ritiene,
4 la lingua tace e perde ogni sentore.
Di nuovo il cuore ancor prende valore
per voler dire, e pur fra duo mi tiene;
– Sì dirai, no dirai; non si convene
8 se fedel servo, se' tanto d'Amore. –
Poi che la lingua e 'l cor perde l'ardire,
dite, occhi, voi, lacrimando parole,
11 facendo certa lei sol quanto io l'amo.
E discoprite il mio tanto martire:
il suo bel viso splende più che 'l sole,
14 e quanto più si fugge più la bramo.

– Occhi piangete: accompagnate il core
che di vostro fallir morte sostene.
– Così sempre facciamo; et ne convene
4 lamentar più l'altrui, che 'l nostro errore.
– Già prima ebbe per voi l'entrata Amore,
là onde anchor come in suo albergo vène.
– Noi gli aprimmo la via per quella spene

8 che mosse d'entro da colui che more.
– Non son, come a voi par, le ragion' pari:
ché pur voi foste ne la prima vista
11 del vostro et del suo mal cotanto avari.
– Or questo è quel che più ch'altro n'atrista,
che' perfetti giudicii son sì rari,
14 et d'altrui colpa altrui biasmo s'acquista.

Nel tempo, lasso!, de la notte quando (*Disperse* XCIV) — *Tutto 'l dì piango et poi la notte quando* (CCXVI):

Nel tempo, lasso!, de la notte, quando
piglian riposo i miseri mortali
de le fatiche loro, e gli animali
4 similmente stan tutti riposando,
io misero mi sento lacrimando
con più pensieri raddoppiarsi i mali,
e duolmi più che sian meco immortali,
8 sempre più lieta vita più sperando.
E pur così, da l'uno a l'altro sole
credendomi fornir l'aspro viaggio,
11 se 'n fugge il tempo, et io corro a la morte.
Quanti dolci anni, lasso, perdut'aggio!
Quanto desio per infelice sorte!
14 E questo è 'l rimembrar che più mi dole.

Tutto 'l dì piango; et poi la notte, quando
prendon riposo i miseri mortali,
trovomi in pianto, et raddopiarsi i mali:
4 così spendo 'l mio tempo lagrimando.
In tristo humor vo li occhi consumando,
e 'l cor in doglia; et son fra li animali
l'ultimo, sì che li amorosi strali
8 mi tengon ad ogni or di pace in bando.
Lasso, che pur da l'un a l'altro sole,
et da l'una ombra a l'altra, ò già 'l più corso
11 di questa morte, che si chiama vita.
Più l'altrui fallo che 'l mi' mal mi dole:
ché Pietà viva, e 'l mio fido soccorso,
14 védem'arder nel foco, et non m'aita.

Stato foss'io quando la vidi prima (*Disperse* CXLVI) — *Lasso che mal accorto fui da prima* (LXV):

Stato foss'io quando la vidi prima,
com'or son dentro, allor cieco di fore:
o fosse stato sì duro il mio core
4 come adamante in cui non puote lima;

over foss'io or sì dicente in rima
quanto bastasse a esprimer mio dolore,
ch'io la facessi o amica de l'Amore,
8 over odiosa al mondo senza stima.
O fosse Amor ver' me benigno e grato,
e fosse verso lei giusto e possente,
11 giudice a diffinir il nostro piato.
O Morte avesse le sue orecchie intente
a' miei sospir, sì che l'ultimo fiato
14 ponesse fine al mio viver dolente.

Lasso, che mal accorto fui da prima
nel giorno ch'a ferir mi venne Amore,
ch'a passo a passo è poi fatto signore
4 de la mia vita, et posto in su la cima.
Io non credea per forza di sua lima
che punto di fermezza o di valore
mancasse mai ne l'indurato core;
8 ma così va, chi sopra 'l ver s'estima.
Da ora inanzi ogni difesa è tarda,
altra che di provar s'assai o poco
11 questi preghi mortali Amore sguarda.
Non prego già, né puote aver più loco,
che mesuratamente il mio cor arda,
14 ma che sua parte abbi costei del foco.

Oltre alle rime e talvolta ai rimanti, queste *Disperse* hanno spesso gli stessi nuclei tematici dei sonetti, con analoga struttura metrico-formale, presenti nei *R.v.f.*. Ovviamente ciò non è sufficiente per affermare che ci troviamo di fronte a prime redazioni di componimenti successivamente rimaneggiati e inseriti nella raccolta, anche se nel caso di *Disperse* XCIV, *Nel tempo, lasso!, de la notte quando*, il sospetto, come già segnalava Solerti[10], ci pare più che legittimo. Le medesime conclusioni valgono anche per *Voto di speme*; sarà soltanto d'aggiungere che il suo corrispondente strutturale, *S'io credesse*, ebbe una fase compositiva assai travagliata: esso è infatti presente a c. 7^{v} del codice degli abbozzi, Vat. lat. 3196, in una versione tuttavia non molto dissimile da quella che confluirà nel Vat. lat. 3195[11],

transcriptum
F Sio credesse per morte essere scarco
del pensiero amoroso che matterra

10. SOLERTI, *Rime disperse...*, p. 172: «E' probabilmente il primo getto di quello: *Tutto il dì piango e poi la notte quando*, che è nel Canzoniere».

11. Si vedano al proposito le interessanti osservazioni di G. CONTINI, *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, Firenze, Sansoni 1943; poi ristampato in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi 1970[1], pp. 5-31, p. 16; e di A. ROMANÒ, *Il codice degli abbozzi (Vat. lat. 3196) di Francesco Petrarca*, Roma, Bardi Editore 1955, pp. 125-6.

cole mie mani avrei posto in terra
queste membra noiose e quello incarco
ma per chio temo che sarebbe un varco
di pianto in pianto e duna in altra guerra
di qua dal passo *chaltri mi* serra *che mi si*
meçço *mi trovo* lasso e meçço il varco *rimangho*
tempo ben fora omai davere spinto
lultimo strale la dispietata corda
nelaltrui sangue gia bagnato e tinto
et io ne prego amore e quella sorda
che mi lasso de suoi colori dipinto
e di chiamarmi a se non le ricorda.

ed anche, con una ulteriore variante[12] al v. 14 sia nel ms. Casanatense 924 (*et di tornar a me non le ricorda*)[13], sia nella *Vita del Petrarca* del Beccadelli:

«In quel sonetto che comincia *S'io credessi per morte* etc., avea in prima fatto l'ultimo verso così: *E di tornar a me non se ricorda*; di poi lo mutò come si legge, ciò è *E di chiamarmi a sé non le ricorda*»[14].

L'attribuzione al Petrarca di *Voto di speme* deve restare allo stato attuale della ricerca una proposta aperta al dibattito: essa è comunque suscettibile di verifiche ulteriori che potranno soprattutto venire dalla ricognizione a tappeto di altri codici petrarcheschi e non, i quali potrebbero confermare o, chissà!, rigettare l'ipotesi attributiva qui emessa.

12. Da registrare anche una variante di L^s al v. 8, *meçço rimangho indrieto et mezzo al varcho* (c. 133^r), da me non reperita altrove.

13. La variante *tornar a me* è presente anche nel ms. 611 della Biblioteca Nacional di Madrid.

14. Cfr. G. Frasso, *Studi su i «Rerum vulgarium fragmenta» e i «Triumphi»*, I. Francesco Petrarca e Ludovico Beccadelli, Padova 1983 (Studi sul Petrarca, 13), pp. 73. La variante è presente, ovviamente, anche nell'incunabolo IB 25926, c. 12^r.

Per una più ampia trattazione degli argomenti esposti sommariamente in quest'appendice, mi permetto di rimandare al mio *«Et imitationem non fugiet sed celabit». Per uno studio delle rime e delle serie rimiche in Petrarca*, in corso di stampa negli «Studi petrarcheschi», X.