

DA MOLTI DESIDERATE. LE CANZONI
CITATE IN *RERUM VULGARIIUM*
FRAGMENTA 70 A VENEZIA PRIMA
DELL'APPENDIX ALDINA

La lettera indirizzata da «Aldo agli lettori» che apre la cosiddetta *Appendix* aldina, l'appendice di testi acclusa alla riedizione delle opere volgari di Petrarca pubblicata da Aldo Manuzio nel 1514, è principalmente dedicata alla questione del capitolo *Nel cor pien d'amarissima dolcezza*, prima redazione del principio del *Triumphus Fame* poi sostituita da una migliorata. D'altronde è questo il testo che in apparenza ha maggiormente dato origine a dubbi e controversie, al punto che in un primo momento aveva ricevuto una diversa sistemazione in questa medesima stampa aldina. Come mostrato da Brian Richardson (1991), dell'edizione in questione sono infatti arrivati due stati: nel più antico *Nel cor pien d'amarissima dolcezza* si trovava al posto del primo capitolo dello stesso *Triumphus Fame*, *Da poi che Morte triumphò nel volto*, ed era questo a trovarsi in appendice; nello stato più recente e che supponiamo definitivo, invece, le posizioni dei due capitoli sono invertite.

La lettera ai lettori è un'aggiunta del secondo stato, così come lo sono la maggior parte delle poesie che seguono il capitolo petrarchesco, la cui presenza è di conseguenza esito di un inserimento dell'ultimo momento. Non è quindi sorprendente che Aldo arrivi a trattarne solo nell'ultima pagina delle sei occupate dalla sua lettera nell'edizione del 1514; e ancor meno sorprendente è la cursorietà con cui sono menzionate le tre canzoni di autori duecenteschi che chiudono l'appendice di testi, alla fine della lettera, subito prima dell'assai meno laconica conclusione dedicata a una «breve espositione» di là da venire perché «ancora in mano del autore».

Nella sua stringatezza, il passaggio dedicato alle tre canzoni il cui *incipit* è citato da Petrarca nella 70 dei *Rerum vulgariium fragmenta* contiene tuttavia una notazione interessante sulle aspettative del pubblico riguardo a questi testi, e merita di essere qui riprodotto interamente.

Le tre canzoni di Guido Cavalcanti, Dante e Cino, li principii delle quali son citati in la canzone

Lasso me, ch'io non so in qual parte piegbi,
mi persuado siano da molti desiderate; perciò anco quelle vi ho voluto dare a leggere.¹

La convinzione manifestata da Aldo potrebbe apparire pretestuosa; ma esiste almeno un testo che ci permette di intravedere quanto effettivamente “desiderate” fossero quelle canzoni. Va qui notato che, perché lo fossero, si doveva innanzitutto averne contezza, il che è tutt'altro che scontato: per decenni le citazioni degli *incipit* di altri autori all'interno di *Lasso me, ch'i' non so in qual parte piegbi* non sono pressoché mai state riconosciute come tali, come risulta chiaramente passando in rassegna l'esegesi petrarchesca fino al principio del Cinquecento.² Vedremo più avanti le pochissime eccezioni precedenti all'aldina del 1514, tra le quali quella su cui principalmente verte questo articolo è certamente tra le più rilevanti: oltre a testimoniare che in quel luogo e in quel momento storico lo statuto di citazioni dei versi finali delle stanze di *Lasso me* era un fatto noto, offre infatti uno spaccato utile per valutare in che misura si avesse notizia di quei testi (e dei loro autori), e quale potesse esserne la disponibilità.

Il luogo in questione è Venezia, perché a fornire delle informazioni sui testi (e autori) citati in *Lasso me* è il commento petrarchesco di Antonio da Canal. Si tratta di un commento integrale ai *Rerum vulgarium fragmenta*, in due volumi manoscritti autografi con cartulazione continua, ovviamente testimoni unici, attualmente conservati alla Biblioteca Nazionale Marciana con le segnature successive It. IX. 285 (6911) e It. IX. 286 (6912). Notizie sull'autore sono state date da Gino Belloni nel suo lavoro sulle polemiche suscitate dalla prima edizione aldina di Petrarca, quella del 1501 (Belloni 1992: 96-119). Antonio da Canal nel suo commento critica infatti gli usi editoriali di Aldo, e questa è la ragione per cui principalmente è noto e ci-

¹ Il testo della lettera di Aldo è pubblicato integralmente da De Robertis 1954: 497-500, da cui provengono le citazioni (ricontrollate su una riproduzione digitale della stampa).

² Si possono vedere al riguardo le osservazioni di Dionisotti 1974: 85, 94; il presente lavoro ha avuto origine da una ricerca ad ampio raggio su questa tradizione.

tato. Torneremo sulle sue critiche trattando della datazione del testo, che come vedremo non è così pacifica.

Per quel che riguarda l'autore, le tracce d'archivio trovate da Belloni porterebbero a identificarlo con un Antonio da Canal podestà di Monfalcone nel 1474, poi di Marano nel 1482, e di Belluno nel 1502, che ha in seguito continuato a partecipare alla vita politica veneziana fino a tarda età, ma non si può essere certi che si tratti della stessa persona. Anche la stesura del commento petrarchesco è stata proseguita fino a un'età molto avanzata: Belloni (1992: 99-100) fa riferimento a un passo in cui l'autore dichiara di essere ultraottantenne nel 1516-1517 (c. 417r). 1516 e 1517 sono anche le date più tarde rintracciabili nel codice, nel secondo volume (cc. 451^{bisv}, 459^{bisv}), mentre la più alta si trova a c. 54r del primo, nel commento a *O aspectata in ciel beata et bella*, dove Antonio osserva:

Et se in quel anno che el poeta fece la canzone, i turchi haveveno facto tanto proceso contra christiani quanto hano facto fina al presente anno 1510, veramente noi credemo che el pontifice con tuto lo resto de christiani ne sariano andati contra [...]³

Il 1510 viene di conseguenza considerato da Belloni una data indicativa per l'inizio della stesura del commento. Ma il manoscritto si presenta in maniera tale da gettare più di un dubbio su questa ipotesi. Il commento di Antonio da Canal, come già osservato da Belloni (1992: 102), è infatti il risultato di «una elaborazione lenta e difficile»: i due volumi della Marciana sono costellati di cancellature, riscritture, aggiunte a margine, e gli interventi di Antonio non si limitano a questo e all'inserimento di nuove carte. In numerosissimi casi, infatti, il testo già scritto viene rimpiazzato incollando sulla pagina strisce di carta, che non poche volte arrivano a occupare l'intero specchio di scrittura. È proprio ciò che accade a c. 54r: la data nel passaggio sopra riportato, così come l'intero testo della pagina, si trova su un pezzo di carta incollato a coprire integralmente quanto scritto in precedenza. Non risale quindi alla fase di prima stesura del testo, ma a un momento successivo.

³ Le citazioni dal commento di Antonio da Canal vengono modificate seguendo gli stessi criteri dell'edizione parziale in appendice.

Che la data a c. 54r sia stata apposta in un secondo tempo è significativo perché il lavoro sul commento si è evidentemente prolungato molto a lungo, come indicato anche dai mutamenti nella scrittura, che in aggiunte e interventi più tardi è di modulo più grande e decisamente più malferma. Si può inoltre notare che diversi dei passaggi critici nei confronti dell'edizione aldina di Petrarca del 1501 parrebbero anch'essi l'esito di interventi successivi. Per esempio quello a c. 348r si trova nella stessa situazione della notazione cronologica di c. 54r, su un foglio di carta incollato sulla pagina, e la mano appare più incerta di quella delle carte circostanti, trascritte in una prima fase e poi non ritoccate.⁴ La lunga nota di c. 360r contro «i stampatori del volume picoleto da i titoli» che «dicono averlo acopiato da lo autentico del mano del poeta» (il che, precisa immediatamente Antonio, «non è vero») si trova interamente copiata sul margine, prima quello laterale e poi quello inferiore, totalmente al di fuori dello specchio di scrittura; un'altra molto più breve accusa di «poca prudentia» mossa ai medesimi «stampatori» riguardo alla collocazione del sonetto 266 trova posto sempre a c. 360r nelle porzioni di riga lasciate inizialmente bianche prima della trascrizione del sonetto stesso e del suo commento, e si estende in parte al di fuori dello specchio di scrittura; ancora un'altra osservazione riferita all'aldina è aggiunta sul margine della c. 360v.

Non è possibile in questa sede analizzare la collocazione di tutti i riferimenti polemici all'operazione editoriale compiuta da Aldo Manuzio e Pietro Bembo nel 1501 contenuti nei due volumi del commento di Antonio da Canal (mi limito ad aggiungere che i due non sono affatto l'unico oggetto delle sue critiche: un bersaglio si può dire privilegiato dei suoi strali è il commento di Filelfo, e non risparmia appunti nemmeno a Illicino); e non si può quindi sostenere l'ipotesi che il lavoro esegetico sia iniziato addirittura prima del 1501. L'unica conclusione possibile per il momento è che la sezione del testo di Antonio che qui principalmente in-

⁴ Data la situazione qui descritta, è ovviamente molto difficile determinare come precisamente si stratifichino tutte le diverse revisioni, ma si può notare che nelle sezioni di testo non più ritoccate la scrittura rimane ferma e posata fino almeno a c. 375, per poi iniziare a deteriorarsi progressivamente.

teressa, il commento a *Rerum vulgarium fragmenta* 70 alle cc. 115r-116r, non è precisamente databile, ma non si può assumere che sia posteriore al 1510, come farebbe pensare la sua posizione rispetto al riferimento cronologico di c. 54r prima riportato. Anche se non è esente da interventi successivi, dopo essere stata copiata questa sezione di commento non è stata infatti sostituita, e come vedremo parrebbe essere di almeno qualche anno precedente al 1510.

Nei due volumi di mano di Antonio si trovano svariati riferimenti a rimatori volgari più antichi di Petrarca, e diversi tra essi sono già stati ricordati da Belloni. Nessuno ha però finora messo in rilievo il fatto che commentando *Lasso me* Antonio individua le citazioni nei versi finali delle stanze e ne indica gli autori. Va sottolineato che, oltre a non venire neppure menzionata dall'esegesi petrarchesca, la natura di *versus cum auctoritate* della canzone 70 sembra sfuggire alla quasi totalità dei lettori per tutto il secolo XV: mi sono noti quattro soli manoscritti del *Canzoniere* in cui le citazioni vengono in qualche modo messe in rilievo. Lasciando da parte il Pluteo 41.10, già di proprietà di Coluccio Salutati, dove «mancano le indicazioni d'autore ma sotto ogni citazione vengono poste delle lineette come a sottolineare che si tratta di *auctoritates*» (Pulsoni 2008: 247, n. 19), il primo e più rilevante è il noto Laurenziano Strozzi 178, secondo Debenedetti «il più antico lavoro critico condotto sopra le disperse del Petrarca» (Debenedetti 1910: 99), in cui una mano databile agli inizi del secolo XV ha indicato a margine alla fine di ogni stanza di *Rerum vulgarium fragmenta* 70 il nome dell'autore del testo da cui è tratta la relativa citazione.

Quanto agli altri due, più tardi, sono anch'essi entrambi testimoni fuori dalla norma, dove si manifesta uno sforzo critico di livello non comune; malgrado ciò, in apparenza vi si arriva a riconoscere solo parte delle citazioni, e solo perché si è venuti a conoscenza del testo di alcune delle canzoni citate da Petrarca, che sono in effetti copiate nei medesimi manoscritti.

Uno di essi è infatti il codice cosiddetto “Mazzatosta” (Ithaca, NY, Cornell University Library, Archives 4648 Bd. Ms. 22, già Bd. Petrarch P P49 R51 e prima ancora Pet + Z 11), la cui trascrizione viene datata paleograficamente agli anni Sessanta del secolo XV. L'ultimo componimento dell'appendice di testi di complemento all'opera volgare di Petrarca che chiude questo manoscritto (e che è di fatto un'antesignana dell'*Appendix*

aldina)⁵ è la canzone *Donna me prega* di Cavalcanti, adespota; e probabilmente a seguito del suo ritrovamento è stata apposta una *manicula* accanto alla relativa citazione del verso incipitario nella seconda stanza della trascrizione di *Lasso me*, mentre una seconda è stata aggiunta in un altro momento (ma apparentemente dalla stessa mano) in corrispondenza della citazione provenzale in chiusura della prima stanza. Nessuna *manicula* per la citazione di Cino invece, e nemmeno per quella dantesca, con tutto che nel Mazzatosta tra le fonti richiamate nelle annotazioni a margine dei testi petrarcheschi il nome di Dante ricorre più di una volta.

La situazione appare rovesciata nell'altro manoscritto, che risale più o meno agli stessi anni. Il codice it. 262 (alfa.u.7.24) della Biblioteca Nazionale Estense di Modena è infatti il risultato dell'unione di due raccolte di rime di mano dello stesso copista, la più antica delle quali (da c. 108r), trascritta negli anni Quaranta del sec. XV, è principalmente una trascrizione parziale dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Questa è stata dapprima integrata facendo ricorso a un'altra fonte: il copista ha aggiunto nella seconda raccolta alle cc. 2r-96v le poesie mancanti e si è servito della numerazione dei componimenti e di un complesso sistema di rimandi interni per permettere la lettura ordinata del macrotesto. In un momento successivo invece, anche grazie all'acquisizione di un'ulteriore fonte, questa numerazione è stata corretta, riordinandola ed espungendo dalla serie tramite cassatura dei numeri inizialmente apposti le poesie considerate estranee alla raccolta petrarchesca.⁶ Tra le poesie copiate nel primo nucleo del manoscritto c'è *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, regolarmente attribuita a Dante (cc. 218v-220r): e questo spiega il fatto che a margine della trascrizione di *Lasso me* a c. 62r del manoscritto estense si trova la postilla «Dantes» in corrispondenza dell'*incipit* proveniente dal suo testo.

È poi possibile desumere che altri riconoscessero buona parte delle citazioni in *Lasso me* da una tradizione testuale diversa da quella dei *Rerum*

⁵ Per questo codice (che è tra l'altro uno dei tre soli in cui compare la rinumerazione delle ultime 31 poesie del *Canzoniere* – a parte il Vaticano 3195 dove sono di mano di Petrarca – nonché il più antico di essi), cf. Camboni 2020b: 417, n. 15; e vedi inoltre Camboni 2020a: 37-8.

⁶ Sul processo di compilazione di questo manoscritto, cf. Frasso 2000: 196-203; vd. inoltre (molto brevemente) Camboni 2020a: 29, 41.

vulgarium fragmenta e anche da quella dell’esegesi petrarchesca, ovvero la tradizione che fa capo a quella che in altra sede ho proposto di chiamare la “silloge napoletana”.⁷ Si tratta di un florilegio di poesie tratte dalla Raccolta Aragonese messo insieme da qualcuno nell’*entourage* immediato di Federico d’Aragona tra gli anni Ottanta e la prima metà degli anni Novanta del Quattrocento. La silloge presenta una lettura del contenuto della Raccolta Aragonese e più in generale della tradizione lirica medievale fatta in chiave chiaramente petrarchesca: i cinque autori a cui sono dedicate le sue sezioni sono nell’ordine Dante, Cavalcanti, Cino, Guinizelli e Guittone, ovvero i primi cinque autori citati da Petrarca nella rassegna di poeti volgari del *Triumphus Cupidinis* (vv. 31-34). Ho già avuto occasione di far notare come i componimenti entrati a far parte della silloge abbiano un ordinamento diverso rispetto a quello che avevano nel manoscritto commissionato da Lorenzo il Magnifico, non solo perché le sezioni d’autore sono organizzate in maniera diversa, ma soprattutto perché diversa è la successione dei testi all’interno di ognuna: il compilatore della silloge, coerentemente con la sua ottica “petrarchesca”, ha infatti collocato in apertura di quelle di Dante, Cavalcanti o Cino la rispettiva canzone citata da Petrarca in *Lasso me*.

Nel caso di Cavalcanti e Cino questo ha determinato un drastico riordinamento delle poesie rispetto alla sequenza in cui le si poteva leggere nella Raccolta Aragonese, e se ne può dedurre che il compilatore della silloge avesse riconosciuto le citazioni delle stanze seconda, terza e quarta di *Rerum vulgarium fragmenta* 70. Si può inoltre ipotizzare che anche alcuni dei copisti e possessori dei manoscritti che discendono da questo florilegio abbiano ereditato questa sua consapevolezza. Tuttavia, tra le cinque copie arrivate che ancora conservano l’originaria organizzazione in sezioni dell’antigrafo perduto da cui discendono (Ithaca, NY, Cornell University Library, Archives 4629 Bd. Ms. 2; Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 1050; Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG XI 5; Napoli, Biblioteca Nazionale “Vittorio Emanuele III”, XIII C 9; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 491, 7092), solo tre mantengono esattamente anche la seriazione: in due di esse infatti (quella na-

⁷ Cf. Camboni 2020b: 409-16 (anche per ciò che segue).

poletana e quella trivulziana) la sezione di Cino viene anteposta a quella di Cavalcanti. Questo spinge a pensare che il responsabile dell'inversione non avesse presente la successione delle citazioni di *Donna me prega* e *La dolce vista* in *Lasso me* di Petrarca, e forse nemmeno il fatto stesso che quelle canzoni vi sono citate e la natura di *versus cum auctoritate* del componimento petrarchesco. L'alternativa è che considerasse questi elementi secondari rispetto alla scala di valori ricavabile dal passo sopra ricordato del *Triumphus Cupidinis*, dove Cino ha un rilievo maggiore di Cavalcanti (scala di valori apparentemente confermata dal fatto che, a differenza di Cavalcanti, Cino – assieme a Guittone – è citato anche nel sonetto in morte di Sennuccio, il 287 del *Canzoniere*). Non è d'altra parte detto che cogliesse la valenza storiografica della successione proposta da Petrarca.

A differenza dei copisti del Mazzatosta e del manoscritto estense, pur con dei limiti importanti Antonio da Canal ha riconosciuto tutte le citazioni; e ha anche cercato di ottenere il testo delle relative canzoni, anche se senza successo. Le osservazioni che seguono possono essere riscontrate sull'edizione della sezione del commento di Antonio da Canal dedicata a *Rerum vulgarium fragmenta* 70 offerta in appendice a questo articolo.

Iniziamo dal verso in provenzale. La canzone da cui proviene viene attribuita ad Arnaut Daniel. Antonio però non fa il nome del trovatore se non attraverso la citazione del primo verso messogli in bocca da Dante nel *Purgatorio*, e non fa il collegamento con la menzione dello stesso Arnaut nella terzina a lui dedicata da Petrarca nel *Triumphus Cupidinis* (IV 40-42), che pure ovviamente conosce (ne cita i di poco precedenti vv. 28-32 a c. 165v nel commento al sonetto 92 in morte di Cino). Arnaut quindi è identificato solo con il primo dei suoi due nomi. A farsi notare più di ogni altra cosa è il fatto che Antonio lo considera un francese, ma d'altra parte il trovatore perigordino e Folchetto di Marsiglia vengono definiti «acutissimi francesi» anche nella redazione manoscritta del *Libro de Natura de Amore* di Mario Equicola,⁸ che più tardi dimostrerà una ben maggiore dimestichezza con le specificità della letteratura transalpina. L'aspetto più rilevante è invece il fatto che questa è la prima attribuzione esplicita di

⁸ Cf. Equicola (Ricci): 228.

quella canzone ad Arnaut dopo quella nel Laurenziano Strozzi 178.

Come è noto, la paternità del testo citato da Petrarca alla fine della prima stanza di *Lasso me, Drez et rayson es qu'ieu ciant e m demori*, che nelle due testimonianze pervenute è in un caso anonimo e nell'altro attribuito a Guilhem de S. Gregori,⁹ ha suscitato «numerose discussioni e polemiche fra gli eruditi provenzalisti del XVI secolo» (Pulsoni 1993: 283). Il Laurenziano Strozzi 178 è l'unica fonte antica che presenta l'attribuzione ad Arnaut Daniel, e Carlo Pulsoni ha ipotizzato che Bembo lo abbia utilizzato quando lavorava all'edizione aldina del 1501. Nel manoscritto preparatorio di quest'ultima, infatti, prima di arrivare a consultare il Vaticano latino 3195 e quindi di attingere la lezione giusta dall'autografo/idiografo petrarchesco, Bembo ha continuato a correggere, cassare e rimpiazzare a margine il verso provenzale, adottando lezioni sempre differenti. Una di queste presenta un'inversione della dittologia iniziale rispetto alla lettura adottata da Petrarca.¹⁰ Anche il Laurenziano Strozzi 178 legge «raison et dreç»: e Pulsoni ipotizza che Bembo abbia attinto da questo manoscritto sia il verso con questa particolare lezione, sia l'attribuzione ad Arnaut,¹¹ di cui sappiamo era convinto.

⁹ Per un quadro riassuntivo della situazione e una discussione delle varie ipotesi, cf. Pulsoni 1998: 239-57.

¹⁰ Da ricordare che quest'inversione è propria anche della più antica tra le due trascrizioni del componimento occitanico, e viene considerata la lezione probabilmente originaria (l'*incipit* normalmente adottato per il testo è *Razon e dreg ai, si m chant e m demori* o *Razo e dreyt ay mi chant e m demori*; cf. Perugi 1990: 109, 114-6).

¹¹ Cf. Pulsoni 1993: 288-90, 296-7; Pulsoni 2001: 43. La disponibilità sul sito della Biblioteca Apostolica Vaticana di una riproduzione digitale in alta qualità del manoscritto copiato da Bembo per l'allestimento dell'edizione aldina, il Vaticano latino 3197, permette però di avanzare una diversa ricostruzione della seriazione delle lezioni rispetto a quella data da Pulsoni. A c. 30v del Vaticano lat. 3197 Bembo aveva in un primo momento scritto a testo «Droit e raison es que ciantan demori»; in seguito, ha corretto sostituendo «de mori» a «demori», a destra sulla stessa riga. L'intero verso è stato poi cassato e rimpiazzato da «Drez et raison es quieu ciant onde mori» sul margine sinistro; e in un momento ancor successivo, Bembo ha cassato anche questa nuova lettura per sostituirvi quella «Raison et drez es quieu ciant emdemori» (sempre sul margine sinistro, ma più in alto). Ha poi provveduto a correggere quest'ultima biffando la dittologia iniziale e riscrivendola sopra con i termini invertiti («Drez et raison es quieu ciant emdemori», quindi).

Lo stesso Pulsoni ha però in seguito segnalato che un'identica inversione può essere rintracciata anche in altri testimoni del *Canzoniere*, in particolare il ms. 109 della Biblioteca del Seminario di Padova.¹² L'ipotesi che Bembo abbia avuto in mano lo Strozzii 178 perde quindi uno dei due argomenti su cui si fondava. Quanto al fatto che Bembo attribuisce il testo ad Arnaut Daniel, va notato che la conferma di questa convinzione risulta da una fonte molto più tarda, una lettera a Federico Fregoso del dicembre 1529 in cui Bembo chiedeva all'amico se poteva inviargli una trascrizione del testo.¹³ La medesima attribuzione inizia a trovarsi nei commenti petrarcheschi a partire da quello di Vellutello (1525), e in particolare in quello di Giulio Camillo (anche se, apparentemente, non nella sua forma più arcaica, cf. Pulsoni 1993: 284). L'ipotesi di Pulsoni (1993: 283-4) è che Vellutello e Giulio Camillo avessero attinto la notizia proprio da Bembo: ma il commento di Antonio da Canal dimostra che questa circolava già a una data piuttosto alta.

La sopra accennata questione della datazione del commento di Antonio, purtroppo in questa sede non risolvibile, diventa quindi rilevante anche per quella della diffusione dell'attribuzione ad Arnaut del testo citato da Petrarca in *Rerum vulgariū fragmenta* 70. Se fosse confermato che tutti gli attacchi all'edizione aldina all'interno del commento nei mano-

Infine ha cassato tutte le lezioni proposte sul margine sinistro e copiato su quello superiore quella offerta dal Vaticano lat. 3195, con un richiamo iniziale che rinvia all'inizio del verso originariamente a testo.

¹² Pulsoni 2008: 249, 252. Questo manoscritto di opere di Petrarca è inoltre uno dei diversi codici prodotti da un *atelier* attivo nel terzo quarto del secolo XV (il manoscritto della Biblioteca del Seminario è datato 1463) e specializzato in manoscritti di lusso «contenenti una sorta di “edizione” petrarchesca, particolarmente apprezzata, pare, in area veneta» (Strada 2006: 499). Diverse copie dei *Rerum vulgariū fragmenta* uscite da quest'officina scrittoria infatti erano di proprietà di nobili famiglie veneziane o si trovavano comunque in area veneta tra la fine del secolo XV e l'inizio del XVI, e data la presenza in alcune di esse e in particolare proprio in quella conservata nella Biblioteca del Seminario di Padova di annotazioni relative alla strutturazione dell'autografo petrarchesco (cf. ancora Strada 2006: 497), la consultazione di questo manoscritto o un altro uscito dalla medesima officina da parte di Bembo mentre lavorava all'edizione aldina del 1501 appare ipotesi più convincente di quella della sua conoscenza dello Strozzii 178.

¹³ Vedi Bembo (Travi), III, lettera 1037; vedi anche la successiva lettera 1041.

scritti marciari risalgono a un momento successivo alla sua prima stesura, si potrebbe alzare la datazione di quest’ultima fino a un momento anteriore al 1501, e anteriore a questa data sarebbe anche la circolazione a Venezia della voce relativa all’autorialità del componimento provenzale citato in chiusura della prima stanza di *Lasso me*. Questa può d’altronde essersi originata più volte in maniera indipendente: davanti a un *incipit* in una lingua chiaramente diversa dall’italiano, appare scontato pensare a uno degli autori in «volgari strani» citati dopo i poeti d’amore italo-romanzi nel *Triumphus Cupidinins*, e in particolare al «primo» di essi, «Arnaldo Daniello / gran maestro d’amor, ch’a la sua terra / ancor fa onor col suo dir strano e bello». Oppure, come nel caso di Antonio da Canal, al poeta a cui Dante mette in bocca più versi nella medesima varietà allogena nel *Purgatorio*, che è poi il medesimo autore. Non sembrano esserci ad ogni modo dubbi che per Antonio la fonte dell’attribuzione siano voci e non fonti scritte d’altro genere: è infatti altrimenti difficilmente spiegabile il fatto che attribuisce a Dante il testo di Cino, e viceversa.

Andando però nell’ordine e focalizzandosi quindi per il momento su Guido Cavalcanti, l’unico autore a cui viene attribuito un *incipit* in maniera sicuramente corretta, si può notare che il commento marciano cita come fonte esplicita quello al decimo canto dell’*Inferno* di Cristoforo Landino, dove vengono in effetti riportati i primi tre versi di *Donna me prega*; e però l’intero passaggio con le informazioni attinte dal Landino è un’aggiunta a margine, e quindi posteriore. La notizia dell’attribuzione parrebbe quindi non essere pervenuta ad Antonio per il tramite del commento dantesco, ma per gli stessi canali da cui arrivavano quelle relative alla paternità delle altre citazioni.

La sezione dedicata a *Rerum vulgarium fragmenta* 70 non è l’unica in cui ricorre il nome di Cavalcanti: un altro passo nel commento a *Rerum vulgarium fragmenta* 105 a c. 181r era stato segnalato da Belloni:

[...] quello miser Guido Cavalcanti de chi habiamo fato mencione sopra la canzon octava ne faceva de simile, i quali bischici non piaceva al nostro poeta, perché non gli consonava in questa facultate, & qui dimostrò che anco lui ne sapea fare.

Non è chiaro su cosa si fondi la notizia: certo non su una lettura di *Donna me prega*, che Antonio non ha, come del resto tutte le altre canzoni citate da Petrarca. Ciò malgrado il fatto che abbia a lungo cercato di averle: ce

ne informa lui stesso dopo la fine del commento a *Rerum vulgarium fragmenta* 70. In un momento evidentemente successivo e dopo aver lasciato una riga bianca, Antonio scrive (c. 116r):

Le canzon sopra nominate già molti anni habiamo desiderato de haverle: non le havemo trovate in alcun loco. Nondimeno speriamo che a qualche tempo qualche spirito zentile le acopierà qui soto. Et perciò habiamo lassate questre tre carte vacue.

Dopo qualche altra riga di testo, seguono infatti tre pagine bianche (cc. 116v-117v). Quindi, Antonio non ha né mai ha avuto *Donna me prega*: forse anche questa dei «bischici» è una voce, o forse potrebbe dipendere da una misattribuzione.¹⁴ Quel che appare certo è che «molti anni» dopo aver trascritto la sezione del commento dedicata a *Lasso me* e aver lasciato tre pagine e mezzo bianche per potervi copiare le canzoni citate da Petrarca, Antonio ritorna sull'ancora per metà bianca c. 116r e ci informa del perché avesse lasciato tanto spazio: perché sperava di mettere le mani sui testi citati da Petrarca. Poiché dopo tanto tempo e sforzi non v'è riuscito, non può che concludere che questi autori di poesie per lui irrintracciabili non possono reggere il paragone con Petrarca (a parte Dante, del quale sono infatti noti «miara de versi»). Dato che la trascrizione di questa nota finale ha sicuramente avuto luogo prima dell'agosto del 1514, quando è stata pubblicata l'*Appendix* aldina, e quella del commento era avvenuta «molti anni» prima, l'annotazione aggiunta a c. 116r dopo la fine del commento a *Rerum vulgarium fragmenta* 70 arretra la cronologia di quest'ultimo ad epoche ancor più remote, ed è il principale elemento che spinge a sospettare che risalga a una data precedente al 1510 prima citato.

Arrivando finalmente a Dante e Cino, il fatto che Antonio consideri il primo l'autore di *La dolce vista e 'l bel guardo soave* mentre il secondo avrebbe scritto *Così nel mio parlar voglio esser aspro* è senz'altro la svista più notevole di questa sezione del suo commento, e anche la più inattesa.

¹⁴ Nel Laurenziano pluteo 90 sup. 135,1 la frottola *Guarda ben ti dich'io, guarda ben, guarda* di Antonio di Matteo di Meglio è attribuita proprio a Cavalcanti, e si tratta di un testo ben più comparabile alla canzone 105 di Petrarca di quanto non lo sia *Donna me prega*.

Questo non tanto per Cino, il cui testo ha una tradizione piuttosto limitata, ma per Dante: *Così nel mio parlar* è tramandata da centinaia di manoscritti, ed è a stampa sin dal 1491, terza della serie di canzoni posta in appendice alla ristampa veneziana del *Comento* di Landino alla *Commedia*.¹⁵ La cosa risulta tanto più sorprendente perché Antonio da Canal oltre a conoscere e citare quel lavoro di Landino è chiaramente un ammiratore dell’Alighieri, che difende «dall’accusa di platonismo ed eresia» (Belloni 1992: 101). Colpisce anche l’incongruenza della successione cronologica, di cui l’autore del commento marciano doveva pur potersi rendere conto: nella sezione dedicata al sonetto in morte di Cino (*Rerum vulgarium fragmenta* 92) lo descrive, oltre che come un giurista, come qualcuno che «faceva rime asai et dilectavense molto de versi vulgari & amorosi» (facendo riferimento anche alle menzioni del *Triumphus Cupidinis* e del sonetto in morte di Sennuccio, *Rerum vulgarium fragmenta* 287) «novamente morto» (c. 165v); e, di conseguenza, come un contemporaneo di Petrarca, almeno per qualche anno. Pur dando una lettura pertinente della funzione della serie di citazioni, inserite «aciò che si vedese lezandole tute qual differentia fuse de ellegantia & qual stilo dovese esser più laudabile et apreciato», e reiterando alla fine che le cinque canzoni sono state citate «aciò che cadauno che legese quelli ultimi versi [de le stantie] potese intendere dover vedere per le dite canzone qual di questi poeti havese habuto più facondia nel dire in questo ordine amoroso», il nostro commentatore non presta alcuna attenzione alla coerenza cronologica. La questione non sembra entrare nel suo orizzonte mentale, proprio come è possibile non entrasse in quello dei trascrittori e possessori delle sopra ricordate copie della “silloge napoletana”.

Oltre a confermare che le fonti di Antonio dovevano essere di natura estemporanea, la svista relativa a Dante e Cino contribuisce a fornire uno spaccato prezioso su quale potesse essere la disponibilità dei testi dei rimatori prepetrarcheschi a Venezia tra la fine del secolo XV e l’inizio del XVI. È evidente che la loro circolazione doveva essere ben limitata, se

¹⁵ *Comento di Christophoro Landino fiorentino sopra la Comedia di Danthe Alighieri poeta fiorentino*, Venezia, Pietro de Piasi, 1491 (18 novembre), cc. 315v e ss. (l’ultima c. numerata a stampa è la 316; le canzoni si estendono fino a occupare le tre cc. che la seguono).

Antonio da Canal in «molti anni» non è riuscito a mettere le mani neppure sulle apparentemente ben diffuse canzoni di Dante e Cavalcanti.¹⁶ È d'altra parte pure evidente che, malgrado la scarsissima attenzione ottenuta da quegli autori nei commenti petrarcheschi anteriori a quello di Antonio da Canal, notizie della loro esistenza e del legame da loro intrattenuto con la canzone 70 dei *Rerum vulgariū fragmenta* circolavano in altre forme, oggi non definibili con esattezza.

Alla luce di quanto visto in questo lavoro, la persuasione di Aldo appare quindi giustificata e tutt'altro che pretestuosa. È inoltre possibile che quelle nel commento di Antonio da Canal non siano le uniche tracce lasciate dal desiderio dei contemporanei di Aldo Manuzio di leggere quelle canzoni. Altre potrebbero infatti trovarsi in una lettera di Cola Bruno, il segretario di Bembo, spedita da Roma all'amico e fiduciario di quest'ultimo Giovanni Battista Ramusio a Venezia il 27 aprile 1513, quindici mesi prima della stampa dell'*Appendix* aldina. In essa, Cola spiega a Ramusio che Antonio Isidoro Mezzabarba, il copista e possessore della nota raccolta di rime antiche ora anch'essa in Marciana con la segnatura It. IX. 191 (6754), lo sollecitava per avere «copia di una canzone non so se di Cino o de Guido, esso el vi dirà», e non avendola Cola sottomano in quel momento «perciò che le scritture de ms. Pietro sono in bona parte costì in Veneggia», «desiderando sodisfarlo» lo inviava con la lettera stessa a Ramusio, che supponeva ne avesse il testo.¹⁷

Se Mezzabarba desiderava una canzone «di Cino o de Guido», appare assai plausibile che si trattasse di una delle due citate in *Lasso me* di Petrarca: con tutta probabilità di quella di Cino, la piú rara. La trascrizione

¹⁶ Va qui ricordato che secondo una notizia risalente all'erudizione settecentesca, *Donna me prega* sarebbe stata pubblicata con la glossa di Dino del Garbo in una stampa veneziana del 1498 (Guidonis de Cavalcantibus, *De natura et motu amoris venerei cantio cum enarratione Dini de Garbo*, Venetiis, apud Octavianum Scotum, 1498), di cui non si trova però traccia, tanto che si dubita della sua esistenza (De Robertis 1954: 478).

¹⁷ La lettera, segnalata da Dionisotti, è stata parzialmente pubblicata da Domenico de Robertis in Alighieri (De Robertis), II: 211; ne ho ricontrollato la lezione sul manoscritto della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia It. X. 143 (6535), dove i passi rilevanti si trovano a c. 56r.

del manoscritto di Mezzabarba infatti stando alla sottoscrizione sulla carta di guardia doveva essere conclusa nel maggio del 1509, salvo qualche integrazione seriore: ma *Donna me prega*, in apertura della sezione cavalcantiana, è apparentemente stata copiata dall'esemplare fondamentale, il primo usato da Mezzabarba per la sua trascrizione. Oltre ad essere potenzialmente un altro testo da cui traspare l'interesse verso le canzoni citate da Petrarca in *Rerum vulgarium fragmenta* 70 prima del 1514, la lettera di Cola Bruno a Ramusio è poi un ulteriore elemento che contribuisce a smentire l'ipotesi che l'*Appendix* aldina sia opera di Bembo:¹⁸ ma sulla genesi di quest'ultima sarà necessario tornare in altra sede.

APPENDICE

Il testo qui proposto riproduce la lezione del manoscritto Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX. 285 (6911), cc. 115r-116r, di cui non mo-

¹⁸ Ridimensiona fortemente l'eventuale contributo di Bembo all'edizione aldina del 1514 Belloni 1992: 294-9, sulla base dei tratti linguistici della lettera di «Aldo agli lettori» (in contraddizione con gli usi di Bembo) e dello spostamento del limite tra le due parti del *Canzoniere* per far iniziare la sezione “in morte” con il sonetto 267 e non con la canzone 264 come nell'aldina del 1501, dove Bembo seguì fedelmente il Vaticano lat. 3195, spostamento che certo non poteva avere il suo accordo. Le varianti tra i due stati e in particolare l'inserimento in un primo momento del capitolo *Nel cor pien d'amarissima dolcezza* al posto di quello iniziale del *Triumphus Fame* (operazione che non può assolutamente essere ricondotta a Bembo, dato che è in contraddizione con la sua corretta lettura di *Nel cor pien d'amarissima dolcezza* come abbozzo poi scartato da Petrarca, riferita da Aldo nella stessa lettera ai lettori che apre l'*Appendix* aldina nel secondo stato), già ricordato all'inizio di quest'articolo, sono un ulteriore elemento che inficia l'ipotesi di un suo coinvolgimento nell'operazione: Richardson 1991: 115 esordisce infatti dicendo che nel caso del Petrarca del 1514 «Aldo appears to have assumed the role of editor as well as that of printer». La scarsa verosimiglianza di un ruolo attivo di Bembo nell'edizione del 1514 per ragioni biografiche viene poi ricordata da Tavosanis 2000: 148-50, che mette inoltre in rilievo come il testo di *Donna me prega* nell'*Appendix* aldina presenti delle divergenze rispetto a quello citato nelle *Prose*, e non possa quindi essere plausibilmente ricondotto a Bembo. Che questi avesse partecipato alla seconda aldina non constava nemmeno a Dionisotti 1964: 324, che afferma inoltre di non credere a quest'ipotesi.

difica la grafia se non per distinguere *u* da *v* e ricondurre *j* a *i*. Vengono ovviamente sciolte le abbreviazioni (tranne «i.» per *id est*, più volte ripetuta) e separate le parole; inoltre, si normalizzano gli accenti e l'alternanza di maiuscole e minuscole, e si introduce la punteggiatura secondo l'uso moderno. Vengono anche introdotti ulteriori a capo. Le parti di testo inserite a margine o in interlinea sono tra parentesi quadre; le note rendono perlopiù conto della loro posizione, così come delle rasure e di altre particolarità della scrittura; in alcuni casi forniscono dettagli sulle fonti (quasi tutte più o meno esplicitamente indicate da Antonio).

ANTONIO DA CANAL, COMMENTO A *RERUM VULGARIIUM FRAGMENTA* 70
(*LASSO ME, CH' T' NON SO IN QUAL PARTE PIEGHI*)

Questa canzone si può dir tra l'altre assai legiadra, imperò che fu facta con dopia sorte: l'una secondo l'ordine dela sugeta materia de dire per amore di la sua Laura; l'altra per concurentia de quatro altri poeti che havevano facto versi & canzone amorse. I quali forono questi. El primo fu uno francese valentissimo. L'altro¹⁹ miser Guido Cavalcanti, che fu assai pieno di philosophia, che²⁰ [fo figliolo de miser Cavalcante chavalier fiorentino, del quale Dante toca nel Xmo canto del'Inferno, ove dice «Mio figlio ov'è & perché non è teco», [ove]²¹ atesta miser Cristophoro Landino che questo miser Guido fece la dita canzone come apertamente si lege nel suo commento.]²² El terzo miser Cino da Pistoia. El quarto fu Dante.

¹⁹ Su rasura; la *scriptio inferior* è abbastanza chiaramente «Il secondo fu».

²⁰ Su rasura: doveva esservi scritto «El» (poi reintegrato alla riga successiva, poco fuori dallo specchio di scrittura).

²¹ Aggiunta in interlinea.

²² Aggiunta marginale; la fonte dichiarata esplicitamente è il commento di Landino, dove in effetti si citano i primi versi di *Donna me prega* e se ne tratta con una certa ampiezza: «per tornare onde ci partimmo, di Cavalcante nacque Guido non solo nella vita civile eccellente; ma anchora in ogni spetie di speculatione exercitato; ma *precipue* acutissimo dialetico, et philosopho egregio, et non poco exercitato ne' versi toscani, e quali anchora hoggi vivono pieni di gravità et di doctrina; ma perchè datosi tutto alla philosophia non curò molto leggere e poeti latini, nè investigare loro arte et ornamenti, man-

El francese dil quale Dante [etiam]²³ ne parlò nel suo Purgatorio nel fine del vigessimo sexto canto, ove dice «Jem sunt Arnalt che plor et vai cantan[do]»²⁴ etc., fece degni versi et canzone morale & piene de amore. Tra quale ne fece una che cominza «Drez & raison esquieu ciant endemori», el qual verso in nostra lengua dice che «È ben rason che alcuna volta cantase». Et volendo el nostro poeta poner le dicte canzon²⁵ a parangone con le sue & maxime con la prima di questo volume, le introduce per lo ultimo verso dele stantie di questa. In la prima stantia introduce quella del franzese. In la seconda l'altra che feze misser Guido Cavalcanti, che cominza «Dona mi prega per ch'io voglio dire». Poi per la terza stantia introduce l'altra de miser Cino da Pistoia che cominza «Cossí nel mio parlar voglio esser aspro». A la quarta introduce quella de Dante che cominza «La dolce vista e 'l bel guardo soave». Et ne l'ultima stantia pone la predeta soa prima canzone che cominza «Nel dolce tempo de la prima etade». Li qual principii de cinque canzone come habiamo dicto el poeta volse nominar in questa aciò che si vedese lezandole tute qual differentia fuse de ellegantia & qual stilo dovese esser piú laudabile et apreciato. Onde se non exponesamo piú oltra quasi che basteria tal inteligentia. Nondimeno [perché al nostro poeta]²⁶ non è senza fastidio le accuse del vulgo ignorante & le calomnie del Philelpho seguiremo l'ordine.

chò di quello stile et leggiadria la quale è propria del poeta. Nientedimeno excepto Dante vinxe di gran lungha tutti gli altri e quali insino alla sua età scripsono in rhima. Io ho veduto di Guido una morale el cui principio è “Donna mi priegha per ch'io voglio dire D'un accidente che è sovente fero Et è si altero che è chiamato amore”. In questa morale la quale è cinque stanze tracta dell'amore non secondo e divini chome Salomone, nè secondo e poeti gentili chome Ovidio, ma secondo e philosophi. Dimostra amore essere accidente et non substantia, chome è l'appetito nell'anima, et chome sono tutte le passioni. Dimostra che è accidente feroce et grande et che ha l'essere suo nella memoria, perchè la impressione della imagine della chosa amata è nella memoria, chome lume procedente da corpo luminoso si ritiene nel corpo diaphano. Dimostra anchora chome si crea l'amore, et molte altre chose chon tanta doctrina, che Egidio Romano nobilissimo phisico et methaphysico, et Dino del Gharbo fiorentino medico excellentissimo, la comentorono» [Landino (Procaccioli): 587].

²³ Aggiunta in interlinea.

²⁴ Aggiunta in interlinea.

²⁵ In origine «canzone»; e finale erasa.

²⁶ Integrazione a margine richiamata con un segno di inserimento.

Nela prima stantia <...>²⁷ si dole che non sapeva in qual parte piegase la soa speranza che piú volte gli era tradita. Et questa è la sententia de molti luochi di questo volume, ove ha decantato che alcune volte la sua Laura gli dimostrava bon animo & poi assai presto li toleva la speranza d'esser amato. & perciò seguendo el poema rende la rasone di tal confusione et domanda a sé stesso a che far douese [sparger]²⁸ al cielo sí spesi priegi se non era chi li ascoltase con pietade. Et poi bene a proposito, per non esser acusat de priegi lascivi et vili, introducendo la sententia del duodecimo soneto²⁹ dice che se gli avenise, ancora che nanti la vechiezza non morise, che queste suo voce non gravase al suo signor, .i. a amore, per³⁰ le quale lo ripregase uno zorno tra l'erbe e fiori, .i. uno altro dí de aprile nel quale se innamorò, lui poria ben dire «Drez & raison esquieu ciant endemori», hoc est 'l'è ben rason che alcuna volta canti'.

El qual ultimo verso dela prima stantia lui seguendo el poema redise in nostra lengua per el principio dela seconda, replicandolo et reducendolo a proposito, che l'era ben rason che alcuna volta cantase, perché havea suspirato za gran tempo, ma che nondimeno mai non incominzava a cantare assai per tempo per fare equale el riso a tanti dolori, & che se lui potesse fare sí che agli ochi santi, .i. pieni di pudicia et honore, qualche suo dolce dire porgese alcun dilecto, saria beato sopra ogni altri amanti. Ma che saria ancora piu beato quando senza mentire [lui]³¹ dicese «Dona mi prega per che voglio dire», hoc est che la sua Laura con verità l'avesse pregato che lui dicese per suo amore. El qual ultimo verso come habiamo dicto è el principio di la canzon de miser Guido Cavalcanti.

Segue poi la terza stantia: et dice a suo pensieri vagi, i quali a passo a passo l'avea scorto a ragionar sí alto, che vedese che questa dona havea el cor di smalto, .i. durissimo, sí forte che lui da se stesso non lo passava dentro, .i. non lo vinceva; & rendendo la rasone dice, perché lei non di-

²⁷ Il testo è stato eraso ed è di difficile decifrazione, ma forse leggeva «Petarca».

²⁸ Integrazione a margine richiamata con un segno di inserimento.

²⁹ Il riferimento è a *Rerum vulgarium fragmenta* 12, *Se la mia vita da l'aspro tormento*, in cui Petarca immagina di svelare a Laura i suoi tormenti amorosi, nel caso in cui entrambi arrivino alla vecchiaia.

³⁰ Prima di *per* si trova *lui* (cassato).

³¹ Integrato in interlinea.

gnava de mirar sí basso che curase de suo parole, .i. de esser amata da homo, perché el cielo non voleva. & con la sententia del soneto 267, ove dice «Né si fa ben però quel ch’el ciel nega»,³² & quasi con quel’altra de la sexta stantia de la vigesima quinta canzon, ove dice che «contra el ciel non val difesa humana»;³³ & però disse che contrastando era già lasso. Poi segue che per questa casone, così come nel core se indurava & faceva aspro, cusí ancora nel suo parlare volea esser aspro. Et è lo primo verso de la canzon de miser Cino da Pistoia. Et perché non volse esser incolpato da alcuno³⁴ che havese dicto che suo vagi pensieri lo havese scorto a ragonar di bassa lascivia, disse «tanto alto», perché l’alteza non pò esser acusata de viltà né de turpitudine, con la rason de la prima stantia dela xviiiij^a canzone, ove dice «et cusí su la cima De suo alti pensier al so si volve»,³⁵ come a suo loco exponeremo.

Poi seguendo la quarta stantia, havendo dicto che havea indurato el core & che voleva così etiam esser aspro nel parlare, ritornando ad sé, come se si riprendese, domanda a sé medesimo ciò che parlava & dove l’era & chi l’inganava altri che lui stesso con el souerchio desiare (et è³⁶ con la sententia quindi di la piú gran parte di questo volume, ove ha dimostrato che l’homo in questo mondo puol et vale con lo libero arbitrio contra ogni lascivia, & non diè dar la colpa ad altri che a lui).³⁷ Confermando³⁸ suo proposito segue che niuno pianeta lo condannava a piangere & che se uno velo mortal, .i. el corpo con la forzia de sensi,³⁹ ofuscava suo volere, non era colpa di le stele né etiam di le bele cose facte da Dio, volendo esser inteso dela beleza di la dona che l’avea innamorato (& e quasi [ancora]⁴⁰ con la sententia di Dante nel sextodecimo de Purgatorio ove

³² *Rerum vulgarij fragmenta* 307, v. 8.

³³ *Rerum vulgarij fragmenta* 270, v. 79.

³⁴ In inchiostro piú scuro su rasura.

³⁵ *Rerum vulgarij fragmenta* 135, vv. 9-10.

³⁶ Dalla parentesi (che riproduco dall’autografo) a qui rasura e testo sovrascritto in inchiostro piú scuro.

³⁷ Piccola rasura e parentesi (riprodotta dall’autografo) aggiunta in un secondo momento in inchiostro piú scuro.

³⁸ Le ultime tre lettere su rasura e in inchiostro piú scuro.

³⁹ Questa glossa è stata apparentemente aggiunta in un secondo momento su spazio lasciato bianco.

⁴⁰ Integrazione sul margine con un segno di richiamo a testo.

dice «Vui che vivete ogni cason trovare Pur suso al cielo»⁴¹ etc.),⁴² concluden[do]⁴³ nondimeno che con lui stava, .i. havea nel animo, quella dona la quale dí & nocte lo affannava, dapoi che del suo piacer lo fé gir grave, .i. vivere pesatamente <...>⁴⁴ «la dolce sua vista e 'l bel guardo soave»: che⁴⁵ è l'altro principio dela canzon de Dante, come habiamo dicto. E non è dura inteligentia che lui havese dicto «ir grave» per esser inteso 'vivere pesatamente', et con rasone, perché in ogni loco ove ha nominato el viver humano l'à dicto per corere & andare e stare sempre in moto, che longo seria dirlo.

Onde, non dando la colpa né al cielo né ad altri, cominzando al proposito la ultima stantia, dice che tute le cose di le quale el mondo è adornato fu facte buone de man del sumo Dio (il quale nominò per circuitione <...>⁴⁶ di maistro eterno): ma che lui⁴⁷ che sí adentro [non discerniva]⁴⁸ con quella gratia et prudentia che convenia, se abagliava dal belo che gli si mostrava dintorno, volendo esser inteso [di la dona, perché]⁴⁹ non poteua resistere ala beleza sua per grande amore. Ma che se lui ritornava al vero splendore, .i. a la gratia di esso sumo Dio, qualche volta di cognoscere la veritade nondimeno l'ochio suo mortale non potea star fermo ala constantia, perché cusí l'avea facto infermo la sua propria colpa, .i. la colpa dil guardare, & non el zorno che lui se innamorò «nel dolce tempo de la prima etade». Et in questo modo nominò cinque canzone nel'ultimo verso de le cinque stantie di questa, & perciò non gli volse dar precepto secondo l'uso de l'altre, aciò che cadauno che legese quelli ultimi versi [de le stantie]⁵⁰ potese intendere dover vedere per le dite canzone qual di questi poeti havese habuto piú facondia nel dire in questo ordine amoroso. Et nota

⁴¹ *Purg.*, XVI 67-68 (ma la parola in rima è *recate*).

⁴² Questa parentesi chiusa cosí come quella aperta che la precede, riprodotte dal testo autografo, sono state integrate in un secondo tempo in inchiostro piú scuro.

⁴³ Il *titulus* per la nasale e le ultime due lettere (in interlinea) sono stati integrati in un secondo tempo con inchiostro piú scuro.

⁴⁴ Piccola rasura non leggibile.

⁴⁵ In inchiostro piú scuro su rasura.

⁴⁶ Piccola rasura non leggibile.

⁴⁷ Preceduto da un primo «che lui» eraso.

⁴⁸ Integrato nel margine inferiore e richiamato a testo.

⁴⁹ Integrazione su rasura che fuoriesce dallo specchio di scrittura.

⁵⁰ Integrazione a margine, con un segno di richiamo a testo.

che lui acusò la colpa degli ochi soi con la sententia del soneto 66 ove dice «Ochi piangete acompagnate el core Che di vostro falir morte sostene»,⁵¹ come asuo loco sara exposta⁵² (una bellissima poesia) a karte 154. El Phil-elpho nele acuse del nostro poeta da platonico sopra el resto de tute queste opere non fu meno docto et buono nei suo comentì de ciò che l'è stato savio et valente a exponere sopra questa canzone. Ma i versi volgari che lui fece in concurrentia del Petrarca dimostra grande excellentia de inata invidia senza alcuno ingegno, non da poeta ma da banco de piaça.⁵³

Le canzon sopra nominate già molti anni habiamo desiderato de haverle: non le havemo trovate in alcun loco. Nondimeno speriamo che a qualche tempo qualche spirito zentile le acopierà qui soto. Et perciò habiamo lassate queste tre carte vacue.⁵⁴ Ma quando già tanto tempo non se trova alcun noto vestigio de i sopra diti poeti (exceto quello de Dante, spechio et lume de ogni philosophia et de tuti magistri in theologia de la fede catolica, cosa admirabile in quela faculta christianissima, mai piú né veduta né pur pensata da altri, et che cusí ancora habiamo del nostro poeta in questa altra poesia, et vero, santo, bendeto, iusto iudicio de carità d'uno raro amore come sona in queste miara de versi). Il che dimostra che, non aparendo in alcun loco l'opere de quei poeti, dei quali non è fama simile a questa né in Italia né in tuto el mondo, el nostro poeta et lo excellentissimo Dante in queste due facultate de studii non ha parangone (et come credemo non haverà mai), et cosí Vergilio in latino, et Omero in greco, & con licentia . . .⁵⁵ tuti altri «par sogni, ombre et fumi».⁵⁶

Maria Clotilde Camboni
(Università di Oxford - Marie Skłodowska-Curie Fellow)⁵⁷

⁵¹ *Rerum vulgarium fragmenta* 84, vv. 1-2.

⁵² A partire da qui, integrato in un momento successivo e con inchiostro piú scuro.

⁵³ Segue una riga bianca: l'ultimo passaggio è stato chiaramente integrato in un momento ancor successivo, come reso evidente anche dal diverso colore dell'inchiostro.

⁵⁴ In questo punto, Antonio ha inserito una linea ondulata in uno spazio pari a quello occupato da 10-12 caratteri di scrittura.

⁵⁵ Piccola rasura.

⁵⁶ *Rerum vulgarium fragmenta* 56, v. 4.

⁵⁷  This project has received funding from the European Union's Horizon

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alighieri (De Robertis) = Dante Alighieri, *Rime*, a c. di Domenico De Robertis, Firenze, Le Lettere, 2002, 3 voll., 5 tt. («Le Opere di Dante Alighieri - Edizione Nazionale a c. della Società Dantesca Italiana», 2).
- Belloni 1992 = Gino Belloni, *Laura fra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico e rinascimentale al «Canzoniere»*, Padova, Antenore, 1992.
- Bembo (Travi) = Pietro Bembo, *Lettere*, a c. di Ernesto Travi, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1992 («Collezione di opere inedite o rare», 146), vol. III.
- Camboni 2020a = Maria Clotilde Camboni, *Osservazioni sulle attribuzioni contese, sulle rime di corrispondenza e sulla ballata «Donna mi vene spesso nella mente»*, in Roberto Leporatti, Tommaso Salvatore (a c. di), *Le rime disperse di Petrarca. Problemi di definizione del corpus, edizione e commento*, Roma, Carocci, 2020: 25-44.
- Camboni 2020b = Maria Clotilde Camboni, *Quelli altri antichi da don Federico. Su alcuni rimatori della Raccolta Aragonese e i «Sonetti et canzoni» di Sannazaro*, in Gabriele Baldassari, Michele Comelli (a c. di), *I «Sonetti et Canzoni» di Iacopo Sannazaro. Atti del XVIII Convegno internazionale di Letteratura italiana “Gennaro Barbarisi” (Gargnano del Garda, 20-21 settembre 2018)*, Milano, Università degli studi di Milano, 2020: 405-34.
- Debenedetti 1910 = Santorre Debenedetti, *Per le «disperse» di Francesco Petrarca*, «Giornale storico della letteratura italiana» 56 (1910): 98-106.
- De Robertis 1954 = Domenico De Robertis, *L'Appendix aldina e le più antiche stampe di rime dello Stilnovo*, «Giornale storico della letteratura italiana» 131/396 (1954): 464-500.
- Dionisotti 1964 = Carlo Dionisotti, *Girolamo Claricio*, «Studi sul Boccaccio» 2 (1964): 291-341.
- Dionisotti 1974 = Carlo Dionisotti, *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento*, «Italia medioevale e umanistica» 17 (1974): 61-113.

- Equicola (Ricci) = Mario Equicola, *La redazione manoscritta del «Libro de natura de amore» di Mario Equicola*, a c. di Laura Ricci, Roma, Bulzoni, 1999 («Biblioteca del Cinquecento», 89).
- Frasso 2000 = Giuseppe Frasso, *Una scheda per la storia dell'originale dei RVF*, «Lectura Petrarce» 20 (2000): 191-216.
- Landino (Procaccioli) = Cristoforo Landino, *Comento sopra la «Comedia»*, a c. di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno editrice, 2001 («Edizione nazionale dei commenti danteschi», vol. XXVIII).
- Perugi 1990 = Maurizio Perugi, *Petrarca provenzale*, «Quaderni petrarcheschi» VII (1990): 109-81.
- Pulsoni 1993 = Carlo Pulsoni, *Pietro Bembo e la tradizione della canzone «Dreż et razo es qu'ieu ciant e m demori»*, «Rivista di letteratura italiana» XI/1-2 (1993): 283-304.
- Pulsoni 1998 = Carlo Pulsoni, *La tecnica compositiva nei «Rerum vulgarium fragmenta». Riuso metrico e lettura autoriale*, Roma, Bagatto, 1998.
- Pulsoni 2001 = Carlo Pulsoni, *Bembo e la letteratura provenzale*, in Silvia Morgana, Mario Piotti, Massimo Prada (a c. di), «Prose della volgar lingua» di Pietro Bembo. Atti del V Seminario di studi (Gargnano del Garda, 4-7 ottobre 2000), Milano, Cisalpino, 2001: 37-54.
- Pulsoni 2008 = Carlo Pulsoni, *A margine della citazione provenzale di «Lasso me» (RVf 70, 10)*, in Giulio Facchetti (a c. di), *Mlax mlakas. Per Luciano Agostiniani*, Milano, Arcipelago, 2008: 241-55.
- Richardson 1991 = Brian Richardson, *The Two Versions of the «Appendix Aldina» of 1514*, «The Library» 6/2 (1991): 115-25.
- Strada 2006 = Elena Strada, scheda del ms. 109 della Biblioteca del Seminario di Padova, in Gilda Mantovani (a c. di), *Petrarca e il suo tempo*. Catalogo della mostra (Padova, 8 maggio-31 luglio 2004), Milano, Skira, 2006: 497-9.
- Tavosanis 2000 = Mirko Tavosanis, *Pietro Bembo e il testo poetico nelle «Prose della volgar lingua»*, in Aa. Vv., *Actes du XXIIe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes. Tome V. «Les manuscrits ne brûlent pas»*, Tübingen, Niemeyer, 2000: 145-51.

RIASSUNTO: Il contributo offre nuovi elementi riguardo alle quattro canzoni – attribuite a Cavalcanti, Dante, Cino, e Arnaut Daniel – citate in *Lasso me, ch'i' non so in qual parte pieghi* (*Rerum vulgarium fragmenta* 70) di Petrarca. Viene presa in

esame la conoscenza e la circolazione di questi testi, a Venezia, prima della pubblicazione di tre di essi in appendice alla ristampa delle opere volgari di Petrarca edita da Aldo Manuzio nel 1514. Un'attenzione particolare viene accordata all'analisi del commento al *Canzoniere* petrarchesco compilato da Antonio da Canal, di cui si riconsidera inoltre la datazione. Nell'articolo viene infine fornita un'edizione della sezione di tale commento dedicata a *Lasso me, ch'i' non so in qual parte pieghi*.

PAROLE CHIAVE: Petrarca; *Rerum vulgarium fragmenta* 70; esegesi petrarchesca; Antonio da Canal; Appendix aldina.

ABSTRACT: This article presents new findings in relation to the four vernacular text – by Cavalcanti, Dante, Cino, and allegedly Arnaut Daniel – cited in Petrarch's 'Lasso me, ch'i' non so in qual parte pieghi' (*Rerum vulgarium fragmenta* 70). It considers the knowledge and availability of these texts in Venice prior to the printing of three of them by Aldo Manuzio at the close of his 1514 reprint of Petrarch's vernacular works. As part of this enquiry, special attention is given to the analysis of Antonio da Canal's commentary to the *Rerum vulgarium fragmenta*, the dating of which is also reconsidered. The article also provides an edition of the section of this commentary dedicated to "Lasso me, ch'i' non so in qual parte pieghi".

KEYWORDS: Petrarch; *Rerum vulgarium fragmenta* 70; Petrarch's exegesis; Antonio da Canal; Appendix aldina.