

1

Estratto da

RINASCIMENTO

Anno XXII, Dicembre 1971

Direttori

MARIO SALMI EUGENIO GARIN

Redattore capo

MARIO MARTELLI

Direzione

PALAZZO STROZZI FIRENZE

Amministrazione

LICOSA - VIA LAMARMORA 45 - 50121 FIRENZE

SOMMARIO

Saggi e testimonianze

- GIUSEPPE BRINCAT *Degli Alberti o Di Meglio?* p. 3
LECH SZCZUCKI *Le dottrine ereticali di Giacomo da Chio Paleologo. Saggio di analisi critica* 27

Testi e commenti

- GRAZIELLA FEDERICI VESCOVINI *Su uno scritto astrologico di Biagio Pelacani da Parma* 79
GIUSEPPE TURBA *Galeotto del Carretto tra Casale e Mantova* 95
MARIA VITTORIA CARDINI BALDI *Un'inedita « Quaestio an plures animae sive formae sint in uno composito vel una tantum sit forma gerens vicem aliarum omnium, adeo ut nutritiva, sensitiva et intellectiva sit una anima » di Jacopo Zabarella* 171

Note e varietà

- ROSETTA LATTANZI ROSELLI *Uno sconosciuto incunabulo postillato dal Poliziano* 193
ROSELLA BONFANTI *Su un dialogo filosofico del tardo '400: il « De moribus » del fiorentino Giovanni Nesi (1456-1522?)* 203
SAVERIO CORRADINO *La formazione operativa nel « De numeratione multiplici » di G. Henisch* 223

Indice delle fonti manoscritte 245

Indice dei nomi 249

Giuseppe Brincat

DEGLI ALBERTI O DI MEGLIO?

La canzone *Donne leggiadre, cui d'Amor la spera* è stata pubblicata quattro volte, e sempre fra le rime di Antonio degli Alberti¹. Vide la luce per la prima volta nell'edizione delle rime dell'Alberti curata da A. Bonucci nel 1863², e il testo edito allora fu ripreso, con ritocchi minimi, da G. Carducci e N. Sapegno³. Nell'antologia più recente di poesie trecentesche⁴ figura ancora fra le rime dell'Alberti, ma G. Corsi, pur accettando come base il testo del Bonucci, si è valso di altri testimoni, specie del Ricc. 1154 e del Sen. I. IX. 18. Ultimamente, però, lo stesso Giuseppe Corsi, in un interessante articolo nel GSLI⁵, ha espresso il dubbio che questo componimento «imperfetto» possa attribuirsi ad Antonio degli Alberti, inclinando a dare maggior peso alla testimonianza del codice Vat. Lat. 3212, che è il solo ad attribuire la canzone ad Antonio di Meglio⁶.

La questione della paternità di *Donne leggiadre* turbò non poco Francesco Flamini⁷, che prima l'assegnò al Megli sull'autorità del codice Vaticano (pp. 341-342), poi si corresse, trovandola nel Senese «tra quelle che Gio. Bonafede dichiara d'aver ricevute dal poeta [e cioè dall'Alberti] medesimo» (p. 390, nota 1). A p. 424 confessò che mancavano dati sicuri per deciderne l'attribuzione, ma in una nota a piè di pagina ammise che gli era venuto meno il principale argomento addotto a favore dell'Alberti, e accusò il Bonucci di avere intruso arbitrariamente la canzone fra quelle mandate al Bonafede dallo stesso

¹ Fu pubblicata anche da E. Costa in GSLI, vol. XIII, 1889, p. 96, tra le altre rime del codice Parmense 1081, dove si trova adespota a c. 94, ma la sua trascrizione non è troppo fedele.

² A. BONUCCI, *Sonetti et canzone del clarissimo M. Antonio delli Alberti, poeta del XIV secolo, ora per la prima volta pubblicati*, Firenze 1863, p. 47.

³ G. CARDUCCI, *Antica lirica italiana*, Firenze 1907, p. 162. N. SAPEGNO, *Poeti minori del Trecento*, Milano-Napoli 1952, p. 234.

⁴ *Rimatori del Trecento*, a c. di G. CORSI, Torino 1969, p. 525.

⁵ L'edizione delle rime di Antonio degli Alberti curata da A. Bonucci e il ms. che egli possedeva, in GSLI, vol. CXLVIII, 1971, pp. 40-48.

⁶ *Art. cit.*, p. 43.

⁷ F. FLAMINI, *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, Pisa 1891.

Alberti, rimandando a p. 691, nota 2, dove spiega che dopo un accertamento nella biblioteca senese, decise di assegnarla all'Araldo, avendo acclarato che la canzone « è invece in fondo alla raccolta, a c. 119t, adespota e anepigrafa, scritta pare dalla stessa mano ma in carattere più grosso, dopo una ballata anonima (che il Bonucci, s'intende, stampa francamente col nome dell'Alberti a p. 65!), preceduta da poesie recanti i nomi di Benuccio Salimbeni, Orso d'Ant. da Firenze, Antonio Guazzalotri »¹. L'argomentazione viene completata da Giuseppe Corsi che, previo esame dello stesso codice, acutamente osserva: « pare difficile ammettere che il Bonafede a cui era nota la produzione poetica dell'Alberti, col nome del quale non aveva mai tralasciato di contrassegnarne le rime, dimenticasse di farlo proprio con questa canzone »².

Il nodo del problema sta nel fatto che il codice dichiarato dal Bonucci « cartaceo in 4^o, piccolo, di lettera del secolo XV^o, molto corretto, esistente presso di noi », e che è servito alla sua edizione delle rime insieme ad altri tre mss. dal Corsi identificati³, è andato perduto. Si presume che questo codice « Bonucci » (*B*) contenesse la canzone *Donne leggiadre*, poiché il testo dato fuori dal Bonucci presenta lezioni diverse da quelle del ms. Senese, che è il solo fra gli altri tre mss. da lui conosciuti che contenga la canzone. Di questa, attualmente, sulle indicazioni del Bilancioni e del Flamini⁴, si conoscono cinque testimoni, dei quali uno, il Vat. Lat. 3212 (*V*), l'attribuisce ad Antonio di Meglio, due, il Sen. I. IX. 18 (*S*) e il Parmense 1081 (*P*) la trasmettono adespota, mentre il Ricc. 1154 (*R*) rimane l'unico ad attribuirle ad Antonio degli Alberti⁵. Il codice 1493 della Biblioteca Governativa di Lucca (già Moucke 8), compilato da A. M. Salvini nei secc. XVII-XVIII, contiene a c. 86t la copia fedelissima (solo l'ortografia è ritoccata)

¹ Occorre rilevare, però, che nello spazio piuttosto ampio evidentemente riservato a una didascalia che non fu mai aggiunta, una mano posteriore appose le parole *dello stesso* in lettere minuscole, con riferimento all'Alberti, poiché alla ballata precedente, pure originariamente adespota e anepigrafa, la stessa mano premesse l'indicazione *Antonio Alberti*. Secondo il Corsi, l'attribuzione fu attinta dall'edizione del Bonucci (*art. cit.*, p. 43, nota 14).

² CORSI, *art. cit.*, p. 43.

³ *Ibid.* p. 40. Sono il Ricc. 1118, il Vat. Chig. M. VII. 142 e il Senese I. IX. 18. Ma a proposito di quest'ultimo si veda più avanti a p. 9.

⁴ BILANCONI, *Indice delle carte di Pietro Bilancioni*, Parte I, a cura di C. e L. FRATI, Bologna 1893 (fra le rime dell'Alberti); FLAMINI, *op. cit.*, p. 691 (fra le rime di Antonio di Meglio). La canzone si trova in *V* a c. 65r, in *S* a c. 119t, in *P* a c. 94r, e in *R* a c. 116t, num. ant. c. 289t.

⁵ Dalla stessa fonte trascrive pure due dei sonetti più divulgati di Antonio di Meglio, *Foll'è chi falla per l'altrui fallire* e *O puro e santo padre Eugenio Quarto*

della versione del Ricc. 1154. La questione, dunque, è aperta alla discussione, soprattutto perché, come rileva il Corsi¹, potevano essere due i mss. « e indipendenti l'uno dall'altro » a fare lo stesso nome, cioè quello dell'Alberti. È doveroso aggiungere qui che già il Corsi dal canto suo dà più peso all'anonimità del senese e del parmense che non all'attribuzione del Riccardiano e del « Bonucci », ma io credo, inoltre, di poter produrre degli indizi che mettono in dubbio, relativamente alla canzone *Donne leggiadre*, sia la « molta correttezza » del codice Bonucci, sia l'indipendenza di questo ms. dal Ricc. 1154.

La prima tavola che si propone all'attenzione dei lettori può essere un tentativo di dare una collocazione stemmatica al codice *B*, anche se rimane arduo estrarre gli interventi, arbitrari o meno, dell'editore dalla vera lezione del suo manoscritto². Si noti, inoltre, che il Corsi allega numerosi esempi che provano lo scarso affidamento che il codice *B* dava sia per le attribuzioni, sia per la lezione dei testi³. Pertanto, il presente lavoro si propone di fornire un'ulteriore prova della fondatezza della tesi del Corsi (che non dà esempi tratti da questa canzone), oltre che la ricostruzione critica del testo di *Donne leggiadre*.

Nei seguenti luoghi si constata che la lezione di *B* è diversa dalle lezioni degli altri testimoni:

TAVOLA I

<i>B</i>		<i>V</i> <i>S</i> <i>P</i> <i>R</i>
8	ne l'amoroso marte	nell'amorosa arte (<i>V</i>) (inell'amoros'arte (<i>P</i>) (in nella amorosa arte (<i>S</i>) (nell'amoroso sarte (<i>R</i>)

(ma in entrambi si ha *papa*), mentre due altri componimenti dell'Araldo *Sovente in me pensando come Amore* (cfr. nota, 1, p. 19) e *Guarda ben, ti dich'io, guarda ben, guarda* sono tratti da un ms. « Venturi », oggi appartenente alla Bibl. Ginori Lisici, n° 3.

¹ CORSI, *art. cit.*, p. 43.

² Ogni pretesa di distinguere fra « codice del Bonucci » e « lezione del Bonucci », data l'assenza del primo, comporterebbe il rischio di ipotesi incerte. Per conseguenza, la sigla *B* indica l'edizione Bonucci. I casi in cui è lecito sospettare un intervento congetturale o una cattiva interpretazione dell'editore saranno debitamente segnalati.

³ Per questi esempi rimandiamo alle pp. 44-48 dell'articolo citato del Corsi in *GSLI*, dove si mettono in confronto le lezioni di *B* con quelle del Sen. I. IX. 18 (il nostro *S*), del Ricc. 1118 e del Vat. Chig. M. VII. 142. Sono notevoli alcuni casi dove *B* si allontana decisamente da *S*.

B		V S P R
17	però che s'altra fui	perché ch'altra fussi (perché che ch'altra fussi, S; fosse P)
18	affetto	amore
22	giovinetto	signore
31	più ch'altri	più ch'essi (che si, P)
51	Bellisa	Bellice
59	Hanno	stanno
66	sia	stia
72	vivendo son di rivedere io certa	morendo son di rivederlo in- certa (V) (morend'io son di rivedere in- certa S) (morendo io sono di riveder in- certa P) (vivendo sono di rivedere in- certo R)
76	che mille, omé, non paianmi diserta	che mille a me non paia, omé diserta
77	oh! se mia pena far potessi aperta	ché non son io nel lamentare sperta (v. om. in R)
87	che lo tuo	che 'l tuo
97	Pregherò	priegol
101	Giasone	Giansone
102	non men innamorato	ma non a 'nnamorarti
109	fallo tornar	fàllo al tornar

La lezione del v. 8 è sintomatica perché B ha proposto un *oxymoron* che è stato ripreso come espediente stilistico voluto dall'autore anche dagli editori moderni, i quali spiegano « nella guerra d'amore » (Sapugno) o « le schermaglie amorose » (Corsi). Dall'altra parte, la più semplice soluzione offerta dagli altri testimoni

che sarà exemplo all'altre giovinecte
di farle più correcte
che non fu'io innell'amoros'arte

non solo si addice di più ad una giovane innamorata (la canzone è un lamento elegiaco, non un'invettiva), ma l'accoppiamento dell'attributo *corrette* (= controllate, frenate) sta meglio con *arte* che non con *guerra*.

Ora, guardiamo la lezione che dello stesso verso presenta il Ricc. 1154, e troviamo *nell'amososo sarte*. La lettera *s*, superflua, non dà alcun senso alla frase, ma l'errore (per dittografia?) o era già nella fonte comune dei mss. *R* e *B*, oppure indica che la parola non era chiara, forse a causa di una macchia d'inchiostro o di una distrazione del copista, con conseguente errore cancellato o meno, e che suggeriva l'opportunità dell'eliminazione della dialefe dopo *amososa*. Comunque sia, l'esame dei testimoni denuncia altri punti d'incontro tra *R* e *B*, dei quali i più importanti si rivelano al verso 41, e ancora di più ai vv. 72 e 77.

TAVOLA II

	<i>R B</i>	<i>V S P</i>
8	amososo sarte (<i>R</i>) (amososo marte <i>B</i>)	amososa arte (amosos'arte <i>P</i>)
41	con dubbioso sperare	con dubbio disperare
72	vivendo sono di rivedere incerto (<i>R</i>) (vivendo son di rivedere io certa <i>B</i>)	morendo son di rivederlo in- certa (<i>V</i>) (morend'io son di rivedere in- certa <i>S</i>) (morendo io sono di riveder incerta <i>P</i>)
74	di far non par	non par da far
77	verso vuoto in <i>R</i> (Oh! se mia pena far potessi aperta <i>B</i>)	Ché non son io nel lamentare sperta

La lezione del v. 41, a prima vista può sembrare indifferente, ma il contesto pare indicare come buona la lezione di *V S P*.

Il primo verso della stanza III, *Et fammi disperar con crudeli onte* (v. 35), riprende *mi dispero* del v. 34 che chiude la stanza II. La voce *disperata* poi ricorre nel v. 46, sicché è facile notare l'insistenza sulla 'disperazione' in questa strofa. Per conseguenza, a parte il fatto che

il *dubbioso sperare* di *R B* potrebbe comportare una attenuazione nel tono, per ragioni stilistiche sembra preferibile accogliere la ripetizione di *disperare*. Né è superfluo osservare che il v. 41, con la lezione *con dubbio disperare* accosta la voce *disperar* del v. 35 a *dubitare* (= temere) del v. 37.

Nella quinta stanza, la giovane innamorata riflette sul fatto che la speranza di rivedere l'amato le dà forza per respingere l'idea del suicidio, proposta in un primo momento dalla disperazione di fronte alla sua partenza (idea espressa nella terza stanza), dicendo:

Questo mi dà di vivere intentione
per la promessa ch'ò del suo ritorno,
et perché 'l viso adorno,
morendo, son di rivederlo incerta (vv. 69-72)

Il Riccardiano però rivela una lezione antitetica di quest'ultimo verso:

vivendo son di rivedere incerto

che l'edizione del Bonucci risolve in:

vivendo son di rivedere io certa.

La lezione *vivendo* di *R e B* si contrappone, dunque, a quella di *V, S e P, morendo*, e prova la concordia dei due mss., così come il fatto che all'origine doveva esserci un testimone poco corretto. Il verso 77 ne è l'indizio più sicuro. I mss. *V, S e P* leggono:

Ché non son io nel lamentare sperta

che è una domanda retorica. Nel Riccardiano questo verso è addirittura vuoto¹, mentre nel Bonucci è del tutto diverso:

Oh! se mia pena far potessi aperta.

Non è certo da escludere l'ipotesi che si tratti qui di una soluzione dell'editore, per rimediare alla non felice proposta di pubblicare una stanza con un verso mancante. Ma in questo caso il Bonucci avrebbe potuto fare ricorso alla lezione del codice *S*.

¹ Il verso è vuoto anche nel Moucke 1493.

Il Flamini non dubita che il Bonucci si sia affidato al codice Senese autografo del Bonafede ¹, mentre G. Corsi fonda l'identificazione di S con un ms. del marchese Ferroni, cui il Bonucci dice di aver avuto accesso, proprio sul fatto che il Bonucci trascrive alla lettera la didascalia che nel codice apre la sezione di rime dell'Alberti, la « pistoletta » che questi gli inviò da Bologna con la canzone *Se Apollo al nostro dir fussi più grato* e la didascalia preposta alla canzone *Due donne, anzi due stelle*, rilevando che le didascalie sono più concise nel Vat. Chig. M. VII. 142 e nel Ricc. 1118, i quali peraltro non contengono la « pistoletta » che compare solo nel Senese ². L'identificazione di S col codice che dal Bonucci è descritto come « in pergamena, ma non troppo corretto, esistente presso il Sig. Marchese Leopoldo Ferroni di Firenze, il quale per la sua gentilezza e cortesia ci permetteva sin dal 1844 di poterne trar copia, che conserviamo fra le nostre letterarie suppellettili » ³, è resa sicura dallo Jacometti, che nella descrizione del codice, dopo aver menzionato due possessori precedenti, informa che il ms. è pervenuto « per legato del M.se L. Feroni » ⁴. Quanto al fatto che il Bonucci, per questo verso della nostra canzone, abbia ignorato la lezione di S, la cosa si spiega agevolmente pensando che l'integrazione sia opera non del Bonucci ma di B sul quale il Bonucci si fondava. Il codice Senese presenta una grafia molto chiara, specie per questa canzone, e non pare ammissibile l'ipotesi di una troppo frettolosa e cattiva trascrizione da parte del Bonucci, talmente trascurata da causare tutte le « lectiones singulares » di B segnalate nella Tavola I. Inoltre, la lezione di B si avvicina piuttosto a quella di R che non a quella di S ⁵.

¹ FLAMINI, *op. cit.*, p. 691, nota 2. Cfr. più addietro a p. 3.

² CORSI, *art. cit.*, p. 40, nota 2. Evidentemente il Corsi non considera l'eventuale accordo di B e S in questa materia.

³ BONUCCI, *op. cit.*, Avvertenza, p. 17.

⁴ JACOMETTI, *Mss. e edizz. dantesche della Biblioteca Comunale*, « *Bullettino senese di storia patria* », anno 1921, pp. 196, 197; SIMONE SERDINI DA SIENA, DETTO IL SAVIOZZO, *Rime*, a c. di EMILIO PASQUINI, Bologna 1965, pp. LXXV-LXXVIII; D. DE ROBERTIS, *Censimento* (VII), « *Studi danteschi* », vol. XLIII, 1966, pp. 235-236. Lo stesso Jacometti informa che il marchese Ferroni aveva consegnato alla Biblioteca senese anche il ms. I. IX. 20 (la *Commedia* di Dante), nel 1852.

⁵ F. AGENO non crede che il Bonucci conoscesse questo codice; ma ignorava la notizia fornita dallo Jacometti. Per altro verso sarà utile ricordare che la studiosa dimostra una notevole sfiducia sulla bontà della lezione e delle attribuzioni di B. (F. AGENO, *Rime stravaganti del Sacchetti*, « *Lettere italiane* », anno XIII, n. 1, gen.-mar. 1961, pp. 11-18).

Le lezioni congiuntive di *R* e *B* sono da ritenere prove o della discendenza di ambedue da un capostipite imperfetto, o della dipendenza dell'uno dall'altro. L'ipotesi che in *B* mancasse la canzone costringerebbe a ritenere che il Bonucci dipendesse da *R*, ma questo non sembra ammissibile. In *R* la canzone *Donne leggiadre* è l'unico componimento attribuito ad Antonio degli Alberti, mentre si presume che il codice *B* contenesse di lui, oltre questa, parecchie rime, forse anche, da quel che fa capire il Bonucci, la ballata che la precede anonima in *S*, e che non si riscontra in *R*. Poteva egli trascrivere la canzone da *R*, non badando a menzionarlo? Della Biblioteca Riccardiana conosceva senz'altro il codice 1118, perché lo dichiarò nell'*Avvertenza* sopracitata. Dall'*Inventario e stima della Libreria Riccardiana* (Mss. e edizz. del sec. XV), stampato nel 1810, sappiamo che il ms. 1154 era già allora in possesso della Biblioteca, ma d'altra parte non era improbabile che il Bonucci ne ignorasse l'esistenza, poiché il Lami non parla dell'Alberti nel suo Catalogo¹, mentre il sopramenzionato *Inventario* non include il nome di Antonio degli Alberti fra quelli degli autori che figurano nel Ricc. 1154. Lo stesso discorso può ovviamente farsi per l'ipotesi che il Bonucci potesse conoscere il Moucke 1493, conoscenza sulla quale mancano indizi precisi.

I seguenti errori di *R* dimostrerebbero un allontanamento di *R* dal capostipite *RB*, oppure l'intento di rimediare con facili correzioni congetturali da parte del copista *B* o del Bonucci.

Nella quarta stanza, *R* dà al maschile voci che negli altri testimoni sono al femminile:

- v. 65 *lontano* per *lontana*
 66 *certano* per *certana*
 72 *incerto* per *incerta*

e l'intento di accreditare ad un uomo la lamentazione originariamente femminile, appare anche, ovviamente con opposto metaplasmo, nel v. 64, che ha *ch'essa mi porta* (in *R*) invece di *ch'esso mi porta*.

Avendo provato l'affinità tra *B* e *R*, occorre rilevare che questi mss., in comune con *S* e *P*, formano una famiglia (β) che si distingue da *V* non soltanto per la (peraltro, nella fattispecie, non costitutiva) non attribuzione ad Antonio di Meglio, ma anche per le lezioni indicate nella Tavola III.

¹ J. LAMI, *Catalogus codicum manuscriptorum*, Livorno 1756.

TAVOLA III

β	V
47 dolore	furore
52 Io gli ò narrato (ho R B)	Io l'ò pregato

In bilico fra l'errore e la variante d'autore è la lezione del v. 47. Il sostantivo è legato esplicitamente alla figura mitologica di Biblide

(Veggio che disperata,
come Biblide già per gran furore,
andrò tapina in acto vagabondo,
et con disdegno al mondo
starei vivendo; ...);

la leggenda della quale, che fu cantata anche da Ovidio nelle *Metamorfosi*¹, narra come divenne folle quando fu abbandonata dal fratello gemello inorridito, di cui si era innamorata. Sotto questa luce, *furore*, nell'accezione più vicina all'etimo latino, acquista il valore di un particolare più preciso.

La lezione chiave, però, è quella del v. 52, perché indica chiaramente un errore comune a tutti i mss. *SPRB*, provando l'esistenza di un loro capostipite β, il quale doveva presentare la lezione erronea *Io gli ò narrato ...* (v. 52) *ched el non parta* (v. 57), invece di quella buona di V: *Io l'ò pregato ... ched el non parta*.

Una loro diversa importanza hanno le lezioni di V dei vv. 13, 30, 44, 64, 78 e 98, che sono in rima, perché danno regolarità allo schema metrico negli altri testimoni imperfetto. È giusta l'osservazione del Corsi che la costruzione con strofe asimmetriche e versi irrelati non pare ammissibile in chi guardava al Petrarca come a suo modello². Si può aggiungere che pochissimi rimatori avrebbero lasciato circolare un componimento con uno schema come quello di *Donne leggiadre* tramandato dalla tradizione finora accettata. La stanza ha due piedi

¹ OVIDIO, *Le Metamorfosi*, libro IX, vv. 418-665, e, in particolare i vv. 541 (« quamvis intus erat furor igneus »), 583 (« pariter rediere furores »), 602 (« praesensque meos aperire furores »), 637 (« planxitque suos furibunda lacertos »).

² CORSI, *art. cit.*, p. 43. Nella nota 15 della stessa pagina si riferisce all'imitazione che l'Alberti fece del Petrarca, che lo stesso Corsi rileva in *Rimatori del Trecento*, cit., a pp. 519, 524-25, 530-32, 535-36.

ABbC, ABbC, e una sirma indivisibile che appare come CDEeFFfGG nella prima stanza, e invece come CDEeFGgHH nelle altre cinque. Il 10 verso di ciascuna risulta sempre irrelato, come anche il 13, eccetto nella prima stanza dove è in rima con i vv. 14 e 15. Nella Tavola IV si riproducono appunto i versi 10 e 13 di ciascuna stanza per mettere a confronto le lezioni della famiglia β (SPRB) con quelle del codice Vaticano.

TAVOLA IV

	β	V
I	10: lacrime tante che degli occhi un fonte 13: i cori a compassion <i>del mio martire</i>	lacrime tante che degli occhi un fonte li cori a compassion <i>di mie griève onte</i>
II	10: da un picciol mio ortale il suo bel viso 13: <i>di non potersi appropinquare a' miei</i>	da un picciol mio ortale il suo bel viso <i>del loco che'l teneano da'miei diviso</i>
III	10: <i>e come rimarrò senza quel sire</i> 13: come Biblide già per gran <i>dolore</i>	<i>et qual rimango senza quel signore</i> come Biblide già per gran <i>furore</i>
IV	10: per suo onore e stato necessaria 13: per <i>lo fedele amor ch'esso mi porta</i>	per suo honore et stato necessaria per <i>quel fedel amor che mai nol varia</i>
V	10: quanto si <i>converrebbe a tanta doglia</i> 13: signor che presto fusse il tuo reddire	quanto si <i>converre' a tal martire</i> signor che presto fusse il tuo reddire
VI	10: convegna conversar sì fatta gente 13: pacifiche ti sien <i>quanto ti piace</i>	convegna conversar sì <i>facta gente</i> pacifiche ti sien <i>continuamente</i>

A dir poco la diversità di lezione sembra curiosa. Balza all'occhio quel *martire* che dal v. 13 della st. I di β scende al 10 della V stanza di *V*. Sembra indicare l'intenzione di eliminare la rima FFf della prima stanza di β , ma in questo caso bisognerebbe riconoscere la preesistenza della rima irrelata dei vv. 10 e 13 di ciascuna strofa (o almeno, in questo caso, del 10). All'inverso si può pensare al tentativo di istituire la rima Fff invece di quella DFf per i vv. 13-14-15, ma l'esperimento sarebbe stato abbandonato subito. Peraltro, si nota che Antonio di Meglio non ha lasciato nessuna canzone dove nello schema ricorrono tre versi di seguito con la stessa rima.

L'emistichio *del mio martire* invece di *di mie griève onte* potrebbe far supporre che il copista β avesse l'intenzione di eliminare, con l'istituzione della rima FFf, anche il difetto della ripetizione della stessa parola *onte*, che ricorre in *V* ai vv. 13 e 35, e questa ipotesi troverebbe conferma nella sostituzione di *signore* (*V*) con *sire* (v. 44); ma la tesi cade subito appena ci si accorge che *signore* rimane presente due volte in β , ai vv. 22 e 94 (in *V* ricorre tre volte), e che la sostituzione di *furore* di *V* con *dolore* in β fa sì che *dolore* sia presente due volte in β , cioè ai vv. 47 e 93.

In merito, le altre canzoni di Antonio di Meglio rivelano che l'Araldo non si preoccupava eccessivamente per la presenza di parole-rima ripetute nello stesso componimento: si nota una media di due o tre parole identiche ripetute, a prescindere da casi dove lo stesso vocabolo figura sotto genere, numero o forma verbale diversi¹.

Pertanto non è lecito pensare alla correzione delle parole ripetute in rima, né da parte di *V* su β , né di β su *V*. Per conseguenza si affacciano due ipotesi: la prima è che tutte le lezioni che in β differiscono da quelle di *V* siano da attribuire alla cattiva interpretazione del copista β di un discendente dell'autografo. Ma questa tesi sembra difficilmente sostenibile a causa del fatto che gli errori della rima irrelata sarebbero accaduti sempre nel v. 10 o nel 13 di ogni stanza. L'altra tesi proporrebbe β come la versione autentica dell'autore, con tutte le sue imperfezioni, indicando il copista di *V* (o un suo ascendente) come responsabile delle correzioni apportate a β . Difficile, tut-

¹ *Donne leggiadre* ha *onte* (vv. 13, 35) e *signore* (22, 44, 94) in *V*, e *dolore* (47, 93) e *signore* (22, 94) in β . *Alma gentil* ha *eletta* (88, 124) e *perfetto* (39, 108; *perfetta* 98). *Andrà pur sempre* presenta *beato* (60, 151) e *presto* (119, 141). Tutte le altre rivelano l'immane paio di parole ripetute in rima, con la sola eccezione di *Sopra un bel verde colle*.

tavia, sarebbe ritenere che il copista di *V* potesse prendersi la libertà di intervenire con correzioni così drastiche, mentre si rivela piuttosto meccanico nella trascrizione, essendo soggetto alle distrazioni additate nella seguente tavola:

TAVOLA V

<i>V</i>	ARCHETIPO
8 che non fu'io nell'amorosa arte	che non fu'io innell'amoros'arte
17 perché ch'altra fussi, oggi son Dido	perché che ch'altra fussi, oggi son Dido
30 teneano	teneana
62 et vuol che io mi fide	duro mostrando il partir che m'ancide
63 duro mostrando il partir che m'ancide	et vuol che io mi fide
69 Questo mi dà vivere	Questo mi dà di vivere

Si tratta, al v. 69, di un'omissione che oltre al difetto di senso renderebbe il verso ipometro; al contrario *teneano* del v. 30 non rispetta il soggetto singolare *loco* e fa il verso ipometro; al v. 17 l'aplografia provoca una ipometria non sanabile con diafe. Il verso 8, come si presenta in *V*, richiede la diafe dopo *amorosa*, che, benché in sé non inaccettabile, può essere eliminata accogliendo la lezione di *P S*, *innella*, che, a contatto col precedente *io*, cresce il verso d'una sillaba. Infine, l'inversione dei vv. 62-63 è sconfessata non tanto dal senso quanto dallo schema metrico, che vuole l'endecasillabo prima del settenario.

Scontata, dunque, la improbabilità di emendamenti da parte del copista *V*, il dubbio cadrebbe sul suo ascendente, ma occorre tenere presente il fatto che esso è responsabile non solo della canzone *Donne leggiadre*, ma dell'intera raccolta di componimenti di Antonio di Meglio presentata nel Vat. Lat. 3212, copiando i quali non si espone mai ad arbitri del genere, ed è perciò degno di tutto rispetto.

Tutto, quindi, induce a ritenere che le due redazioni della canzone

siano due redazioni d'autore. Lo schema della sirma appare dunque in *V* regolare e uniforme in ogni strofa, CDEeDFfGG, e anzi palesa una certa simmetria interna se si considera che DEeDFf, 'incorniciato' dalla diési C e dal distico finale GG, non può essere uno schema da ascrivere al caso ¹. Inoltre, nelle altre dodici canzoni di Antonio di Meglio a noi conosciute, non risulta un caso che possa giustificare il sospetto che Antonio fosse un metricista disattento, né si riscontra mai uno schema con due versi irrelati. Anzi le sue soluzioni, oltre che simmetriche, sono sempre varie, e attestano lo sforzo di evitare la monotonia della sirma che è quasi sempre indivisibile ².

D'altro canto, è senza dubbio rilevante il caso che una canzone dell'Araldo, *L'Alma pensosa, il corpo vinto e stanco* (che segue immediatamente *Donne leggiadre* in *V*, a c. 67 r) presenti una fronte indivisibile, ABCAC, con una rima irrelata, B, che non trova corrispondenza nemmeno nella sirma, CDDEE. Il fatto può sembrare eccezionale, benché non sia certo ignoto nella tradizione poetica ³, ma in rapporto allo schema trasmesso dalla tradizione β assume una importanza no-

¹ La sirma di *Donne leggiadre* ricorre identica nella canzone di FAZIO DEGLI UBERTI, *Io guardo i crespi e i biondi capelli* (di cui la fronte presenta due piedi uguali ABBC), e quasi identica in un'altra canzone dello stesso *S'i' sapessi formar quanto son belli*, che ha pure il primo piede della fronte uguale a quello di *Donne leggiadre*: ABBC, CBbA, ADEeDFfGG. La poesia di Antonio di Meglio segue da vicino quella di Fazio degli Uberti, sia per ispirazione che per ragioni stilistiche, ma se occorre una prova concreta che Antonio conosceva le rime dell'Uberti, basterà rilevare che proprio le due canzoni citate si trovano nel Ricc. 2735, a c. 44 r. Questo ms., insieme ai Ricc. 2729 e 2734, formava originariamente un solo codice, messo insieme intorno al 1450 da Giovan Matteo di Meglio, figlio dell'Araldo, con vari fascicoli regalatigli da copisti come Michele del Gigante e Sandro di Piero di Lotteringo, le parti scritte dei quali serbava come antologia privata, mentre negli spazi bianchi scriveva le proprie rime.

² Dall'esame degli schemi metrici delle canzoni di Antonio di Meglio risulta che lo schema della fronte ABbC, oltre che in *Donne leggiadre*, figura anche nei due piedi di *Maraviglioso Amor*, e di *Ave, Regina Coeli*, e nel primo di *O Sire Amor*. Così come è stato accennato sopra, la sirma è diversa in ciascuna canzone, ma è notevole che due canzoni presentino varianti molto vicine: *Alma gentil*, con CDEeDEeDdFF, ripete DEe invece di DFf e si chiude con due distici; *Sopra un bel verde colle*, con CdEeFfDXX, ha un settenario con la prima rima d, mentre la seconda D segue, invece che precedere Ff.

³ Dai Provenzali, che conoscevano questo espediente con il nome di *estramph*, passò ai Siciliani, come si vede, p. es., dalla canzone di ENZO RE *S'eo trovasse Pietanza*, che ha due piedi abcd con una sirma xeffy, dove cioè la prima e l'ultima rima sono irrelate. Nel Cavalcanti si nota nelle stanze isolate *Poi che di doglia cor convien ch'i' porti* e *Se m'ha del tutto obliato Merzede*, e nella canzone *Fresca rosa novella*, precisamente nel primo verso della sirma. È interessante

tevole, perché non esonera Antonio di Meglio dal sospetto di avere fatto ricorso, dopo quello di *L'Alma pensosa*, a un secondo esperimento tecnico ancora più arduo.

Più arduo sarebbe stabilire il « verso » delle due redazioni. Sarà quella di *V* la prima redazione o quella di β ? Il codice Vaticano appartiene senza dubbio al terzo quarto del secolo XV, come si vedrà più avanti, ma assai tardo è anche il Riccardiano. Un'indicazione che farebbe valere la precedenza di β su *V* viene dal Flamini che pone la data di composizione della canzone verso il 1410, che è l'anno in cui Giovanni Bonafede dichiara di scrivere il suo codice¹, se la canzone fu trascritta pure da lui, e che corrisponderebbe anche alla data in cui fu copiato il codice Parmense². Nel 1410, Antonio di Meglio aveva 26 anni e si era già fatto notare per l'abilità di rimatore, essendo ammesso a recitare regolarmente alla mensa dei Signori, benché non ancora ufficialmente³. Pertanto non è inverosimile che Antonio abbia creduto di avventurarsi in un virtuosismo tecnico che l'età più matura avrebbe poi consigliato di ritoccare. È da tenere presente anche il fatto che la prima notizia che si ha di Brunoro della Scala, di cui la giovane che avrebbe commissionato la canzone si era innamorata, è quella relativa ad un suo viaggio fatto col padre nel 1402: il che lascerebbe supporre che a quell'epoca fosse abbastanza giovane; e che di quella data o di poco dopo dovrebbe essere la canzone nella redazione di β ⁴.

Una conferma che la redazione della canzone di β sia anteriore a quella di *V* si può dedurre da altri elementi.

notare che anche un rimatore più vicino al di Meglio, Simone Serdini, presenti una canzone con rima irrelata nella fronte: *Se le tempie d'Apollo omai s'ancilla*: ABbC, ADdE, EFGFGHHII.

¹ La canzone *Due donne anzi due stelle sopra l'acque* in S, a c. 114 t, reca la didascalia: « Canzon VIII di messer Antonio degli Alberti di Firenze, la quale questo di xxiii di luglio ebbi da lui da Bologna ... ».

² FLAMINI, *op. cit.*, p. 691, nota 2.

³ Antonio di Meglio succedette ad Antonio di Friano nel 1417, appena questi morì, ma nel 1412 era già stato posto ufficialmente accanto al vecchio araldo. La provv. relativa informa: « iam multis annis intendit ad recitandum cantilenas morales et similia ad mensam dominorum, et in his se habeat secundum etatem suam quod juvenis est et se laudabiliter et prudenter ». (Arch. di Stato, Firenze, Prov. Reg. 101, f. 211 t; 24 ott. 1412).

⁴ Brunoro della Scala morì a Vienna nel 1434. Per le notizie che riguardano la sua attività politica cfr. P. LITTA, *Famiglie celebri italiane*, Milano 1819; C. CI-POLLA, *Compendio di Storia Politica di Verona*, Verona 1899, pp. 249-282.

Il codice Vaticano è stato curato con la massima attenzione formale, come è logico di un codice « scripto a contemplatione del Illustrissimo Signore Messer Lodovico da Gonzaga, marchese di Mantoa »¹. Inoltre, la dedica indica che il codice fu compilato tra il 1444 e il 1478, che è il periodo in cui il detto mecenate tenne la signoria mantovana: un arco di tempo non certo esiguo, ma nemmeno troppo lontano dalla morte del poeta, accaduta nel 1448². Il ms. presenta ben diciotto componimenti dell'Araldo della Signoria fiorentina, e così l'ampia scelta come l'epoca in cui il codice fu compilato indicano che il poeta aveva probabilmente raccolto il 'corpus' completo delle sue rime nella loro forma definitiva. Dall'altra parte, è invece lecito presumere che la redazione trasmessa dalla famiglia β , in cui si trova o sola (*S* e *P*) o (ma separatane) con due sonetti (*R*, che tuttavia l'attribuisce all'Alberti) appartenga alla sua prima diffusione.

La rubrica di *V* non lascia sussistere dubbi sulla identità di Antonio di Meglio — « Canzon morale di messer Antonio referendario del Comun di Firenze »³ —, e il fatto che non specifichi « di Meglio » o « di Matteo di Meglio » può essere significativo: l'attribuzione di *R* ad Antonio degli Alberti (come l'anonimità della canzone in *S* e *P*⁴) si può spiegare pensando ad una analoga omissione del cognome in β , e ad un equivoco del compilatore di β ¹.

Le argomentazioni e le tavole elaborate sopra inducono a collo-

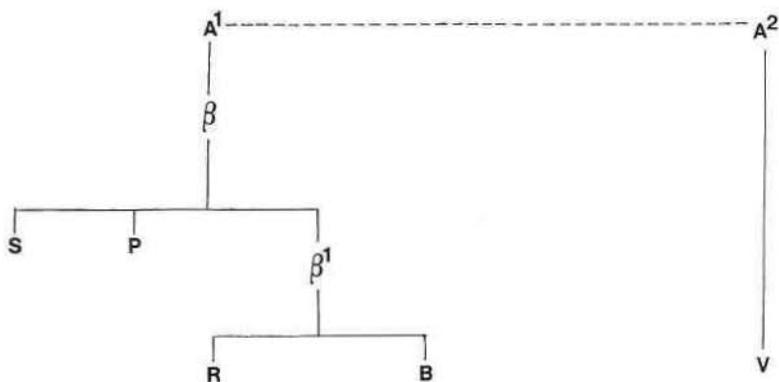
¹ Il codice inizia con un Indice delle rime, preceduto dalla nota seguente: « Al nome di Dio, Amen. Qui incomincia la tavola di tutte canzone morali et capitoli et stanze et opere scripte in su questo libro, el quale è stato scripto a contemplatione del Illustrissimo Signore Messer Lodovico da Gonzaga, marchese di Mantoa et C. Sono opere di più valentissimi huomini, le quali qui da più per ordine tutte notate saranno ». I più rappresentati sono Niccolò Cieco, il Saviozzo e Bindo Bonichi con 14 poesie, e Antonio di Meglio con diciotto.

² Se si considera la possibilità che il presunto antigrafo, dal quale sono state tratte le rime di Antonio di Meglio, fosse eseguito a Firenze, la presenza di Michele del Gigante fino al 1463, e di Giovan Matteo di Meglio, figlio dell'araldo, forse fino al 1480, avrebbe costituito una specie di garanzia, poiché ambedue erano poeti e ben noti ai copisti fiorentini dell'epoca.

³ A Firenze, l'Araldo della Signoria svolgeva anche mansioni amministrative. Nelle provvisioni, infatti, era chiamato « miles curialis ac syndicus et referendarius comunis ».

⁴ Come è stato riferito più addietro, il Corsi ritiene l'anonimità della canzone in *S* come un indizio che elimina la sua attribuzione all'Alberti (cfr. p. 4). Dall'altro lato, in *P* le rime che non appartengono al Petrarca sono quasi tutte adespote.

care i testimoni della canzone secondo la rappresentazione grafica di questo stemma ¹:



V dunque trasmette con ogni probabilità la lezione definitiva della canzone. Questo dà maggior valore anche alla sua attribuzione, la quale trova qualche nuova ragione nella presenza di alcuni suoi caratteri stilistici. Il Flamini aveva individuato nella canzone «ragioni di stile non trascurabili» che indicavano come suo autore Antonio di Meglio piuttosto che Antonio degli Alberti ². Un esame stilistico serio della canzone rientrerebbe in un discorso molto più ampio di quello che non sia concesso di fare in questa sede. Mi limito, pertanto, a mettere in rilievo due espedienti stilistici cari all'Araldo della Signoria fiorentina, benché per niente esclusivi a lui. È molto evidente il gusto di ricordare personaggi mitologici, così tipico di tardo-trecentisti e ancora più in voga nel primo Quattrocento. Sia il Flamini che il Corsi hanno espresso un giudizio negativo sulla presenza di questo elemento in *Donne leggiadre*, additandola come esempio, nell'Alberti, della «poesia d'amore invasa dall'erudizione classica» ³. Antonio di Meglio ricorre con una certa frequenza a paragoni con gli eroi della classicità greca

¹ La tripartizione di β è confermata dalle singolari di *P* (vv. 24, 25, 26, 30, 73) e di *S* (vv. 35, 108).

² FLAMINI, *op. cit.*, p. 691, nota 2.

³ CORSI, *Rimatori del Trecento*, cit., p. 519. Il Flamini, dove assegna la canzone all'Alberti, sente il bisogno di aggiungere: «Forse il soggetto tradizionale portava seco quelle allusioni dalle quali nelle altre rime l'autore stette lontano» (*op. cit.*, p. 390). Si veda però la curiosa «narrazione immaginaria» che il Flamini tesse sulle reminiscenze classiche dell'Araldo a pp. 340-2.

e romana, ma occorre distinguere tra il loro impiego nelle canzoni d'amore da una parte, e in serventesi e capitoli dall'altra. Il serventesi *Sovente in me pensando come Amore*¹ è una vera concatenazione di esempi celebri dell'amore tragico, così come lo sono per gli eroi militari i due capitoli in lode di Francesco Sforza *Viva, viva, oramai, viva l'onore* e *Il gran famoso Publio Scipione*, declamati ufficialmente nel 1435 e 1437. Dal canto loro, le canzoni d'amore, che appartengono a situazioni, forme e intenti ben diversi, ne fanno un uso più controllato, sicché il ricordo mitologico consiste generalmente in un paragone dell'amante con il personaggio cristallizzato dalla tradizione in una situazione identica. I paragoni mitologici di *Donne leggiadre* sono di questo tipo, e si nota anzi che ogni ricordo ha la funzione precisa di chiudere ciascuna stanza, ognuna delle quali corrisponde ad un dato momento della storia d'amore raccontata dalla giovane innamorata. Pertanto, costei, disperata, s'identifica con Dido (st. I), dichiara l'amore che la lega all'amato più forte di quello fra Leandro e Ero (st. II), esprime garbatamente l'idea del suicidio come « far qual Bellice per Tristano » (st. III), è fiduciosa nel ritorno dell'amato purché il mare non lo tempesti come Ulisse (st. IV), l'aspetterà come Penelope (st. V), e prega che egli sia guidato nel suo viaggio come Giasone al vello d'oro, ma senza innamorarsi di nuovo come lui (st. VI). I paragoni occorrono all'ultimo o al penultimo verso di ogni stanza, eccezion fatta per la terza in cui vengono citati Demofonte, Fillide, Venere e Biblide più in alto.

Il secondo espediente formale è il *senhal*, o il nome della persona amata celato con uno stratagemma grafico. Sia detto che nelle canzoni di Antonio di Meglio il *senhal* è quasi obbligatorio, come si aspetta da chi scriveva su commissione: ben sei su nove canzoni d'amore sono acrostiche, a parte *Donne leggiadre*². L'importanza del *senhal* qui non sta nella sua semplice presenza, poiché tanti furono i rimatori

¹ La paternità del serventesi è contesa fra Antonio di Meglio e Simone Serdini. EMILIO PASQUINI lo pubblicò in edizione critica, *Un serventesi inedito del Quattrocento*, Massalombarda 1963, optando per una « consapevole e cauta incertezza ». L'editore delle rime del Saviozzo, però, ha rilevato che il gruppo di mss. che l'attribuisce al Serdini è il meno fidato per il testo, mentre quello che lo dà al Megli « è il ramo più vicino alla lezione autentica » (*op. cit.*, p. 11). Aggiungiamo che il Vat. Lat. 3212 fa parte del detto 'ramo'.

² Se ne hanno due dedicate a Alessandra, e una ciascuna a Lucretia, Maddalena, Lena e Cosa, mentre un'altra non reca allusioni alla persona amata ma lascia supporre che il mittente sia una persona di una certa importanza nella vita pubblica e civile.

che l'usavano liberamente in quel periodo, compreso lo stesso Alberti¹. È ben notevole che il testimone Vaticano sia quello che riproduce più chiaramente il nome dell'amato, ricorrendo all'apocope: *brun or* (gli altri hanno *bruno or*, *bruno hor*). Il ms. è anche l'unico che informi, nella rubrica, che la canzone è « fatta per una fanciulla la quale era innamorata di messer Brunoro da la Schala », e per questa maggior precisione nel riferire la ' situazione ' del componimento, si presuppone la correttezza dell'attribuzione e della lezione.

La canzone *Donne leggiadre* viene riproposta nella inedita versione del codice Vat. Lat. 3212, ritoccata solo nella punteggiatura e nei luoghi dove è lecito sospettare distrazioni del copista. È stata adottata la grafia di *V*, segnatamente latineggiante e probabilmente settentrionale². È da osservare, però, che il copista di *V* rende uniformi nella raccolta, ma, dall'altra parte, di Antonio di Meglio non è pervenuto nessun componimento poetico autografo, bensì una breve nota informale indirizzata a Giovanni di Cosimo de' Medici³.

CANZON MORALE DI MESS. ANTONIO REFERENDARIO DEL COMUN
DI FIRENZE, FACTA PER UNA FANCIULLA LA QUALE ERA INNAMORATA
DI MESS. BRUNORO DA LA SCHALA

Donne leggiadre, cui d'Amor la spera
iscalda sì che a lui vi fa subiecte,

1: leggiadre β.

2: escalda *P*, riscalda *S R B*; la lezione del Costa, *Ve scalda, è dovuta all'aggiunta posteriore di r davanti a Escalda, nel ms., che il Costa scambia per v.*

¹ Evidente il *senhal* nei due sonetti di corrispondenza tra Giovanni Bonafede e l'Alberti: *Giovan niente alla mia bona fé e Giova, né nuocer può la buona fé*. Il madrigale *Piovuta m'è dal ciel per grazia manna* (per Gratimania Morogini), attribuito dal Bonucci all'Alberti, è dato al Bonafede da G. Corsi (*art. cit.*, pp. 43-44).

² Si registra l'apparato con tutte le varianti dei vari mss. Non si ripetono nel commento le spiegazioni che corredano le tavole riportate nell'introduzione. Si ricorda che le edizioni del Carducci, del Sapegno e del Corsi seguono quella del Bonucci, e che il Costa trascrive *P*. Pertanto vengono registrate solo le lezioni dove l'editore citato si allontana dalla sua fonte.

³ È una lettera del 29 di luglio 1441, dove si parla di pesca. Si conserva nel *Mediceo avanti il Principato*, Filza V, Residui n° 174, presso l'Archivio di Stato di Firenze.

et sì vi sottomecte
ch'ogni altra voluntà dal cor vi parte,
volgete gli occhi alla mia gran misèra 5
che sarà exemplo all'altre giovincte
di farle più correcte
che non fu'io innell'amoros'arte.
Io sono una fanciulla ch'ò già sparte
lagrime tante che degli occhi un fonte 10
ò facto, et la cagion perché diròvi,
et forsi moveròvi
li cori a compassion di mie grieve onte,
che so che nullo ingegno el poria dire;
et nel crudel languire 15
chiamerò morte con acerbo strido
perché che ch'altra fussi, oggi son Dido.
Sappiate, io puosi il mio corale amore,
senza pensar che nullo caso rio
avesse poter ch'io 20
perdessi il glorioso mio conforto,
ad un gentile et nobile signore,
la cui magnificenza et acto pio
mi misse un tal disio
nel cor ch'ancor nel duol mi dà diporto. 25

- 4: voluntà S P; chuur P.
5: P e Moucke hanno miseria.
6: esempio B, esempio Carducci, essemplio Sapègnò e Corsi, il quale spiega « con grafia invalsa fino al '500 ».
8: nell'amoroso sarte R, ne l'amoroso marte B, inell'amoros'arte P, in nella amorosa arte S, nell'amorosa arte V.
9: ch'io sono β.
10: lacrime R B.
13: i cori R B, il chuoire P.
14: ch'è tal, S P R B; porria S P Corsi, porre R, porè B.
17: perché ch'altra fussi V R; fosse P, perché sin ch'altra fosse Costa, però che s'altra fui B, Corsi adotta S.
18: affetto B (ripreso da Card. Sap. e Corsi).
19: pensier S R B.
20: avessi R B, avesse Card. Sap. e Corsi.
22: giovinetto B (ripreso da Card. Sap. e Corsi).
24: mi misse un tal B, mi misse 'n tal P, interpretato da Costa mi miser tal, ripreso dal Corsi.
25: ch'ancora nel chuur P (ma nel chuur è cancellato e sostituito con ivi: Costa legge ch'ancora Lui).

Era un balcon dond'io vedevo scorto
da un picciol mio ortale il suo bel viso
et gli occhi che da longi mi mostravano
la pena che portavano
del loco che 'l tenea da' miei diviso, 30
vaghi di tal disio più ch'essi assai;
et non credo che mai
tal amor fusse tra Leandro et Hero
qual fra noi era, ond'io or mi dispero.
Et fammi disperar con crudeli onte 35
le immagination che nel pensare
mi dan da dubitare
vedendo approximar l'aspra partita
la qual vuol fare il nuovo Demophonte
da me, misera Phillis nell'amare, 40
con dubio disperare,
ai! lassa me, ch'a me faccia redita.
Per Dio, pensate qual fia la mia vita,
et qual rimango senza quel signore
che Vener ne saria più che appagata. 45
Veggio che disperata,
come Biblide già per gran furore,
andrò tapina in acto vagabondo,
et con disdegno al mondo

- 26: era ad un *P*, a un *B*; ond'io *S R B*; vedea *S P R*, vedeva *B* (*Corsi adotta vedea*).
- 27: In *P* il secondo emistichio del v. 27 è nel v. 28, così come è stato trascritto dal *Costa*.
- 28: da lunga *S R B*, di quindi *P*.
- 28-29: Anche *P* aveva mostravano, portavano ma le lettere no furono cancellate.
- 30: L'intero verso si legge di non potersi appropinquare a' miei in tutti gli altri testimoni, *mss. e a stampa*: teneano *V*.
- 31: più che si *P* (più di essi *Costa*), più ch'altri *B*.
- 33: fosse (*Costa*).
- 35: fanmi *S* (*Card. e Corsi*), fami *R*.
- 38: veggendo *P*.
- 41: con dubbio disperare *S P* (chon dubbio di sperare *Costa*), con dubbioso sperare *R B*.
- 42: O lassa a me *P*, oh lassa a me *B*, Ho lasso a me *R*, O lasso a me *S* (*e Corsi*); facci *S* (*e Corsi*).
- 44: e come rimarrò senza quel sire β .
- 45: seria *R*.
- 47: dolore β .

starei vivendo; ma con la mia mano 50
 penso far qual Bellice per Tristano.
 Io l'ò pregato — non però con voce
 ma con cenni, che veggio ch'egli à intesi
 et molto meglio compresi,
 che non gli ò facti per sua intelligenza, 55
 spesso agiugnendo le mie braccia in croce —
 ched el non parta, et mostro gli occhi offesi
 dal pianto, et che sospesi
 stanno i miei sensi in aspra penitenza.
 Et esso a mè dimostra la partenza 60
 per suo honore et stato necessaria,
 duro mostrando il partir che m'ancide,
 et vuol che io mi fide
 per quel fedel amor che mai nol varia
 ch'unque dal cor non gli sarò lontana, 65
 et vuol ch'io stia certana
 che la sua ritornata sarà presta,
 se come Ulisse il mar non lo tempesta.
 Questo mi dà di vivere intentione
 per la promessa ch'ò del suo ritorno, 70
 et perché 'l viso adorno,
 morendo, son di rivederlo incerta;

51: farò qual già Bellicie *P*, Bellisa *B* (*Card. e Sap.*).

52: Io gli ho narrato β .

53: *Bonucci legge* che gli ha, *Card. Sap. e Corsi correggono* ch'egli ha.

54: me' β ; comprehesi *R*.

55: ch'io non *P R B*; suo *R*.

57: ched e' non parta β ; mostra' *B*, *Carducci e Sapegno hanno mostrai mentre Corsi adotta* mostro.

59: *Il solo B legge* Hanno.

60: et egli β .

62-63: *I versi sono capovolti in V.*

62: il piacer *P*.

63: m'affide *S R*, m'affide *Moucke, P, B*.

64: per lo fedel β ; ch'esso mi porta β ; ch'essa *R*.

65: che mai β ; cuore *P*; no gli *S*, non li *R*; lontano *R*.

66: sia *B*; certano *R*.

68: lui non β .

69: *V omette* di.

70: per le promesse *S R B*; che ò *S*, ch'io ho *R*, ch'i'ho *B*.

72: morend'io son *S*, morendo io sono *P*, vivendo sono *R*, vivendo son *B*; di rivedere β ; incerto *R*, io certa *B*; *Corsi legge* morendo son di rivedere incerta.

et poi m'afido che sua conditione
 non par da far d'una fanciulla scorno.
 Ma non passerà giorno 75
 che mille a me non paia, omè diserta!
 Ché non son io nel lamentare sperta
 quanto si converre' a tal martire,
 che farei lacrimar per per pietà i sassi?
 Oimè, che s'io pensassi, 80
 signor, che presto fusse il tuo redire,
 non mi parrie' dover sentir tai guai,
 ma 'nfin che viverai
 t'aspecterò con fé più che non fe'
 il caro sposo suo Penelopè. 85

Et farò priego all'alto Padre Eterno
 che 'l tuo andare, a me cotanto grave,
 ti sia dolce et suave,
 non per ciò senza me nel gentil core;
 et che ti dia sì facto et tal governo, 90
 dopo tuo cavalcare in lieve nave,
 che non ti paian prave
 le marinesche usanze: a! m'è dolore,
 pensando che un sì bel gentil signore
 convenga conversar sì facta gente 95
 a cui di gentileze mai non calse.

- 73: poi pur *S R B*, popul *P*.
 74: di far non par *R B*, (non par di far *Corsi*).
 75: ma non passerà un giorno *R B*.
 76: *Il verso si legge* che mille, omé!, non paianmi diserta in *B*. *Corsi preferisce la lezione di V S P R*.
 77: *Così in V S P*. *Il verso è vuoto in R (e nel Mouche 1493), mentre nel Bonucci si legge* Oh se mia pena far potessi aperta. *Questa volta il Corsi opta per la lezione di B*. *V ha* lamentar sperta.
 78: converrebbe β ; a tanta doglia β .
 79: ch'io farei *R B*, che faria *P*, che farei *S*; lagrimar *S P B*.
 81: presso fosse *P*.
 82: parre' *P*; ta' *S R B*, tal *P*.
 85: *Costa legge* il caro sposo di Penelopè.
 87: che lo tuo *B*; prave *P*.
 88: soave *S P R B* (*Costa souave*).
 91: doppo il tuo *P*.
 93: *Bonucci ha* a me, *Carducci e Sapegno leggono* ahimè, mentre *Corsi restituisce* a me.
 94: ch'un *S R B*, chon *P*.

Priegol che l'onde salse
pacifiche ti sien continuamente,
et ti dia vento a tal viaggio accorto
sì che in salvo porto 100
ti guidi come già Giansone al vello,
ma non a 'nnamorarti sì com'ello.
Canzon, vestita a brun, or lagrimosa
n'andrai da quel signor che m'à in balia,
et la doglienza mia 105
gli narra sì ch'a pietate il muova,
et in ogni modo pruova
se 'l puoi da tal impresa levar via;
se non, fallo al tornar volunteroso
ché 'nfino allor non avrò mai riposo. 110

97: pregherò *B* (*Card. e Sap.*).

98: quanto ti piace β ; sian *B* (*Corsi adotta sien*).

99: ti die *S* (*e Corsi*), ti dian *P*.

100: così che *B*.

102: non men innamorato *B* (*Card. e Sap.*).

103: bruno or *SRB*, hor *P*. In *P* il secondo emistichio è nel v. 104.

105: doglienza *P*, doglianza *B* (*Corsi adotta doglienza*).

106: li narra *S R* (*e Corsi*).

107: modo il pruova β .

108: se puoi *S*.

109: fallo tornar *B* (*Corsi segue S ecc.*).

110: che in sino *B*, seguito da *Carducci e Sapegno* ma non da *Corsi*; arò β .